



UNIVERSIDADE
ESTADUAL de LONDRINA

FERNANDO LEITE MATEUS

**A TEMÁTICA PRÉ-CABRALINA NA LITERATURA BRASILEIRA:
UMA ANÁLISE COMPARATIVA DE
*UBIRAJARA E O KARAÍBA***

LONDRINA
2024

FERNANDO LEITE MATEUS

**A TEMÁTICA PRÉ-CABRALINA NA LITERATURA BRASILEIRA:
UMA ANÁLISE COMPARATIVA DE
*UBIRAJARA E O KARAÍBA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras – Área de Concentração: Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Cláudia Camardella
Rio Doce

Londrina
2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

F363a Leite, Fernando.
A temática pré-cabralina na Literatura Brasileira : uma análise de Ubirajara e O Karaíba / Fernando Leite. - Londrina, 2024.
118 f. : il.

Orientador: Cláudia Camardella Rio Doce.
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2024.
Inclui bibliografia.

1. Ubirajara e O Karaíba - Tese. 2. Literatura indianista - Tese. 3. Literatura indígena - Tese. 4. Literatura indigenista - Tese. I. Rio Doce, Cláudia Camardella. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

FERNANDO LEITE MATEUS

**A TEMÁTICA PRÉ-CABRALINA NA LITERATURA BRASILEIRA:
UMA ANÁLISE COMPARATIVA DE
*UBIRAJARA E O KARAÍBA***

Dissertação de Mestrado

BANCA EXAMINADORA

ORIENTADORA: PROF.^a DR.^a CLÁUDIA
CAMARDELLA RIO DOCE

PROF.^a DR.^a SUELY LEITE

PROF. DR. ADILSON DOS SANTOS

LONDRINA, 2024

*Dedico este trabalho a Fábio Alberto Leite Mateus, meu
tato, que neste ano encontrou o descanso dos justos.
Que o cipó possa ter te levado ao lugar mais bonito, ao
lado de Capei, a lua.
Sei que hoje você brilha mais do que nunca junto à Ursa
Maior.
Meu irmão, minha constelação.*

AGRADECIMENTOS

À Cláudia Rio Doce, pela amizade, pelos valiosos e caros ensinamentos, pela paciência e pelos deliciosos cafés.

Aos membros da banca, Suely e Adilson, por suas leituras atentas e generosas.

Aos meus pais, Lia e Edimilson, pelo amor e pelo apoio incondicional.

À minha psicanalista, pelo suporte e por sua escuta afetuosa.

A CAPES, pela bolsa de estudo concedida.

Aos amigos, pelo carinho.

LEITE, Fernando. *A temática pré-cabralina na Literatura Brasileira: uma análise comparativa de Ubirajara e O Karaíba*. 2024. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudo Literários) Universidade Estadual De Londrina, Londrina. 2024.

RESUMO

Esta dissertação analisa *Ubirajara* (1874), de José de Alencar, e *O Karaíba* (2010), de Daniel Munduruku, obras separadas por mais de um século, mas que compartilham a ambientação em contextos pré-cabralinos, anteriores à invasão europeia no território que viria a ser conhecido como Brasil. A partir das noções de identidade brasileira e das investigações sobre os períodos e estilos literários dessas obras, busca-se compreender as motivações para a construção de ficções que exploram culturas indígenas negligenciadas pela história oficial, escrita predominantemente pelos colonizadores, como evidenciado na *Carta* de Pero Vaz de Caminha. Os autores, ao criar ou reconstruir uma ideia mítica de um passado a partir de uma perspectiva contemporânea, utilizam documentos etnográficos, antropológicos e literários disponíveis, investigando costumes, ritos, línguas e cosmologias das nações indígenas que habitavam essas terras. Por meio dessas narrativas, constroem-se personagens que destacam a importância dos povos originários na formação da identidade brasileira e na história da nação. A análise das obras será conduzida por meio de revisões historiográficas e estudos críticos sobre a literatura brasileira, focando no período romântico e em José de Alencar, bem como na literatura indígena contemporânea representada por Daniel Munduruku. Esta abordagem visa revelar as convergências e divergências entre os textos, contextualizando-os dentro de uma tradição literária que reconhece a relevância contínua das culturas indígenas no cenário literário e cultural brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: *Ubirajara*; *O Karaíba*; narrativas pré-cabralinas; literatura indianista; literatura indígena; literatura indigenista.

LEITE, Fernando. *The pre-cabraline theme in Brazilian Literature: a comparative analysis of Ubirajara and O Karaíba*. 2024. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudo Literários) Universidade Estadual De Londrina, Londrina. 2024.

ABSTRACT

This dissertation analyzes *Ubirajara* (1874) by José de Alencar and *O Karaíba* (2010) by Daniel Munduruku, works separated by more than a century but sharing the setting of pre-cabraline contexts, prior to the european invasion of the territory that would come to be known as Brazil. Based on notions of brazilian identity and investigations into the literary periods and styles of these works, this study seeks to understand the motivations behind the construction of fictions that explore indigenous cultures neglected by official history, predominantly written by colonizers, as evidenced in *Carta* of Pero Vaz de Caminha. The authors, by creating or reconstructing a mythical idea of a past from a contemporary perspective, use available ethnographic, anthropological, and literary documents to investigate the customs, rituals, languages, and cosmologies of the indigenous nations that inhabited these lands. Through these narratives, characters are constructed that highlight the importance of the indigenous peoples in the formation of brazilian identity and national history. The analysis of the works will be conducted through historiographical reviews and critical studies on brazilian literature, focusing on the romantic period and José de Alencar, as well as on contemporary indigenous literature represented by Daniel Munduruku. This approach aims to reveal the convergences and divergences between the texts, contextualizing them within a literary tradition that recognizes the continuous relevance of indigenous cultures in the brazilian literary and cultural landscape.

KEYWORDS: *Ubirajara*; *O Karaíba*; pre-cabraline narratives; indianist literature; indigenous literature; indigenist literature.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Johann Froschauer, <i>Cannibalism in the New World</i> , 1504	17
Figura 2 – Victor Meirelles, <i>A Primeira Missa no Brasil</i> , 1860	18
Figura 3 – <i>O Planisfério de Cantino</i> , 1502	19
Figura 4 – Theodore de Bry, <i>Canibalismo de tribos no interior do Brasil</i> , 1596	21
Figura 5 – Vasco Fernandes, <i>Adoração dos Reis Magos</i> , 1501-6	27
Figura 6 – Victor Meirelles, <i>Moema</i> , 1866	30
Figura 7 – Rodolfo Amoedo, <i>O último tamoio</i> , 1883	34
Figura 8 – Tarsila do Amaral, <i>Abaporu</i> , 1928	45
Figura 9 – Denilson Baniwa, <i>Natureza morta I</i> , 2016	59
Figura 10 – Fotografia do acervo em transformação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand: <i>Natureza morta I</i> , 2016, e <i>Moema</i> , 1866	60
Figura 11 – Jaider Esbell, “ <i>Makunaimî devolve a Muirakitã ao centro da terra</i> ”, 2019	62
Figura 12 – Jean-Baptiste Debret, “ <i>Soldados índios da província de Curitiba escoltando selvagens</i> ”, 1834	67
Figura 13 – Anna Bella Geiger, “ <i>Brasil nativo/Brasil alienígena</i> ”, 1976-7	68
Figura 14 – André Thevet, <i>Cunhambebe: um homem gigante</i> , 1584[?]	80
Figura 15 – Localização da Bacia do Tocantins – Araguaia	86

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO _____	11
CAPÍTULO I – ALGUNS PERCURSOS E SUAS DISTINÇÕES: AS LITERATURAS INDIANISTA, INDÍGENA E INDIGENISTA _____	13
1.1 LITERATURA INDIANISTA _____	14
1.1.1 OS VIAJANTES E OS JESUÍTAS _____	14
1.1.2 ARCADISMO E ROMANTISMO _____	27
1.1.3 POESIA ROMÂNTICA _____	35
1.1.4 JOSÉ DE ALENCAR _____	38
1.1.5 MODERNISMO _____	44
1.2 LITERATURA INDÍGENA _____	49
1.2.1 LITERATURA INDÍGENA CONTEMPORÂNEA _____	50
1.2.2 ARTES VISUAIS INDÍGENAS _____	58
1.3 LITERATURA INDIGENISTA _____	62
CAPÍTULO II – UMA LEITURA COMPARATIVA ENTRE AS NOVELAS <i>UBIRAJARA</i> E <i>O KARÁIBA</i> _____	71
2.1 TRADIÇÃO LITERÁRIA ESCRITA: APROPRIAÇÃO E APAGAMENTOS _____	75
2.2 CENÁRIOS E ATMOSFERAS NAS NOVELAS: ABORDAGENS INDÍGENA E INDIGENISTA _____	79
2.3 A JORNADA ÉPICA E A JORNADA COLETIVA _____	83
2.4 DO LIRISMO À PLURALIDADE: A CONSTRUÇÃO DOS PERSONAGENS _____	86
2.5 AMOR INDÍGENA: PONTOS DE CONVERGÊNCIA, PONTOS DE DIVERGÊNCIA _____	92
2.6 A PRESENÇA DA TRADIÇÃO NAS OBRAS _____	97
2.7 NARRATIVAS PRÉ-CABRALINAS E A FORMAÇÃO DE UM POVO FORTE _____	104
2.8 CONSTRUÇÃO FRASAL: ILEÍSMO E REPRESENTAÇÃO _____	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS _____	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS _____	110

INTRODUÇÃO

*sério, nasceria de fórceps uma arte
brasileira? sem índios na canoa que
falha-trágica quero quem come com as
mãos, alguém? sem limites-geo e
conectada à máter ReAntropofagia
posta à mesa nostálgica é arte-
indígena crua sem nenhum caráter*

*quando desta arte pau-brasil-
tropical não sobrar um só osso
mastigado sobrará o tal
epitáfio como recado:*

*aqui jaz o simulacro
macunaíma jazem juntos a
ideia de povo brasileiro e a
antropofagia temperada com
bordeaux e pax mongólica que
desta longa digestão renasça
Makūnaimi e a antropofogia
originária que pertence a Nós
indígenas.*

BANIWA, Denilson.
ReAntropofagia.

O ponto de partida desta dissertação é a análise entre as novelas *Ubirajara*, de José de Alencar, e *O Karaíba: uma história do pré-Brasil*, de Daniel Munduruku. Dessa forma, a atmosfera pré-cabralina de ambas as obras serviu como primeiro ponto traçado entre obras que têm mais de um século de distância: a primeira publicada em 1874 e a segunda em 2010.

Com isso, procuramos observar como se dá o tratamento literário nesta novela de José de Alencar que se configura, por muitos, como a última obra da “trilogia indianista” do escritor romântico que já havia publicado *O Guarani* e *Iracema*, romances de 1857 e 1865, respectivamente. Em *Ubirajara*, diferentemente das duas primeiras, vemos o texto de um escritor que se ateu em construir um romance puramente indígena, sem a presença colonizatória dos sujeitos brancos. Para além disso, é nessa novela que nos deparamos com um produtor crítico, que utilizou as suas notas de rodapé para erigir suas análises

acerca das práticas dos invasores e como os povos originários foram observados pelas lentes dos escritores-viajantes e pelos primeiros cronistas.

Nas notas de *Ubirajara*, então, ficamos frente a um texto que vai além da literatura e nos surpreendemos com a escrita de cunho histórico e etnográfico; lemos os textos de um pesquisador dedicado e interessado nas questões originárias, maduro em relação a suas obras publicadas anteriormente.

Mais tarde, surge a obra de Daniel Munduruku que utiliza a língua portuguesa para trabalhar o conceito de identidade e nacionalidade em suas obras. *O Karaíba*, então, traz a ideia de contar o que os livros e a historiografia não puderam documentar por meio da escrita de um homem indígena brasileiro, chamando para sua vivência e *locus* de fala questões caras às nações originárias: uma revisão acerca da representação desses povos.

Assim, em um primeiro momento, nos basearemos em um panorama que explicita alguns caminhos das literaturas indianista, indígena e indigenista, evidenciando a diferença entre elas e seus exemplos. Para isso, utilizamos as historiografias literárias, críticas, romances, dissertações e teses para traçar esses horizontes. As artes visuais e seus referenciais também surgem, em meio à discussão, para demonstrar a visão dos produtores e suas ideologias frente aos corpos e às culturas indígenas. No primeiro capítulo, também, é feita uma breve introdução à literatura indígena no contexto brasileiro, abordando suas origens e características distintivas. É ressaltada a importância da prática da escrita como um meio de resistência e reivindicação da história dos povos originários, que por muito tempo permaneceu marginalizada e ignorada.

Em um segundo momento, analisaremos as novelas *Ubirajara* e *O Karaíba*, buscando estreitar as convergências e divergências desses projetos que, para além de ambientarem suas obras em períodos pré-cabralinos, nos evidenciam os projetos desses escritores frente à ideia de nação. José de Alencar, um homem branco do século XIX, e Daniel Munduruku, na contemporaneidade, no século XXI: por que ainda é tão relevante procurarmos respostas para uma pergunta como “o que é ser brasileiro”? Tanto um quanto outro escrevem acerca disso e explicitam, assim, a necessidade de olhar para trás, visitar a história do Brasil, inclusive essa que não foi escrita e que não se tem registros textuais.

Faz-se importante ressaltar que algumas citações diretas da dissertação tiveram alterações quanto à língua portuguesa, mudanças que buscam deixar a leitura mais fluida e acessível, mas sem inverter as ordens sintáticas e o estilo, apenas correções ortográficas segundo a norma do português.

CAPÍTULO I

ALGUNS PERCURSOS E SUAS DISTINÇÕES: AS LITERATURAS INDIANISTA, INDÍGENA E INDIGENISTA.

Esta dissertação realiza uma análise comparativa entre a novela *Ubirajara*, de 1874, de José de Alencar e o livro *O Karaíba: Uma História do Pré-Brasil*, de 2010, de Daniel Munduruku, com o intuito de evidenciar as aproximações e os distanciamentos nas narrativas, especialmente em relação à construção do tratamento textual. Ambas as obras compartilham uma temática central: a representação de histórias pré-cabralinas, que ofereceu um ponto de partida fecundo para uma investigação literária.

O primeiro capítulo apresenta um panorama que distingue literatura indianista, literatura indígena e literatura indigenista. E este trabalho é essencial para embasar a tese central de que *Ubirajara* não é uma novela indianista, mas um texto que adentra o campo da literatura indigenista com seu teor crítico acerca das práticas colonizatórias.

Ao longo desta dissertação, serão explorados os elementos que caracterizam e diferenciam as obras de Alencar e Munduruku, destacando como cada autor contribuiu para a construção da identidade nacional brasileira por meio da representação das culturas indígenas. A análise das obras permitirá uma compreensão mais profunda das estratégias narrativas e dos objetivos ideológicos subjacentes em cada texto.

Assim, a dissertação busca aprofundar a compreensão das obras de José de Alencar e Daniel Munduruku ampliando o debate sobre a representação indígena na literatura brasileira. Por meio da análise comparativa, espera-se iluminar as complexidades e as sutilezas envolvidas na construção das comunidades indígenas na arte escrita, tanto no passado quanto no presente.

As vertentes indianista, indígena e indigenista revelam diferentes formas de representação do indígena na literatura e como essa imagem foi utilizada para diferentes propósitos ao longo do tempo. Iniciamos com os retratos feitos pelos primeiros historiadores e cronistas, que registraram suas impressões, delineando percepções iniciais sobre o Novo Mundo. Em seguida, com o indianismo, exploramos como o sujeito originário esteve presente no campo da literatura e em seus vários estilos e períodos, observando como os escritos dos primeiros cronistas foram lidos e relidos nos séculos subsequentes, frequentemente reforçando representações de selvageria, “atraso” e

idealização sobre as culturas nativas. Posteriormente, apresentamos os conceitos de literatura indígena e indigenista, que promovem dignidade e alteridade em relação aos povos indígenas, oferecendo uma perspectiva crítica, respeitosa e autêntica de suas identidades e histórias.

1.1 LITERATURA INDIANISTA

O indianismo na literatura é um tema, esse que pode tanto representar os indígenas como símbolos líricos e épicos da nacionalidade quanto explorar suas tradições de maneiras não romantizadas. As produções mais conhecidas são as do Romantismo, em que o “elemento autóctone” passou a representar a emancipação cultural e literária, além de contribuir para a construção de uma poética local.

Dessa forma, o indianismo caracteriza-se pelas obras de autores não-indígenas que, ao escreverem sobre os povos originários e seus costumes, são atravessados esteticamente e ideologicamente em diversas épocas.

São obras que tem causa comum apenas na sua hesitação em proporcionar a presença das línguas, das poéticas, e dos autores indígenas que, entretanto, procuram representar. Trata-se de uma continuidade do ciclo de obliúvio, de esquecimento e apagamento das culturas e falares indígenas por meio, justamente, da apropriação de todos esses elementos, que são demiurgicamente manipulados pelo intelectual lusocêntrico (nós mesmos?), construindo produtos literários onde o indígena é sempre assunto, sempre consumido, sempre representado e significado, e jamais agente, jamais narrador, jamais produtor, jamais dono de seu canto, jamais expresso em sua língua. (SCHRAMM, 2013, p. 7)

Com isso, a discussão busca realizar um estudo de diferentes períodos e estilos literários, analisando como escritores utilizaram o imaginário indígena para produzir textos que, embora distintos, compartilham o interesse comum de explorar a identidade originária sob diferentes perspectivas. O texto começa com as cartas dos primeiros viajantes, percorre as primeiras escolas literárias brasileiras e chega até o Modernismo.

1.1.1 OS VIAJANTES E OS JESUÍTAS

Os povos nativos são citados na literatura desde o momento em que homens brancos invadiram as terras da América do Sul. Dessa forma, observa-se como o sujeito

indígena passou a ter uma forte importância para a caracterização daquilo que, mais tarde, seria chamado de Brasil pelo povo português.

As várias etnias que habitavam essas terras desde tempos imemoriais passaram a ser retratadas pelos escritores, que atravessaram o Atlântico, mais assemelhadas aos “bichos”, seres intrínsecos à fauna e à flora desse território, e menos assemelhados aos homens europeus, como observa o cronista Pero de Magalhães Gândavo em seu tratado de 1576: “Vivem como brutos animais sem ordem nem concerto de homens [...] como se neles não houvesse razão de humanos” (GÂNDAVO, 1964, p. 90)¹. Como bichos ou plantas, os nativos são aproximados ao estado de natureza, distintos do “humano” e distanciados dos conceitos eurocentrados de cultura e de civilização.

Assim, desde a *Carta de Achamento* do escrivão Pero Vaz de Caminha para informar a Corte Portuguesa acerca do novo território “descoberto”, a historiografia comprovaria, mais tarde, a importância desses povos para as literaturas que foram escritas sobre o Brasil e no Brasil com as inúmeras representações desses nativos pelos diversos estilos e períodos literários.

Conforme Luiz Roncari (2002), com os cronistas nesse período do século XV-XVI o “*Brasil entra apenas como objeto da narrativa; é sobre as suas terras e os seus habitantes que a Carta discorre. [...] São as primeiras imagens que temos do espaço e dos índios brasileiros.*” (RONCARI, 2002, p. 27, grifos nossos).

Logo no início de seu texto, Caminha já insere o primeiro contato entre as culturas indígena e europeia, tão diferentes. O curioso é perceber, desde já, como o texto nos leva a pensar na passividade, na benevolência e na ingenuidade do povo nativo que ele aborda em sua carta, questões que marcarão também uma imagem acerca deles até a atualidade:

[...] eram ali 18 ou vinte homens pardos, todos nus, sem nenhuma coisa que lhes cobrisse suas vergonhas. Traziam arcos nas mãos e suas setas. Vinham todos rijos sobre o batel; e Nicolau Coelho lhes fez sinal que pousassem os arcos. E eles os pousaram. (CAMINHA, 2013, p. 11, grifos nossos).

O documento redigido em 1º de abril de 1500, na região que hoje conhecemos como Porto Seguro, no estado da Bahia, representa o primeiro momento em que sujeitos completamente desconhecidos passam a existir nos papéis dos cronistas e viajantes. Textos que, desde o “descobrimento” documentado por Caminha e, mais tarde, por outros

¹ O trecho teve linguagem atualizada a fim de que as citações fiquem padronizadas.

escrivães até à exploração europeia do nosso território, utilizam a imagem do indígena ao escrever e pensar o Novo Mundo.

Adiante, Caminha, imbuído pelos desejos de expansão territorial e de fé, fornece, ao final da carta, um “conselho” que é seguido pelo rei Dom Manoel até a intervenção do Marquês de Pombal no século XIX: a catequização dos indivíduos originários que, segundo o trecho, já parecem “tão inclinados” à fé cristã:

Parece-me gente de tal inocência que, se homem os entendesse e eles a nós, seriam logo cristãos, porque eles não têm, nem entendem em nenhuma crença, segundo parece.

E portanto, se os degredados, que aqui hão de ficar, aprenderem bem a sua fala e os entender, não duvido que eles, segundo a santa intenção de Vossa Alteza, se hão de fazer cristãos e crerem na nossa santa fé, à qual praza a Nosso Senhor que os traga, porque, certo, esta gente é boa e de boa simplicidade.

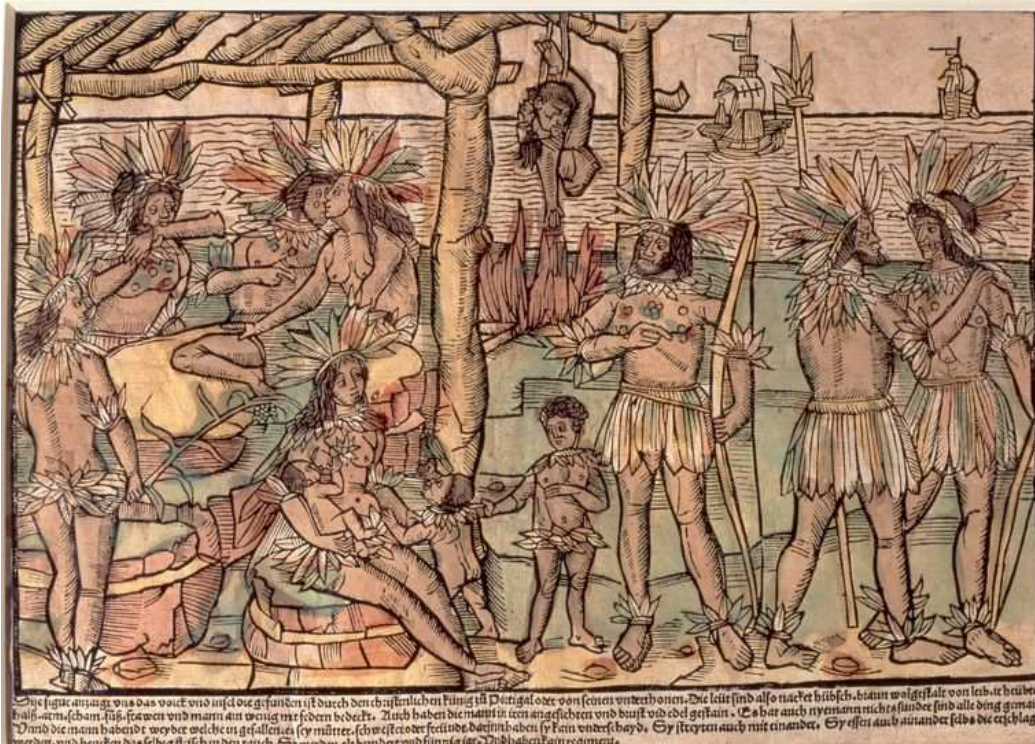
[...]

[Nosso Senhor] aqui nos trouxe, creio que não foi sem causa. (*ibid.*, p. 44-5, grifos nossos).

Os indígenas que tiveram contato com Caminha não são aqueles que Hans Staden, o viajante alemão, conheceu, os guerreiros antropófagos, que constarão nesse trabalho mais a frente por conta dos escritos e das iconografias, que contribuirão para se pensar as diversas construções desses povos em diferentes momentos, como, por exemplo, a diferença entre os retratos do período colonial com as representações românticas do século XIX e a questão de identidade nacional.

Abaixo, vemos a xilogravura mais antiga que retrata os indígenas brasileiros. É uma representação do Novo Mundo, feita pelo artista gráfico Johann Froschauer, que foi publicada originalmente na obra *Mundus Novus*, de Américo Vespúcio, em 1504, na cidade de Ausburgo, na Alemanha.

Figura I. FROSCHAUER, Johann. *Cannibalism in the New World*, 1504. Xilogravura.²



Fonte: Flicker – online

Abaixo vê-se a famosa obra de Victor Meirelles que representou o primeiro momento ritualístico católico na terra estrangeira que foi cristalizada pelas notas de Caminha, quando ocorre a primeira missa nas terras brasileiras.

² Embora idealizada pela estética neoclássica do Renascimento, a primeira gravura de indígenas brasileiros produzida por um europeu – para ilustrar a carta de Johann Froschauer publicada em 1504 – já revelava a antropofagia dos nativos. Domínio público. In: <https://munstersnewworld.wordpress.com/60-2/brazil-2/>. Acesso: 02/11/2023.

Figura II. MEIRELLES, Victor. *A Primeira Missa no Brasil*, 1860. Óleo sobre tela. 268 cm x 356 cm.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural – *online* (2022)

Observar a forma como Meirelles, pintor do século XIX, se debruça sobre a *Carta* de Caminha e produz a óleo essa pintura que se tornou um marco em nossas artes é ainda mais curioso. Na obra é possível perceber como os indígenas presentes olham para todo o ritual e aparentam discutir entre si. Admiração ou estranhamento? A questão se torna mais interessante quando partimos para o objeto que se impõe no quadro: uma cruz de madeira improvisada; o que se pretende com esse objeto?

É em cima desse mote, em um contexto de expansão territorial e da fé católica que as práticas colonizatórias vão se tornando cada vez mais intensas. No século XV, quando os portugueses e espanhóis começam a invadir os territórios da África e com os combates constantes desses contra os muçulmanos que invadiam a península ibérica (desde o século XIII), os líderes católicos “autorizam” a escravização de povos que eram pagãos ou seguidores do Islã. E, após essas concessões, a partir de 1492, com a chegada de Colombo às Américas, uma dinâmica similar foi disseminada e praticada contra os povos nativos. Controvérsias existiram, certos líderes religiosos apoiavam a subjugação desses indivíduos, outros não e, dessa forma, chegou-se ao termo “Guerra Justa”, que proporcionava uma justificativa para as crueldades àqueles que atrapalhassem ou tentassem

impedir a propagação da fé católica, assim como aos sujeitos que agrediam ou matavam os europeus. O termo Guerra Justa mostrou-se, pois, como justificativa para escravização dos indígenas, valendo-se dos argumentos da salvação das almas e da condenação dos costumes, dos rituais e demais aspectos da cultura indígena (como a antropofagia).

Na figura abaixo, um mapa do início do século XV em que temos a presença marcada do Novo Mundo, representado com as imagens de araras e grandes árvores, símbolos tropicais.

Figura III. *O Planisfério de Cantino, de 1502.*



Fonte: Público Portugal – *online*

Datado de 1502, a figura III, mapa de Cantino, adquire singular relevância histórica ao ser o primeiro a exibir as terras exploradas pelos portugueses tanto a Leste como a Oeste. Dentro de sua representação, torna-se possível contemplar a cartografia das ilhas caribenhas, além das configurações dos continentes da África, Europa e Ásia, com detalhes. O Brasil, território recém-descoberto, aparece em uma das primeiras representações cartográficas do nordeste.

A confecção do mapa demonstra a ênfase atribuída à precisão e à utilidade dessas representações geográficas à medida que os descobrimentos alteravam drasticamente a compreensão europeia do mundo. Tais mapas, além de servirem como instrumentos de navegação, também desempenharam um papel essencial na promoção do reconhecimento e do controle territorial das nações exploradoras. Como tal, eles constituem um testemunho histórico das implicações geopolíticas das grandes navegações.

Voltando ao pensamento do início do texto, os indígenas constam na literatura desde o desembarque dos navegadores e cronistas por aqui. Em um primeiro momento,

nessas cartas os povos indígenas foram personagens secundários, utilizados nessa literatura como “objetos” e elementos do território (RONCARI, 2002). Esses personagens surgem na “literatura de informação”, período do Quinhentismo, em que não apenas Caminha, mas Pero Lopes de Souza em *Diário de Navegação* (1530), Pero de Magalhães Gândavo com seu *Tratado da Província do Brasil e História da Província de Santa Cruz* (1576) e Gabriel Soares com suas narrativas epistolares e sua obra *Tratado da Terra e Gente do Brasil* (1587) são figuras fundamentais.

Pero de Magalhães Gândavo, depois de Caminha, tem um papel importante na construção da imagem do Novo Mundo para os europeus. Aqueles que acreditavam habitar o centro do mundo se abalam com as notícias e com os relatos trazidos com as expansões ultramarinas. Aquelas imagens fantásticas que haviam sido criadas desde a *Odisseia*, com Homero, que consolidaram um imaginário a respeito do além-mar são substituídas por observações dos mundos que existiam ao cruzar o Atlântico. Dessa forma, o fantasioso foi sucumbindo e os primeiros contatos entre esses continentes foram se estabelecendo. Novos povos, novas culturas, novos costumes e civilizações foram sendo revelados ao povo europeu (e, claro, de forma espantosa e interessada).

O *Tratado da Terra do Brasil*, de Gândavo, chega em Portugal no ano de 1570, após 5 anos de permanência do cronista no território brasileiro, e seu intuito propagandístico é bastante forte. O escritor, segundo Roncari (2002), descreve de forma assertiva o quão a terra é fértil e exalta o povo português, que nessa altura, já havia definido sua política de ocupação e colônia de exploração.

Ao buscar mostrar os atrativos das terras descobertas, Gândavo anseia que mais portugueses se decidam a povoar a nova colônia que estava sendo desbravada desde o início do século. Para além desse propósito, a obra do cronista vai se configurando em um aglomerado de textos acerca dos povos que aqui habitavam e seus costumes que eram tão “desumanos” e “cruéis”. Uma parte que chama a atenção nesse tratado é quando o autor se detém a escrever sobre os costumes, especialmente a antropofagia, abordando as nuances desse processo ritualístico tão marcante em determinadas etnias com as quais teve contato.

Figura IV. de BRY, Theodore. *Canibalismo de tribos no interior do Brasil*, 1596. Gravura.



Fonte: Meisterdrucke – online

Como na gravura acima, de Theodore de Bry³ que se inspira nos relatos de Hans Staden⁴, em seu capítulo intitulado “Da condição e costumes dos índios [*sic*] da terra”, Gândavo expõe com minúcia em seu *Tratado* a prática antropofágica dos indígenas que contatou no litoral da colônia. Segundo o cronista a esses povos somente duas práticas possuíam: guerrear e comer; o mundo indígena portanto é “desordenado” e suas práticas são “bestiais”.

Todos comem carne humana e têm-na pela melhor iguaria de quantas pode haver: não de seus amigos com quem eles têm paz se não dos contrários. Tem esta qualidade estes índios que de qualquer coisa que comam por pequena que seja hão de convidar com ela quantos estiverem presentes, só esta proximidade se acha entre eles. Comem de quantos bichos se criam na terra, outro nenhum enjeitam por

3 Theodore De Bry (1528 – 1598) reelabora as ilustrações presentes nos relatos de Hans Staden e Jean de Léry, apresentando os nativos brasileiros como guerreiros bárbaros e devoradores de humanos, imagens que se cristalizaram no imaginário das sociedades por muito tempo.

4 Hans Staden (1525 – 1576) escritor do “*best-seller*” da Europa Moderna *Duas viagens ao Brasil* (ou, com seu título original: *História Verdica e descrição de uma terra de selvagens, nus e cruéis comedores de seres humanos, situada no Novo Mundo da América, desconhecida antes e depois de Jesus Cristo nas terras de Hessen até os dois últimos anos, visto que Hans Staden, de Homberg, em Hessen, a conheceu por experiência própria, e que agora traz a público com essa impressão*) foi um viajante alemão e mercenário que foi prisioneiro dos tupinambá mas conseguiu ser libertado, após nove meses, graças aos franceses.

peçonhento que seja, somente aranha. (GÂNDAVO, 1964, p. 90, grifos nossos)⁵.

Essas informações a respeito da terra, dos povos, das frutas, dos bichos, foram disseminadas nos séculos seguintes. Dessa forma, criou-se um imaginário de como caminharam os novos conhecimentos e quais foram as crenças dos primeiros europeus que se envolveram diretamente com o Brasil. E, assim, concretizaram-se as bases nas quais os futuros escritores se debruçaram ao pesquisar o passado da nossa terra.

Como mencionado, o texto de Gândavo vai além da mera disseminação das belezas e maravilhas das terras, com o intuito de angariar e conquistar novos moradores para o território. O humanista deixou suas impressões sobre os nativos e seus costumes, impressões que se cristalizaram nos estudos do período colonial.

O ritual antropofágico de algumas etnias tem sido discutido desde os primeiros relatos que chegaram à Europa, incluindo as análises do francês Michel de Montaigne. O filósofo fez uma leitura quase anacrônica, e bastante esclarecida, da prática antropofágica, comparando-a aos processos de tortura utilizados pela Inquisição (em nome de Deus e da Igreja Católica). Ele argumentou que, embora ambos os rituais sejam cruéis, as torturas da Inquisição eram ainda mais graves. Isso pode ser observado no fragmento a seguir.

Não me parece excessivo julgar tais atos de crueldade, mas que o fato de condenar tais defeitos não nos leve à cegueira acerca dos nossos. Estimo que é mais bárbaro comer um homem vivo do que o comer depois de morto; e é *pior* esquartejar um homem entre suplícios e tormentos e o queimar aos poucos, ou entregá-lo a cães e porcos, a pretexto de devoção e fé, como não somente o lemos mas vimos ocorrer entre vizinhos nossos conterrâneos; e isso em verdade é *bem mais grave* do que assar e comer um homem previamente executado. (MONTAIGNE, 1972, p. 107, grifos nossos).

Dessa forma, observa-se como o artista belga, De Bry, que nunca esteve no Brasil, elabora um projeto que mescla as concepções que o Velho Mundo vinha criando acerca dos terrores do além-mar juntamente com as referências estéticas que estavam em alta no período em que produz. Dimensões irrealis acerca da ritualística antropofágica que fortaleceram a ideia de selvageria sobre os povos nativos do território.

A propagação dessas obras e de toda iconografia feita sobre o território e seus nativos foi uma chave para alimentar a justificativa acerca das mortes e crueldades que estão embaladas com os desejos de transformar essas terras em colônias exploratórias.

⁵ A linguagem da citação foi atualizada.

Assim, a religião católica consegue “expandir a fé” para esses indivíduos que surgem demonizados.

O próprio Hans Staden se debruça sobre a escrita para relatar o que vivenciou sendo cativo, mas também fomenta sua obra com inúmeros desenhos, próprios ou encomendados, que delineiam os costumes e os hábitos dos tupinambá com quem teve contato.

As gravuras feitas por De Bry, assim como os relatos dos cronistas, foram essenciais durante esse período do expansionismo. Sabe-se que nos séculos XV e XVI pouquíssimos indivíduos possuíam um nível básico de instrução para a leitura e, assim, os desenhos, as xilogravuras e as pinturas se tornaram grande fonte de conhecimento para os cidadãos daquilo que estava acontecendo para além de suas províncias. O interessante é que mesmo analfabetos, os cidadãos desse período já vinham com uma configuração bastante demonizada sobre as demais culturas não-cristãs. Anos e anos de dogmas religiosos formaram um imaginário coletivo acerca daquilo que se passava para “além do território”: representações e alegorias de universos já conhecidos de monstros fantásticos, bruxas e festins e, de tal forma, os europeus passaram a descrever os outros povos a partir de suas perspectivas culturais. As obras de De Bry podem ser configuradas como uma soma aos relatos de viajantes e às tradições da produção pictórica europeia. “[...] a convenção literária dos mitos edênicos, onde a narrativa bíblica se deixara contaminar de reminiscências clássicas e também da geografia fantástica de todas as épocas, veio a afetar decisivamente as descrições coloniais” (HOLANDA, 1996, p. 21).

Assim, as imagens representativas do Brasil estiveram intimamente ligadas a imagem do homem canibal, da barbárie e da falta de “civilidade”. Quanto a isso e a importância dessas gravuras, escreve Frank Lestringant:

A imagem – gravura ou quadro, mais raramente a estátua – assegura a meditação entre uma exterioridade inimaginável tanto quanto inominável e o domínio codificado da arte. Até em sua expressão a mais hostil – bárbara ou selvagem –, o outro é neutralizado, desde o momento que sua imagem é capturada e colocada a distância fechada em arabescos presos a um estilo, contido dentro de uma rede de significações que lhe pré-existem (LESTRINGANT, 1997, p. 89).

E essa imagem construída sobre os nativos das Américas se configurou como uma boa “razão” colonizatória para a expansão territorial de todas as grandes potências desse período, como Espanha e Portugal; nações que usaram precisamente os adjetivos mais assombrosos para dar razão aos genocídios praticados contra as populações originárias.

A já dita “Guerra Justa”, em que a prática de escravização e a morte dos povos indígenas eram justificadas pelos discursos cristãos.

Voltando à literatura, enquanto esses navegantes e cronistas passaram a escrever sobre os indígenas, ou “negros da terra”⁶ (JECUPÉ, 2020, p. 21), os jesuítas, após a *Carta de Caminha*, foram designados a este território para exercer seus ofícios em nome de Deus e da Corte e, assim, criaram vínculos mais profundos com os habitantes por conta de suas tentativas de catequização. Ou seja, eram sujeitos de outras culturas e línguas que passaram a tecer um contato com os povos indígenas.

Nesse caminho, o padre jesuíta Manoel da Nóbrega, na metade do século XVI, vem ao território pôr em prática aquilo que consta desde a carta de Caminha: “a inclinação à fé” dos indígenas. O texto elaborado, *Diálogo sobre a Conversão dos Gentios*, escrito entre 1556 e 1557, é bastante interessante por mostrar ao leitor uma visão completamente oposta daquela apresentada pelo escrivão português que pisou nestas terras em 1500.

Ouvi eu já um evangelho a meus Padres, onde Cristo dizia: “Não deis o Santo aos cães, nem deiteis as pedras preciosas aos porcos”. Se alguma geração há no mundo, por quem Cristo N. S. isto diga, deve ser esta, porque vemos que são cães em se comerem e matarem, e são porcos nos vícios e na maneira de se tratarem, e esta deve ser a razão por que alguns Padres que do reino vieram os vejo resfriados, porque vinham cuidando de converter a todo Brasil em uma hora, e vem-se que não podem converter um em um ano por sua rudeza e bestialidade. (NÓBREGA, 2006, p. 2)⁷.

Assim, como pode-se ver até aqui, apesar dos indígenas serem um tema dos textos dos cronistas desde o primeiro contato dos invasores, esses povos não têm voz. São lidos de forma animalizada pelos brancos, que impuseram sua cultura sobre os que aqui estavam. Seja pela questão religiosa ou o uso da língua, como forma colonizatória e ideológica, surge como uma necessidade para que “as verdades” que atravessaram o atlântico sejam engolidas pelos nativos.

⁶ “Segundo os historiadores, quando Cristóvão Colombo saiu da Espanha com destino à Índia e chegou a América, enganou-se, chamando os filhos desta terra de índios. E o termo ‘índio’ acabou sendo, com o tempo, adotado para designar todos os habitantes das Américas. No Brasil, no entanto, no início do “descobrimento”, os povos daqui eram chamados “negros” – por não serem brancos como portugueses, franceses, holandeses e espanhóis que aqui transitavam e por lembrarem os africanos, já conhecidos daqueles povos. Eram os negros da terra, assim conhecidos nos primeiros séculos após a chegada dos portugueses, principalmente na região de São Paulo. Contudo, a nomeação variava de lugar para lugar. Na região baiana, onde eram escravizados ou aliciados para extrair o pau-brasil, ficaram conhecidos como ‘brasis’ ou ‘brasilienses’. Ou seja, gente da terra do pau-brasil. Os nomes variavam também de acordo com o povo, a etnia.” (JECUPÉ, 2020, p. 21).

⁷ Linguagem atualizada.

Entretanto, todas essas representações, seja no âmbito da literatura ou em outras formas de expressão artística, registram, mesmo com suas “imperfeições”, o passado de muitos dos povos indígenas que habitaram e ainda habitam o Brasil em meio a desafios constantes de luta e resistência.

Ao ler a carta de Pero Vaz de Caminha, observar as representações detalhadas da fauna e flora nas obras dos pintores-viajantes, compreender a perspectiva católica em relação aos rituais e costumes das nações nativas ou acessar o primeiro dicionário em tupi elaborado por Anchieta, o indivíduo é transportado para um tempo em que percebemos a imposição cultural de uns povos sobre outros. É importante reconhecer que as chacinas perpetradas durante a colonização representam uma ferida profunda em nosso passado, uma chaga que não pode ser apagada. Ao refletir sobre isso, é possível observar a importância histórica, social e política dessas obras, o que conduz a um senso crítico e empático em relação às transformações pelas quais os povos indígenas passaram ao longo dos séculos.

Para Cassiano Ricardo, o tema indianista surge com o padre Anchieta e suas produções catequistas do século XVI, no período Barroco. De tal forma mergulha nas realidades das populações originárias, que era fundamental “ficar sendo índio” para acessar o “primitivo” e trazê-los ao cristianismo, e, dessa forma, observa-se como para o escritor modernista, o papel de Anchieta é positivo, de “cunho edificante”, o que revela uma noção ainda eurocêntrica. É a partir de um “rebaixamento” cultural que o padre se conecta com os indígenas e os converte para algo “alto”, relacionado à cultura do colonizador.

Se há algo de estranho é que os historiadores que nunca negaram ser Anchieta o nosso primeiro escritor, não tenham, até hoje, feito alusão ao seu evidente indianismo. Indianismo que pode chamar-se “indígena”, em oposição ao “alienígena”, e barroco, no que tem de bilíngue, *de cunho edificante*, de apelo mais aos sentidos do que à razão, de estilo “jesuítico”, enfim.

O fato é importante principalmente no sentido de provar, ou de fazer lembrar; que o indianismo já está em nossas “primeiras letras”. (RICARDO in COUTINHO, 1986, p. 73, grifos nossos).

É por meio dessas obras, destaque aqui para sua produção dramaturgica, que nós, leitores, percebemos as inúmeras realidades que vão sendo assimiladas pelo escritor durante sua vida; são várias nações indígenas e seus diversos rituais. Como resultado, o padre cria uma literatura que extrapola o jesuítico e, assim, deixa um material

antropológico e etnolinguístico bastante articulado para refletirmos acerca dos povos que habitavam as terras brasileiras.

Por meio de seus autos, os povos indígenas ocupam os mesmos espaços das obras de De Bry e de Nóbrega, em que os nativos são demonizados e a religião católica é sinônimo de civilização e dominação, como afirma Sérgio Buarque de Holanda (*in* RONCARI, 2002), em sua obra *Cobra de vidro* ao se referir à Companhia de Jesus no Brasil.

A organização teve, segundo Luiz Roncari, “uma ação ‘desintegradora sobre a cultura dos indígenas’, mas ele a entendia como um fato ‘inerente a toda atividade civilizadora, a toda transição violenta de cultura’.” (RONCARI, 2002, p. 64).

Também, se essa nova concepção do indígena formulada pelos jesuítas tentava preservar a sua integridade física e humana, não levava em consideração a sua identidade cultural. Os missionários aprenderam o que puderam da língua e cultura indígena, mas para deformá-las e transformá-las em instrumentos da catequese: impor como a única verdade seu Deus, suas crenças, seus valores e sua ordem civilizatória. É tendo esse quadro de concepções que devemos ler o auto de Anchieta. (RONCARI, 2002, p. 71).

Ou seja, diferentemente de uma visão eurocêntrica acerca do indianismo de Anchieta feita por Cassiano Ricardo, Luiz Roncari parte para uma leitura atualizada, em que a reflexão se dá por uma visão crítica acerca dos textos. Ao ler o auto *Na Festa do Natal*, nos deparamos com 3 personagens, Guaixará, Aimbirê e o Anjo. Os dois personagens “maléficos”, o diabo e seu criado, possuem nomes indígenas, o auto nos insere numa ambientação em que o bem e o mal são utilizados a fim de didatizar aos indígenas o que devem defender e o que devem negar. E negar está inteiramente ligado à ideia dos princípios cristãos, como beber cauim, dançar, guerrear e festejar como suas culturas propunham.

A inserção do indígena, ao lado de Baltasar, em um contexto religioso importante como o da Adoração dos Reis Magos, subentende a ideia da cristianização do continente recém-descoberto, conforme sugerido na carta de Caminha, em que, além de relatar o primitivismo dos habitantes, destaca-se a sua receptividade à mensagem cristã. Dessa forma, é possível observar como a integração do nativo, assim como do negro, pelo branco, só é possível por meio de sua aculturação e rendição à fé. Isso é ilustrado no quadro do pintor Vasco Fernandes, mostrado a seguir.

Figura V. FERNANDES, Vasco. *Adoração dos Reis Magos*, 1501-6. Óleo sobre madeira. 131 cm x 81 cm.



Fonte: Google Arts & Culture – online

1.1.2 ARCADISMO E ROMANTISMO

Os grandes exemplos das produções indianistas árcades são *O Uruguai*, de Basílio da Gama, e *Caramuru*, de Santa Rita Durão, obras épicas que tratam de um Brasil longe da independência e que exalta os feitos dos portugueses contra os jesuítas, no caso do primeiro, e um Brasil de presença indígena, por meio do segundo.

Em *Uruguai*, vemos a luta entre as tropas portuguesas comandadas pelo general Gomes Freire de Andrade contra os indígenas aldeados pelos jesuítas na Região dos Sete Povos, no sul. Isso se dá por meio da política do marquês de Pombal, com seu intuito de expulsar a Companhia de Jesus da colônia portuguesa. No poema, lutando contra os

portugueses surgem os indígenas, organizados militarmente pelos vilões, os jesuítas. A obra foi escrita no continente europeu, de modo que se acredita ser difícil que Basílio da Gama tenha tido contato com os povos nativos e, assim, a imagem desses povos surge por meio da leitura de outros escritores que serviram como fonte, além de suas reinterpretações segundo as ideias da Ilustração a respeito do homem primitivo (RONCARI, 2002, p. 219). Dessa forma, o indígena é idealizado, visto como bom, puro e valoroso, porém suscetível ao mal e à corrupção (papel feito pelos jesuítas e espanhóis) ao passo que entram em contato com a civilização e com a cultura.

[os indígenas] não pretendem outra coisa a não ser continuar a vida de acordo com os seus costumes e as suas tradições, o poema desloca toda a simpatia do leitor para os índios e a sua terra. Com isso, *O Uruguai* praticamente inaugura duas tradições que a literatura brasileira posterior continuará: *a do culto ao mito americano, pelo qual a esta terra “abençoada” está reservado um futuro grande e brilhante, e a do indianismo, que é a idealização e valorização literária do índio, como forma de dignificar e exaltar os primeiros habitantes das terras americanas.* (RONCARI, 2002, p. 221, grifos nossos).

Já na obra de Rita Durão, as ideias de civilização dos povos indígenas ainda são mote para pensarmos a construção de um território forte em que a colônia precisa de nativos submissos, correspondentes às bases católicas e europeias.

Como matéria usou os trabalhos e as lutas de Diogo Álvares junto aos índios brasileiros, a fim de torná-los submissos à Coroa portuguesa. Todo poema é exaltativo da obra de colonização e centrado na figura de Caramuru [...]. Santa Rita Durão criou uma imagem idealizada do indígena, influenciada pelas ideias francesas sobre o “homem natural”, que repercutiu intensamente entre os escritores do romantismo brasileiro, que elegeram *Caramuru*, como um precursor. O poema é importante também porque pensa a colonização das terras do Novo Mundo não apenas em função da cristianização de seus povos, mas da sua “civilização” (RONCARI, 2002, p. 214).

Segundo Cassiano Ricardo, mesmo Basílio da Gama sendo mais brasileiro na forma, Rita Durão é mais brasileiro na essência, já que este defende os povos indígenas, espoliados de suas terras. “Mesmo o tema está mais próximo do indianismo, como no amor da princesa Paraguaçu e no da humilde Moema por Diogo Álvares” (RICARDO in COUTINHO, 1986, p. 73). Dessa forma, vemos que, segundo Ricardo, *Caramuru* parece ter maior proximidade com o indianismo [romântico] por conta da união amorosa entre uma indígena com um homem português. Tema esse que será recorrente nas produções alencarianas.

Mas esse “ser brasileiro” que afirma Ricardo está muito longe de se pensar e escrever a partir de uma perspectiva que se distanciaria das tradições profundamente portuguesas que constam em ambas as obras. Como cita, em *Instinto de nacionalidade*, Machado: “As mesmas obras de Basílio da Gama e Durão quiseram antes ostentar certa cor local do que tornar independente a literatura brasileira, literatura que não existe ainda, que mal poderá ir alvorecendo agora” (ASSIS, 1994, s/p).

Como afirma Berty R. R. Biron, em “Luzes, Razão e Fé em *Caramuru*”, no livro *Multiclássicos Épicos* de Ivan Teixeira:

A crítica brasileira passou desde então a ler o *Caramuru* como obra nativista e indianista, precursora do Romantismo. Nessa mesma linha, encontra-se Antonio Candido, que mais frequentemente tem retomado o poema épico *Caramuru*, considerando-o um texto significativo no processo de formação da literatura nacional porque nele se integram dois elementos: o indígena e a natureza, resgatados pelos escritores românticos.

Parece-nos oportuno observar que no *Caramuru* o mundo indígena é apresentado com preciosas descrições do habitat, dos costumes e da sua organização familiar, em que o poeta Santa Rita Durão evidencia um cuidadoso trabalho etnográfico. (BIRON in TEIXEIRA, 2008, p. 326-7).

Em *Caramuru* há Moema, a personagem que acabou por reforçar uma imagem estereotipada acerca dos povos originários: a mulher nativa que coloca a figura masculina europeia a frente de sua própria existência e se deixa afogar pela dor de ser abandonada por Diogo Álvares Correia (canto VI da poema). Sua morte é tida, por muitos historiadores e críticos, como uma das mais belas páginas de nossa poesia colonial, segundo Ricardo (COUTINHO, 1986); e tão bela e marcante que foi eternizada na nossa iconografia por Victor Meirelles, no século XIX.

Figura VI. MEIRELLES, Victor. *Moema*, 1866. Óleo sobre tela. 129 cm x 190 cm.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural – *online*

Tanto nessa obra de Meirelles como na segunda figura deste texto, *A Primeira Missa no Brasil*, do mesmo pintor, percebe-se como as artes do século XIX partem para uma caracterização bastante diferenciada daquela criada por De Bry e Albert Eckhout.

Com os desdobramentos dessas obras artísticas, nos quadros por exemplo, vê-se como o século XIX, com a vinda da Família Real Portuguesa ao Brasil, fugindo das tropas napoleônicas em 1808, dá o início a uma nova história acerca deste território que deixou de ser só colônia portuguesa. Ao se tornar a capital do Império, as mudanças passaram a ser profundas; era preciso que a terra encenasse a “alma europeia” em um reinado americano de Dom João VI.

Foi a nossa Época das Luzes, acarretando algumas consequências importantes para o desenvolvimento da cultura intelectual e artística, da literatura em particular. Posta a cavaleiro entre um passado tateante e o século novo, que se abrirá triunfal com a Independência, viu o aparecimento dos primeiros públicos consumidores regulares de arte e literatura; a definição da posição social do intelectual; a aquisição, por parte dele, de hábitos e características mentais que o marcariam quase até os nossos dias. (CANDIDO, 1969, p. 227).

De tal forma começam as revoluções nesse reinado que, em 1822, como assinala Candido, é proclamada a independência do território. Consequentemente, as questões identitárias, o caráter nacional e o que “é ser brasileiro” passam a ebulir nas cabeças dos

intelectuais oitocentistas que elencam a figura indígena como representação do país. E, assim, na esteira de *O Uruguai* e *Caramuru*, as obras que inserem personagens originários em suas páginas ganham ainda mais força.

A construção ideológica sobre essa imagem e corpo indígenas desempenhou um papel importante encaminhado frente à identidade nacional e à valorização da cultura e história locais.

[...] Alencar – o único escritor de nossa literatura a criar um mito heroico, o de Peri – [...]. Assim como Walter Scott fascinou a imaginação da Europa com seus castelos e cavaleiros, Alencar fixou um dos mais caros modelos da sensibilidade brasileira: *o do índio ideal*, elaborado por Gonçalves Dias, mas lançado por ele na própria vida cotidiana. As Iracemas, Jacis, Ubiratãs, Ubirajaras, Aracis, Peris, que todos os anos, há quase um século, vão semeando em batistérios e registros civis a “*mentirada gentil*” do indianismo, traduzem a vontade profunda do brasileiro de perpetuar a convenção, que dá a um país de mestiços o alibi duma raça heróica, e a *uma nação de história curta, a profundidade do tempo lendário*. (CANDIDO, 1969, p. 224-5, grifos nossos).

Os escritores românticos brasileiros, por meio do indianismo, buscavam afirmar a originalidade da cultura nacional, valorizando as tradições e a história brasileira, frequentemente esquecidas em detrimento da cultura europeia. Dessa maneira, uma imagem mitológica do indígena funcionou como símbolo de um passado também mítico e, assim, o nativo foi eleito como o herói representativo da população que havia se emancipado de Portugal. Tem-se a figura do semideus selvagem, o de Rousseau, fazendo parte da ascendência daquilo que “é ser brasileiro”.

[...] apesar das diferenças de situação material, pode-se dizer que se formaram em nossos homens de letras configurações mentais paralelas às respostas que a inteligência europeia dava a seus conflitos ideológicos. Os exemplos mais persuasivos vêm dos melhores escritores. *O romance colonial de Alencar e a poesia indianista de Gonçalves Dias nascem da aspiração de fundar em um passado mítico a nobreza recente do país*, assim como – *mutatis mutandis* – as ficções de W. Scott e de Chateaubriand *rastreavam na Idade Média feudal e cavalheiresca os brasões contrastados por uma burguesia em ascensão*. (BOSI, 2006, p. 96, grifos nossos).

Como dito por Bosi, os escritores desse período, assim como os franceses e ingleses, retomaram “seu passado” para reconstruir a ideia de nação, que lhes era tão cara. Dessa forma, Alencar emerge neste contexto com seus romances indianistas que buscam valorizar os elementos do território brasileiro.

Isto é, pode-se apontar, como país colonizado de bases europeias, que nem mesmo a inserção da cultura indígena foi um fenômeno que partiu dos escritores nacionais, como Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias e José de Alencar, mas se deu como um processo de “apropriação”⁸ daquilo que já vinha sendo trabalhado por autores anteriores e de diferentes nacionalidades, modelo empregado por René Chateaubriand e James Fenimore Cooper em suas obras.

Manifesta-se igualmente através da obra de cronistas e poetas do Período Colonial e até nas obras de viajantes e aventureiros estrangeiros e daqueles que, em nível filosófico e depois científico, escreveram sobre o índio. (CASTELLO, 1999, p. 143).

Suas bases, claramente, são extremamente europeizadas, mas Nejar afirma que o Romantismo nas literaturas brasileiras é “acrescido ainda dos excessos apoteóticos do eu, que se realça diante da natureza dos trópicos.” (NEJAR, 2011, p. 95). Com isso, vemos que as obras que começaram a ser publicadas se embasaram nesses modelos importados, assim como as demais artes, mas imbuídos pela “cor local”, pela cultura brasileira.

[...] o Romantismo, no Brasil, assumiu um feitiço particular, com caracteres especiais e traços próprios, ao lado dos elementos gerais, que o filiam ao movimento europeu. De qualquer modo, tem uma importância extraordinária, porquanto foi a ele que deveu o país a sua independência literária, conquistando uma liberdade de pensamento e de expressão sem precedentes, além de acelerar, de modo imprevisível, a evolução do processo literário. (COUTINHO, 1986, p. 14).

Percebe-se então que na busca por um digno e legítimo representante do brasileiro, alguém que pudesse se transformar em um personagem heroico da literatura nacional, o personagem indígena foi acolhido de forma positiva. O negro foi rejeitado para esse papel devido à sua condição de escravo e por ser considerado estrangeiro. O branco teve um destino semelhante, sendo associado ao europeu colonizador. Assim, restava o indígena e essa temática se tornou uma “moda” tão forte, durante o século XIX, que muitas pessoas e lugares começaram a adotar nomes de origem indígena em substituição aos nomes de origem europeia (ANTELO, 2017). Nesse contexto, os povos originários surgiram como super-heróis na ficção brasileira, e Alencar foi aquele que melhor os incorporou nos romances, a mais moderna forma de escrita.

⁸ No contexto desta dissertação, o termo “apropriação” descreve um processo de adaptação e utilização da escrita, e não um processo de domínio ou exploração cultural.

Ao passo que se escrevia sobre a singularidade dos povos nativos, os habitantes continuaram sendo massacrados pelos ideais de progresso que se instauravam na nova nação. Isso é notável pelo trecho a seguir, acerca do escritor Couto de Magalhães, que teve forte interesse nos povos indígenas, principalmente os tupi:

Couto de Magalhães apostou, então, em condição singular, pela capacidade dos índios participarem, como elementos ativos, no processo de formação da moderna sociedade brasileira, não apenas na vigilância das fronteiras, mas também na produção de riquezas econômicas. Era *imprescindível, portanto, integrá-los à sociedade nacional*, torná-los operantes, operários. (ANTELO, 2017, p. 4, grifos nossos).

Da mesma forma que esse escritor procurou “integrá-los” [os nativos] à cultura nacional, incentivado por Dom Pedro II, procurando a valorização da terra e de seus elementos “exóticos”, Couto de Magalhães também era atravessado pela cultura branca exploradora:

Inclinado a uma estratégia de catequese pela língua do outro, herdeira da própria política colonial portuguesa, Couto de Magalhães, no intuito de *domesticar o índio (ele fala de “amansá-los”)*, recomenda a criação de um corpo militar de “línguas”, nome dado pelos missionários e intérpretes ou leigos especialistas em idiomas indígenas, que operariam como os modernos agentes da conversão laica e imperial, uma vez que, apropriando-se pelas aldeias, poderiam melhor *inserir os seus falantes na nova ordem capitalista*. (ANTELO, 2017, p. 5, grifos nossos).

No século XIX, conforme Treece (2008) o sujeito indígena se tornou um tema central na literatura, na poesia, no teatro, nas pinturas e nos estudos etnográficos. Essas representações contribuíram para a construção de um nacionalismo que, paradoxalmente, estava comprometido com a aniquilação dos próprios povos indígenas. Essa perspectiva do “indígena” o retratava como um protonacionalista, ou seja, alguém que buscava a miscigenação, aceitava passivamente a autoridade dos colonizadores brancos e abraçava voluntariamente o caminho da cultura e da civilização, abandonando sua condição “pré-civilizacional”.

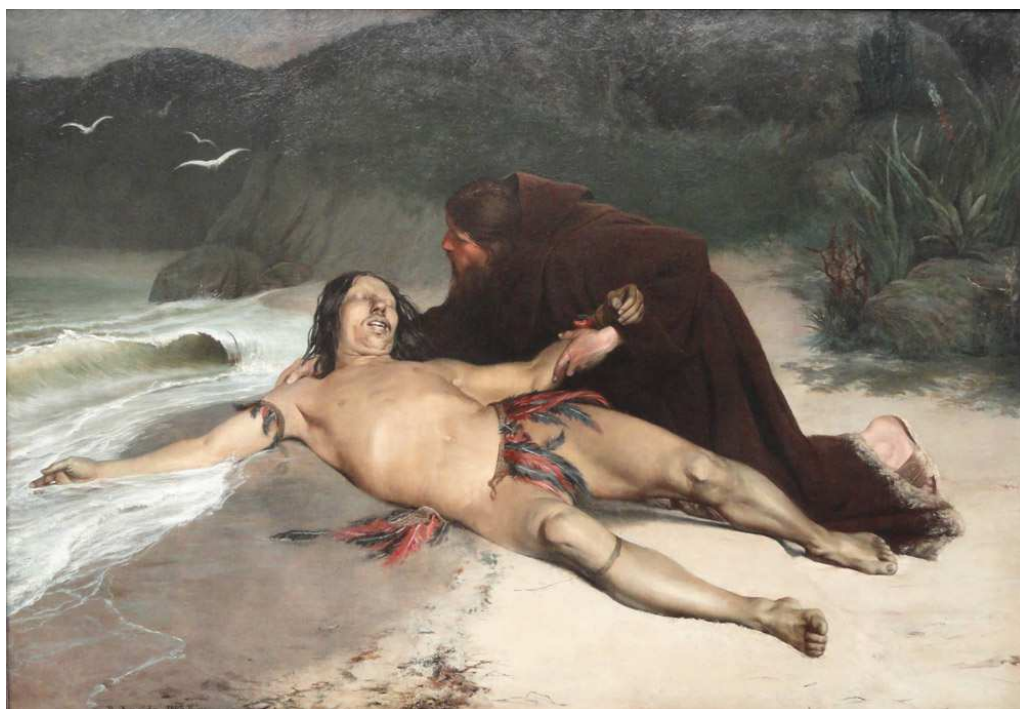
O nativo era representado como irmão dos brancos e comprometido com o processo de formação de uma nova nação, marcada pela miscigenação e pela diversidade. No entanto, o suposto nacionalismo indígena, baseado na promoção de uma visão patriótica adotada pelos povos originários, acabou por perpetuar o etnocídio dos povos. Com isso, essa ideia serviu como base para a autoimagem normativa dos colonizadores e justificou a missão civilizadora, missionária e messiânica dos brancos em relação aos

indígenas. E essa perspectiva nacionalista enfatizava a transição da barbárie para a civilização, do arcaico para o moderno. No entanto, na prática, a construção da imagem do indígena como símbolo do território não se traduziu em políticas indigenistas eficazes para os povos tradicionais. Durante o Império, os povos indígenas enfrentaram um processo de destruição de proporções genocidas. De uma estimativa de mais de 2 milhões de indígenas que existiam no Brasil no século XVI, sua população foi reduzida a cem mil indivíduos no final do século XIX, quando o Império deu lugar à República.

Com apoio da iconografia produzida na época, feita por grandes nomes como Meirelles, Jean-Baptiste Debret, Ferdinand Denis e Rodolfo Amoedo, artistas fizeram uso de suas técnicas para reiterar o mesmo movimento que se desenrolava no mundo das letras com Gonçalves Dias e José de Alencar.

Nesse ínterim, os nativos brasileiros nas artes que caminham ao lado dos homens brancos estão geralmente imersos pela religião cristã, como na figura I deste trabalho ou como no quadro abaixo, de Rodolfo Amoedo, em que se observam as figuras de José de Anchieta e do indígena Aimberê.

Figura VII. AMOEDO, Rodolfo. *O último tamoio*, 1883. Óleo sobre tela. 180,30 cm x 261,30 cm.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural – *online*

A cena é uma referência ao poema *A Confederação dos Tamoios*, publicado em 1857. Amoedo se debruça sobre o poema de Magalhães, que toma o sacrifício indígena como marco fundador da nação brasileira. Financiada por Dom Pedro II, a obra celebra a heroica luta dos indígenas pela liberdade, ameaçada pelos portugueses. Amoedo teria buscado nas estrofes finais do poema de Magalhães os subsídios para a composição de sua pintura de temática indianista.

Vio-os Anchieta com chorosos olhos;
Para a terra os tirou; e n'essa praia
Que inda depois de mortos abraçavam,
Sepultura lhes deu, p'ra sempre unidos! (MAGALHÃES, 1856, p. 339)⁹.

1.1.3 POESIA ROMÂNTICA

Francisco Adolfo de Varnhagen, como outros escritores românticos, buscava se distanciar das influências europeias, observando novos movimentos literários que surgiam na metade do século XIX e promoviam uma poesia original e autenticamente americana. E, dessa forma, a poesia americana não abraçou o sujeito indígena, pelo contrário: seus espaços são os de inferioridade, que deixemos claro. Quanto a isso, o autor cita sua preocupação em seu texto *Florilégio da Poesia Brasileira*:

Não será um engano, por exemplo, querer produzir efeito, e ostentar patriotismo, exaltando as ações de uma *caterva de canibais*, que vinha assaltar uma colônia de nossos antepassados só para os devorar? *Deus Deus a inspiração poética para o louvarmos, para o magnificarmos pela religião, para promover a civilização, e exaltar o ânimo a ações generosas; e serão amaldiçoados [os poetas] [...] e infeliz do que dela se serve para injuriar sua raça, seus correligionários, e porventura a memória de seus próprios avós!* (VARNHAGEN *apud* RONCARI, 2002, p. 307, grifos nossos).

O americanismo de Varnhagen não é o indianismo que floresce nas obras de Gonçalves de Magalhães, de Gonçalves Dias e de José de Alencar. O primeiro defendia o uso dos preceitos da literatura clássica e portuguesa, os preceitos do belo que os antigos ofereceram a Europa, além de ainda colocar o nativo brasileiro mesclado à ideia de selvageria.

Já o poeta Domingos Gonçalves de Magalhães, conhecido por sua obra *Suspiros Poéticos e Saudades* (1836), segundo muitos críticos, inaugura o movimento romântico

⁹ Linguagem atualizada da citação.

em termos cronológicos devido ao seu teor antilusitanista e popular. Porém, é com *Confederação dos Tamoios*, poema épico publicado em 1856, que o autor ascende literariamente. Em seus cantos, o indianismo vai sendo acentuado, mostrando uma história acerca da revolta indígena com os franceses contra os inimigos comuns: portugueses.

Nos dez cantos, são relatadas as histórias das nações indígenas frente à invasão e cobiça da exploração portuguesa. Isso acontece paralelamente às interferências de José de Anchieta e Manuel da Nóbrega que buscaram se afiliar a grandes chefes indígenas convertidos, como Aimbire, para conter as manifestações. O texto todo é voltado a uma homenagem a Dom Pedro II e ao Império, que foram incentivadores do poema épico. Questões essas que foram criticadas fortemente por José de Alencar ao ler a produção de Magalhães, dando início a um período de polêmicas acerca dessa obra: “forma antiquada, haurida nas fontes da epopeia clássica, heróis delineados sob o modelo homérico, discurso evadido de traços neoclássicos” (CAMPATO *in* TEIXEIRA, 2008, p. 836). Ou Alencar reclamava acerca do

[...] caráter mais específico das personagens, mais cor local e maior aproveitamento dos motivos líricos na descrição da natureza brasileira. [...] Seria inadequada aos tempos modernos, sendo o romance a forma mais capaz de dar conta aos objetivos épicos românticos (FRANCHETTI *in* TEIXEIRA, 2008, p. 1101).

Mesmo valorizando o romance como a forma mais capaz, mais tarde Alencar empreitaria o poema épico em doze cantos *Os Filhos de Tupã*, o qual não chegou ao quarto canto, como ele expõe na carta que se segue ao texto do romance *Iracema*, ao Dr. Jaguaribe. O poema épico, portanto, parece fornecer as bases para a construção e constituição do império brasileiro. Essa característica é semelhante à observada nos clássicos gregos e romanos, bem como em *Os Lusíadas* (1572) de Camões, que celebram os heróis e a formação do povo português e suas singularidades.

Nessa linha de considerações, o discurso da arte, em sua vertente então considerada mais nobre (epopeia), sustenta e divulga a ideologia do Estado e os anseios das elites, adquirindo inegável feição utilitária e impelindo-nos a reavaliar o que, no livro, antes era percebido como ingenuidade e incapacidade de Magalhães. (CAMPATO *in* TEIXEIRA, 2008, p. 836).

E, depois das críticas encabeçadas por Alencar, a obra de Magalhães passou a ocupar um lugar secundário, já que não possui o “frêmito de frescor e beleza” de *Iracema*

ou o encantamento rítmico de alguns poemas de Gonçalves Dias. (CAMPATO *in* TEIXEIRA, 2008).

O autor da *Canção do exílio*, Gonçalves Dias, é um dos exemplos máximos da literatura indianista romântica, pois consegue unir as bases da poesia desse período: a expressão lírica do *eu* e o cantar dos povos indígenas e da terra. Sua biografia tem alguns pontos em comum com a história que o território vinha enfrentando: Gonçalves Dias foi filho de um português com uma “cafuzza”. Ou seja, o autor pôde ser analisado, pelo biografismo crítico, assim como o território nacional, como a “síntese das raças”, questão cara aos realistas e naturalistas.

Quando Dias publicou em 1846 seus *Primeiros cantos*, abriu-os com uma seção denominada “Poesias Americanas”, em que incluiu “Canção do exílio”, talvez o mais conhecido poema da literatura brasileira, e outros quatro, todos com um tom nacionalista e de um cantar a terra e os povos indígenas: “O canto do guerreiro”, “O canto do Piaga”, “O canto do índio” e o “Morro do alecrim”.

Em seu texto “Futuro Literário de Portugal e do Brasil”, Alexandre Herculano fez críticas que ajudaram a elevar o poeta ao reconhecimento entre escritores e críticos, destacando sua “verdadeira poesia nacional do Brasil”.

Quiséramos que as “Poesias Americanas” que são como o pórtico do edificio ocupassem nele maior espaço. Nos poetas transatlânticos há por via de regra demasiadas reminiscências da Europa. Esse Novo Mundo que deu tanta poesia a Saint-Pierre e a Chateaubriand é assaz rico para inspirar e nutrir os poetas que crescerem à sombra das suas selvas primitivas (HERCULANO *apud* FRANCHETTI *in* TEIXEIRA, 2008, p. 1104).

Porém, chama atenção na primeira edição de seu livro, como afirma Franchetti, a seguinte nota: “Estes cantos para serem *compreendidos* precisam de ser confrontados com as relações de viagens, que nos deixaram os primeiros descobridores do Brasil e os viajantes portugueses, franceses e alemães, que depois deles se seguiram.” (DIAS *apud* FRANCHETTI *in* TEIXEIRA, 2008, p. 1107).

Como afirma Augusto Meyer em *A chave e a máscara*: “como bons românticos, só o exaltamos [o indígena] quando estava morrendo e já era passado elegíaco para nós, ou simples *matéria etnográfica*.” (MEYER *apud* FRANCHETTI *in* TEIXEIRA, 2008, p. 1110). As obras indianistas nesse período são apropriações da mitologia, do vocabulário e das formas de dizer pelo homem branco, e isso era possível graças às pesquisas arqueológicas e linguísticas; “O que é o mesmo que dizer que o nacionalismo indianista

em literatura é uma espécie de exotismo temporal, de exotismo de assunto local, *exotismo de tema autóctone*.” (FRANCHETTI in TEIXEIRA, 2008, p. 1109, grifos nossos).

Porém, o que o alça a um papel de destaque nesse período é o fato de o autor colocar o indígena como sujeito da enunciação em seus poemas, um agente lírico, deixando de ser apenas um tema ou personagem observado. E, com todas essas questões, os corpos indígenas, mesmo presentes de forma fantasmagórica, ilustram a crítica de José de Alencar à composição de Dias: o uso de uma linguagem clássica pelos personagens.

Gonçalves Dias é o poeta nacional por excelência; ninguém lhe disputa na opulência da imaginação, no fino labor do verso, no conhecimento da natureza brasileira e dos costumes selvagens. Em suas poesias americanas aproveitou muitas das mais lindas tradições dos indígenas; e em seu poema não concluído dos Timbiras, propôs-se a descrever a epopeia brasileira.

Entretanto, *os selvagens de seu poema falam uma linguagem clássica*, o que lhe foi censurado por outro poeta de grande estro, o Dr. Bernardo Guimarães; *eles exprimem ideias próprias do homem civilizado, e que não é verossímil tivessem no estado da natureza*.

Sem dúvida que o poeta brasileiro tem de traduzir em sua língua as ideias, embora rudes e grosseiras, dos índios; mas nessa tradução está a grande dificuldade; é preciso que a língua civilizada se molde quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara; e não represente as imagens e pensamentos indígenas senão por termos e frases que ao leitor pareçam naturais na boca do selvagem. (ALENCAR, 1958, 252-3, grifos nossos).

A crítica de Alencar evidencia não só sua posição frente a construção dos indígenas de Gonçalves Dias, mas também demonstra a imagem que Alencar apresenta acerca dos nativos nesse momento: sujeitos de “ideias rudes e grosseiras”.

1.1.4 JOSÉ DE ALENCAR

O escritor José Martiniano de Alencar (1829 – 1877) pode dispensar grandes apresentações, visto ser bastante difícil alguém não ter se deparado com alguma de suas clássicas ficções que ocupam largamente as estantes de muitas das bibliotecas do país. O escritor se lançou no mundo literário por meio dos jornais e com sua crítica direcionada a Gonçalves de Magalhães com seu poema épico indígena *Confederação dos Tamoios*, já citada anteriormente.

Porém, é interessante ressaltar que Alencar, considerado por muitos o pai do romance, deixou um poema épico inacabado, *Os Filhos de Tupã*, que foi publicado após sua morte. Em 1863, depois de suas críticas à *Confederação dos Tamoios*, escreveu três

cantos completos e interrompeu o projeto depois de começar o quarto canto. Havia trabalhado nele cerca de cinco meses, segundo narra na carta ao Dr. Jaguaribe, que constitui um texto complementar a uma de suas obras. Preferiu avançar com o tema indígena em prosa, escrevendo *Iracema*, livro de 1865.

Se o público leitor gostar dessa forma literária, que me parece ter algum atrativo, então se fará um esforço para levar a cabo o começado poema embora o verso tenha perdido muito do seu primitivo encanto. Se, porém, o livro for acoimado de sedição e *Iracema* encontrar a usual indiferença, que vai acolhendo o bom e o mau com a mesma complacência, quando não é silêncio desdenhoso e ingrato, nesse caso o autor se desenganará de mais um gênero de literatura, como já se desenganou do teatro, e os velhos versos, como comédias, passarão para a gaveta dos papéis velhos, relíquias autobiográficas (ALENCAR, 1991, p. 14).

Ao trabalhar a ideia de nação, Magalhães introduz as figuras dos povos originários, que se integrarão às futuras narrativas indianistas e à predileção por essas culturas e povos. Esse movimento visa a “formação” da ideia de nação que os escritores desse período buscavam estabelecer. Entretanto, Alencar tece suas críticas a respeito do trabalho de Magalhães e seu poema. Coutinho em *Caminhos do Pensamento Crítico* insere o excerto de Alencar:

A pintura da vida dos índios não tem, na minha opinião, a menor beleza; uma página de um viajante qualquer a respeito da vida nômade dos árabes do deserto é mais cheia dessa poesia da liberdade selvagem do que a parte do poema a que me refiro. Demais, o autor não aproveitou a ideia mais bela da pintura; o esboço histórico dessas raças extintas, a origem desses povos desconhecidos, as tradições primitivas dos indígenas, davam por si só matéria a um grande poema, que talvez um dia alguém apresente sem ruído, sem aparato, como modesto fruto de suas vigílias. (ALENCAR *apud* COUTINHO, 1986, p. 69).

Curioso é ressaltar como Alencar critica o fato de Magalhães usar os “elementos” indígenas apenas como um pano de fundo para embalar seu poema épico. Assim, o futuro escritor d’*O Guarani* estabelece sua crítica à superficialidade do escritor que havia sido abraçado pelo imperador e pelas temáticas que favoreciam as políticas do líder.

No mesmo ano da polêmica envolvendo o poema de Magalhães, 1856, Alencar iniciou a publicação, na capital do império, das narrativas que se tornariam suas primeiras obras literárias: *Cinco minutos* (1856) e *A viuvinha* (1857). Esses romances urbanos chamaram a atenção de um público leitor que se formou com a expansão da imprensa brasileira e a crescente circulação de jornais.

Assim, vê-se como o jornal foi o veículo que formou um Alencar crítico e, mais tarde, literato. Como reitera Weslei Roberto Cândido:

O jornal, no século XIX brasileiro, exerceu uma importante função na formação e consolidação das letras no país. Órgão divulgador da literatura francesa que chegava nos pacotes e logo era traduzida nos rodapés dos jornais, a imprensa também funcionou como divulgadora dos novos escritores nacionais, como o próprio Alencar e ainda serviu de palco para polêmicas e debates literários que talvez não tenham se repetido mais na história da literatura brasileira. (CÂNDIDO, 2009, p. 125).

Em sequência, Alencar publica aquele que seria considerado o primeiro romance indianista: *O Guarani*, de 1857, em que se ilustra a história de amor que embalou a imagem que fortaleceria a ideia de nação, na qual a singularidade seria uma chave: o amor entre Ceci e Peri, ou, trocando em miúdos, entre o povo lusitano e o povo indígena, constituintes da nação.

Em 1857, ano da publicação d'*O Guarani* em folhetins nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*, vivia-se ainda momento posterior à independência do Brasil e o país buscava a identidade como povo que Alencar procurava mostrar através do projeto literário que empreendia, começando pelas duras críticas feitas ao poema *A confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, nas oito cartas escritas e publicadas nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*, e terminando com a publicação de *Iracema*, resposta prática ao pretense épico de Magalhães.

Em meio a tais eventos, Alencar traz à luz *O Guarani*, publicado em 54 capítulos nas páginas do jornal acima citado, entre janeiro e abril de 1857, o qual se tornaria o maior sucesso de público e repercussão da carreira de Alencar. Neste romance que saiu na época da conciliação, as lutas políticas estavam presentes nos jornais da época, Alencar exercita na ficção expedientes que já o haviam marcado em sua produção na seção. (REIS, 2011, p. 40-1).

A obra, ao passo que enaltece uma figura indígena, reforça estereótipos que aproximam os povos nativos à barbárie. Um trecho que exemplifica essa postura do escritor, nesse período, é o fragmento inserido acerca dos aimorés no romance de 1857:

Enquanto se ocupavam com esse trabalho, um prazer feroz animava todas essas fisionomias sinistras, nas quais a braveza, a ignorância e os instintos carniceiros tinham quase de todo apagado o cunho da raça humana. Os cabelos arruivados caíam-lhe sobre a fronte e ocultavam inteiramente a parte mais nobre do rosto, criada por Deus para a sede da inteligência, e para o trono donde o pensamento deve reinar sobre a matéria. Os lábios decompostos, arregaçados por uma contração dos músculos faciais, tinham perdido a expressão suave e doce que imprimem o sorriso e a palavra; de lábios de homem se haviam

transformado em mandíbulas de fera afeitas ao grito e ao bramido. Os dentes agudos como a presa do jaguar, já não tinham o esmalte que a natureza lhes dera; armas ao mesmo tempo que instrumento da alimentação, o sangue os tingira da cor amarelenta que têm os dentes dos animais carniceiros. As grandes unhas negras e retorcidas que cresciam nos dedos, a pele áspera e calosa, faziam de suas mãos, antes garras temíveis, do que a parte destinada a servir ao homem e dar ao aspecto a nobreza do gesto. (ALENCAR, 1996, p. 189).

O Guarani, assim, apresenta o indígena Peri como herói em meio ao confronto com os aimorés, descritos de forma pejorativa. Esses últimos são retratados como bárbaros e violentos, em contraste com a figura do herói aculturado, que encarna nobreza e civilidade, tornando-se apto à convivência com os colonizadores. Essa oposição simplista entre o “bom selvagem”, que adota valores ocidentais, e os aimorés, demonizados como selvagens irreconciliáveis, reitera estereótipos. Ao estabelecer essa dualidade, o romance desconsidera a complexidade e a diversidade das culturas indígenas, apresentando uma visão redutora e maniqueísta.

A obra, portanto, reflete uma ideologia romântica e nacionalista do século XIX, que buscava consolidar uma identidade nacional em consonância com a colonização e a miscigenação. Alencar idealiza Peri como um herói submisso, valorizado por sua aproximação à cultura europeia, enquanto os aimorés são desumanizados, representando a alteridade a ser eliminada. Essa abordagem, longe de enaltecer os povos indígenas, legitima a colonização e a violência contra eles, sugerindo que a aceitação no projeto nacional passava pela assimilação cultural. Hoje, essa representação é amplamente criticada por silenciar as resistências indígenas e perpetuar o mito da passividade dos povos originários.

Mais tarde, Alencar, que também produziu textos dramáticos, crônicas e críticas, se estabelece na cena literária com romances que muitos dividem em três categorias: regionalistas, urbanos e indianistas. As narrativas indianistas de José de Alencar tiveram e ainda têm forte projeção no meio social do país. *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865) são textos emblemáticos que permanecem gerando discussões por conta de seus enredos e de seus personagens que se configuram como nativos polpudos em valores ocidentais. Assim, pode-se dizer que são criados simulacros, personagens-fantasia daquilo que poderia caracterizar a cultura dos povos originários das terras brasileiras.

O escritor de *O Cabeleira* (1876), com um pseudônimo de Semprônio, passa a tecer suas críticas a Alencar em suas *Cartas a Cincinato*, condenando o segundo por suas falseadas (ou muito imaginadas) caracterizações a seus personagens, sejam os regionais,

sejam os indígenas, já que os alvos de suas críticas se debruçam sobre *O Gaúcho* (1870) e sobre *Iracema*. Além de acusar Alencar por um uso displicente das línguas indígenas, dos cenários e dos personagens que passam a figurar suas narrativas.

Inserindo em parênteses, é interessante a dinâmica que se percebe ao ler a história de José de Alencar. Primeiro se incumbe em criticar a obra de Magalhães por seu trabalho com os indígenas em *Confederação dos Tamoios*, e o trabalho de Gonçalves Dias com os personagens indígenas. Mais tarde, é acusado por Távora com justificativas bastante semelhantes. As polêmicas como meio de conquistar a atenção dos leitores e de gerar autopromoção parece ser comum no período oitocentista.

Nas *Cartas a Cincinato*, obra posterior que reuniu as várias cartas publicadas entre 1871 e 1872 no jornal *Questão do Dia*, Távora discorre sobre as obras de Alencar, argumentando que Alencar é essencialmente um “escritor de gabinete”. Dessa forma, Semprônio aponta a falta de observação das regiões e dos tipos humanos retratados nos romances de Alencar como causa dos abusos da imaginação e das diversas impropriedades presentes em sua obra. A ideia está claramente expressa na segunda carta da primeira série, porém se faz presente em todo o conjunto, orientando a crítica em relação a diferentes aspectos das duas obras alencarianas analisadas.

Dessa forma, Távora, membro da “Escola de Recife” ao lado de Sílvio Romero e Tobias Barreto, conhecidos por suas críticas ao Romantismo, direciona suas cartas ao jornal *Questões do Dia*, no Rio de Janeiro, onde expõe suas considerações sobre o indianismo alencariano. Em carta dedicada a *Iracema*, Távora observa que a obra carece de uma representação autêntica do indígena, sugerindo que Alencar se baseou excessivamente na imaginação, isolado em seu gabinete, ao invés de utilizar informações compiladas por seus predecessores. Em contraste, destaca Gonçalves Dias como um observador mais rigoroso, que já havia publicado seu estudo “Brasil e Oceania”, em 1867, para o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHBG). Assim, Távora escreve:

“O conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura”¹⁰, diz-nos ele na sua carta final. Ora, como há de conhecer essa língua quem não penetrou nas tribos, quem não se achou em contacto com o povo, quem a não estudou nos tempos primevos, porque era impossível fazê-lo, nem mesmo nos tempos atuais em que já o verdadeiro caráter indígena decaiu e se corrompeu? Há de forçosamente estudá-la nas obras e dicionários que nos deixaram os nossos predecessores. Pois bem: ele acha que “de quantas produções se publicaram sobre o tema indígena, nenhuma realizava a poesia

¹⁰ José de Alencar, “Carta ao Dr. Jaguaribe”, impressa como paratexto ao romance *Iracema*.

nacional”; e quanto aos dicionários é o primeiro a taxá-los de “imperfeitos e espúrios”. Ao próprio G. Dias nega o condão de realizador da poesia americana. Diga-nos quem puder e quiser: onde foi J. de Alencar buscar esse molde de poesia selvagem, fora dos dicionários, que “são espúrios”, fora das produções publicadas, que “não a realizam”, fora dos modelos dos mestres que “só exprimem ideias próprias do homem civilizado, e que não é verossímil tivesse no estado de natureza?” No seu gabinete de improvisador. (TÁVORA, 2011, p. 139-40).

Com esse fragmento retirado da carta de número II¹¹ da segunda série (*Iracema*) de *Cartas a Cincinato*, o escritor passa a condenar a postura de Alencar em escrever suas obras sem o aprofundamento necessário que um estudo acerca dos povos indígenas brasileiros deveria ter, além de deixar clara sua insatisfação frente ao desinteresse do escritor pelas obras “indianistas” que o precederam, desinteresse frente àqueles que Távora chama por “mestres”.

Dessa forma, Franklin Távora assume uma veia crítica frente às obras e à figura de Alencar. As narrativas são tomadas como processos fantásticos, imaginativos, pouco ligados “ao real” e ao estudo “de campo”, questões caras aos escritores que se aproximavam do positivismo. Para além disso, vê-se no excerto também como Távora deixa nítida sua visão acerca desses povos: culturas superadas, decaídas frente aos processos “civilizatórios”. Segundo o autor, que passa a crer numa literatura aproximada à representação da realidade e à observação da vida, o Romantismo indianista alencariano é visto como fantasioso e exagerado; o selvagem idealizado que é formulado pelo amor cortês se torna um problema e fonte de críticas.

A crítica e a historiografia literária brasileiras consideram as *Cartas a Cincinato* como um documento indicativo das mudanças estéticas que se operavam no decênio de 1870, quando o paradigma romântico começava a recuar frente à montante cientificista que animava a nova geração. Nesse contexto, Antonio Candido avalia que as críticas de Távora:

[...] representam o início da fase final do romantismo, quando já se ia aspirando a um incremento da observação e a superação do estilo poético na ficção. [...] As suas considerações constituem o primeiro sinal, no Brasil, de apelo ao sentido documentário das obras que versam a realidade presente (CANDIDO, 1969, p. 366).

Com as palavras de Candido em *A Formação*, vê-se como a eleição do indígena foi uma estratégia dos escritores desse período para elevarem a importância de um

¹¹ Tomo II, nº 26, 15/12/1871, pp. 87 – 94.

passado mítico das terras brasileiras. Para além disso, essa imagem do homem “selvagem” com os valores burgueses gerou interesse por parte do público leitor que passou a aderir sua atenção ao gênero favorito de Alencar: o romance.

O indianismo, um tema, é encontrado em nossas letras em vários estilos e períodos literários, passando por Machado de Assis, com *Americanas*, por Olavo Bilac em “A morte do Tapir” e ressurgiu, novamente forte, no século XX pelos modernistas, como veremos abaixo.

1.1.5 MODERNISMO

Assim, essa temática retornará na literatura pré-modernista com *O Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de 1915 (publicado a partir de 1911 no formato de folhetim). Na obra, há uma busca em resgatar a nacionalidade através da referência ao indígena. Tanto na linguagem, quanto na eleição deste como representação cultural, impregnada de maneira ampla por valores europeus, o personagem propõe o uso do tupi como a forma original de expressar a cultura de nosso país.

Adiante, será com o Modernismo que voltaremos com afinco para essa vertente nas artes brasileiras. Seja com os antropofágicos andradinos, Oswald e Mário, seja com Tarsila, seja com Raul Bopp ou com os integrantes do Verdeamarelo, as questões indígenas voltam a florescer em nossa cultura, criando pontos de contato com o passado e refletindo acerca do presente e do futuro: o que é ser brasileiro? Questão essa que já vinha sendo indagada pelos românticos, mas sem a mesma reflexão.

Figura VIII. AMARAL, Tarsila do. *Abaporu*, 1928. Óleo sobre tela. 85 cm x 73 cm.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural – *online*

O quadro de 1928 de Tarsila do Amaral recebe o nome *Abaporu*, formado pela combinação dos termos tupis *aba* (homem), *porá* (gente) e *ú* (comer), significando “homem que come gente” ou “homem antropófago”. Essa pintura, presenteada a Oswald de Andrade, tornou-se o estandarte do movimento antropofágico do Modernismo brasileiro. Segundo as palavras de Andrade, o “homem plantado na terra” e o título do quadro remetem aos rituais dos povos nativos, à prática da antropofagia. Dessa forma, a figura é batizada como aquela que devora a cultura para se apropriar dela e reinterpretá-la.

O *Manifesto Antropófago*, escrito em 1928 por Oswald de Andrade, representou um marco no panorama cultural brasileiro do século XX. Este documento propôs uma abordagem revolucionária para a interpretação e promoção da identidade cultural nacional, imbuída de um fervoroso espírito de ruptura com os cânones estabelecidos.

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia. (ANDRADE, 2017, p. 52)

O cerne da proposta antropofágica reside na metáfora da antropofagia, inspirada na prática ritualística das tribos indígenas brasileiras, na qual a absorção e a transformação do inimigo constituíam a base da própria existência. Sob essa perspectiva, Oswald de Andrade propõe que a cultura brasileira deveria adotar uma atitude “antropofágica”, devorando e reinterpretando elementos estrangeiros, assimilando-os ao contexto local e reinventando-os de acordo com as peculiaridades da realidade brasileira.

Oswald vai mais longe. Sua ousadia chega ao limite de atribuir as principais transgressões estéticas e políticas libertárias da história moderna europeia ao contato com os indígenas brasileiros: “Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. *Où Villegaignon print terre*. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos.” Não bastava atribuir ao primitivo brasileiro o início da genealogia, era necessário retomar o protagonismo: “Queremos a Revolução Caraíba. Maior que Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem” (GUERRA, 2022, p. 247-8).

O manifesto não apenas desafiou a noção de inferioridade cultural associada ao Brasil, herança do pensamento colonial, mas também estabeleceu as bases para uma visão de mundo que valorizava a hibridez, a miscigenação e a autonomia criativa como elementos fundamentais da identidade da nação. Ao propor uma arte que se alimenta das influências externas para criar algo genuinamente novo e autenticamente brasileiro, Oswald estimulou uma ruptura radical com os padrões estéticos e ideológicos então dominantes, inspirando movimentos artísticos e intelectuais de vanguarda, destacando a importância da reinvenção cultural e da diversidade na experiência brasileira. Se na perspectiva europeia o homem americano era selvagem, sendo seu canibalismo uma das marcas de sua inferioridade, na visão positiva e inovadora da Antropofagia, a índole canibal, típica de algumas etnias indígenas brasileiras, permitia, na esfera cultural, a assimilação crítica dos modelos europeus. O estigma “bárbaro” era transformado em qualidade mediante uma afirmação positiva. A reação não se limitava apenas à literatura, estendendo-se também a outros campos da cultura.

É com a obra-maior da antropofagia, *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* (1928), de Mário de Andrade, que observamos como, em literatura, o trabalho indianista volta a ser tecido. O anti-herói, sem nenhum caráter, e o ideal de brasilidade marioandradiano nos apresentam o Brasil como uma espécie de pano de fundo, nos

convidando a explorar os mitos e as lendas que compõem a cultura brasileira, tomando como referência o sujeito indígena.

De Amazonas a São Paulo, somos convidados a acompanhar a jornada do protagonista, um preto indígena, que ao longo da narrativa busca recuperar o presente dado por Ci, a Mãe do Mato, e roubado por Piaimã, disfarçado como Venceslau Pietro Pietra. Diferentemente das bases e da ideologia que atravessava o período romântico brasileiro, nessa obra do Modernismo, *Macunaíma* é um sujeito sem garbo e firulas, não se equipara, nem de longe, à fidalguia e ao heroísmo do Peri, indígena de Alencar que é batizado pelos homens brancos e é forçado a abandonar suas origens, suas raízes, por conta da força da lei do mais forte: a do colonizador. *Macunaíma*, portanto, é uma obra que rompe com essa imagem que foi cultivada acerca dos povos indígenas por muitos anos, deixando de lado a idealização e a aura de ingenuidade e pureza criada sobre esses povos naquele momento específico.

Espaço de metamorfoses, de seres encantados, onde *Macunaíma* preparava suas artimanhas, motivadas, sobretudo, pela indolência e pelo erotismo. Nos primeiros capítulos da rapsódia de Mário de Andrade, o protagonista enfrentaria monstros da mitologia indígena, como o Curupira, e, depois de algumas peripécias, encontraria Ci, a Mãe do Mato. Esta faria de *Macunaíma* o Imperador da região e lhe daria a pedra verde sagrada, a muiraquitã. Desta forma, a configuração do espaço narrativo de *Macunaíma* levava à construção de metáforas indicativas de uma vida primitiva, originária. (FARIA, 2006, p. 270).

Mas não há a voz do homem indígena na obra. A rapsódia escrita no início do século XX não deixa de ser entremeada de crenças e de mitos dos povos nativos. O texto não se propõe a escrever de maneira “fidedigna” sobre os costumes dos povos indígenas, pelo contrário. É por meio da junção de seus estudos que vêm dos mitos descritos pelo etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg sobre os povos indígenas da região da tríplice fronteira entre Brasil, Venezuela e Guiana, como aponta Alfredo Bosi, que observamos a mediação entre o material folclórico e o tratamento literário.

Ou seja, há uma apropriação desses conteúdos para a formação dessa colcha de retalhos que é *Macunaíma*. A partir das culturas indígenas sai o que é mais revolucionário do Modernismo brasileiro, como afirma Benedito Nunes em “A Antropofagia ao Alcance de Todos”.

Afinal, o tupi verdamarelo ainda é o “índio de tocheiro” contra o qual se levanta Oswald, no Manifesto; e o tupi antropófago, destruindo o pedestal dos sentimentos nobres no qual o nosso indianismo colocara Pery e Y-Juca-Pirama, ainda manava do senso étnico que inspirou a

Gonçalves Dias, no seu paralelo entre O Brasil e a Oceania, aquele ponderado juízo sobre as condições da cultura dos aborígenes, a que não falta uma censura velada aos métodos da Catequese como conquista espiritual. Não sendo um neoindianismo, a Antropofagia converge porém com o romantismo no aspecto da rebeldia, do espírito refratário à ordem. O Verdamarelo, como neoindianismo, que continha as sementes de uma ideologia da ordem, olhou por isso desconfiadamente para a nossa herança romântica, achando, como fez um dos seus porta-vozes, que chegara o momento de superarmos o permanente desequilíbrio que ela impunha à evolução do pensamento nacional em demanda de autonomia. (NUNES in ANDRADE, 1990, p. 26).

Ao inserir que a “Antropofagia não é um neoindianismo”, Nunes reforça a criticidade do movimento que leu a cultura indígena sob outro ponto de vista, distanciada da passividade e da imagem dos românticos. O “tupi antropófago” emerge enquanto símbolo de transformação e subversão cultural, porém é sobre as culturas nativas que se erigem as bases desse pensamento. Estudiosos indígenas da ReAntropofagia, como Jaider Esbell e Denilson Baniwa, detalham esse movimento de apropriação por meio de suas leituras decoloniais:

Nesse sentido, *Macunaíma* e a Antropofagia oswaldiana, apesar do esforço para de-europeizar a arte brasileira e inscrevê-la nas culturas múltiplas do país, representariam uma tentativa de homogeneização da pluralidade e diversidade de mundos, línguas, culturas indígenas e produziram uma imagem exclusivamente evocativa e simbólica da figura do indígena. (EUGENIO, 2023, p. 113)¹².

E há também as obras do movimento Verdamarelo que, durante o início do anos 20, concatenaram-se às ideias ultranacionalistas e conservadoras de uma vertente ideológica da época. A corrente literária foi encabeçada por Cassiano Ricardo, Plínio Salgado e Menotti del Picchia. O manifesto *Nhengaçu Verdeamarelo* (1929) nos atenta ao pensamento desse movimento; segundo o texto, os indígenas “fizeram” parte do processo de miscigenação brasileira graças às dominações portuguesas bem empregadas, ou seja, o processo colonizatório e de civilização é bem-visto e encarado de forma “pacífica” por parte dos que foram dominados: os tupis. Diz o manifesto *Nhengaçu Verdeamarelo*:

O nacionalismo tupi não é intelectual. É sentimental. É de ação prática, sem desvios da corrente histórica. Pode aceitar as formas de civilização, mas impõe a essência do sentimento, a fisionomia irradiadora da sua alma. Sente Tupã, Taniandaré ou Aricuta através mesmo do catolicismo.

¹² No início de seu capítulo, a autora insere: “Embora o julgamento de Esbell e de Baniwa sobre os paulistas antropófagos seja radicalmente crítico, essas reflexões teóricas e provocações artísticas convidam a pensar como trabalhar juntos para este ‘entendimento’ decolonial” (EUGENIO, 2023, p. 114).

Tem horror instintivo pelas lutas religiosas, diante das quais sorri sinceramente: pra quê? (TELES, 1983, p. 361).

Ou seja, nesse período o primitivismo foi um tema comum para ambas as correntes literárias, seja a da Antropofagia, ou do Verdeamarelo; o retorno às culturas indígenas foi fundamental para estabelecer as bases desses movimentos, porém cada um com suas ideologias e visões acerca do país e da arte. Um extremamente revisionista, crítico e contundente, outro conservador e ufanista, aproximado dos integralistas.

A respeito dos verdeamarelos, escreve sob o nome Poronominare, Oswald, na segunda dentição da *Revista de Antropofagia* em 1929:

Os verde-amarelos daqui querem o gibão e a escravatura moral, a colonização do europeu, a colonização do europeu arrogante e idiota e no meio disso tudo o guarani de Alencar dançando valsa. Uma adesão como essa não nos serve de nada, pois o “antropófago” não é o índio de rótulo de garrafa. Evitemos essa confusão de uma vez pra sempre! Queremos o antropófago de Knicker-bockers e não o índio de ópera. (ANDRADE, 2017, p. 68).

Há mais exemplos de literatura indianista que foi produzida no país durante o Modernismo brasileiro, mas nos ateremos até este momento. Duas obras bastante conhecidas, porém, de outra época, que trarão os povos indígenas e suas culturas, se encaixam mais no conceito de literatura indigenista, tópico mais a frente deste capítulo. São os textos como *Quarup* (1967), de Antonio Callado e *Maira* (1976), de Darcy Ribeiro.

1.2 LITERATURA INDÍGENA

Por muito tempo a arte indígena permaneceu em um espaço de subculturalidade brasileira, sendo lembrada em 19 de abril, quando se celebra o dia “do índio”. Com essa data, por meio das fantasias e adornos estereotipados, as crianças eram o público-alvo a aprender um pouco sobre esses povos que usavam plumagens, pinturas corporais e possuíam um contato direto com a natureza.

A partir da tomada da cultura branca pelos povos indígenas lutando pelos seus direitos e fazendo suas vozes ecoarem, ativistas, educadores e artistas indígenas ocuparam espaços no cenário da cultura nacional; e, assim, marcaram territórios fundamentais para que a arte indígena brasileira florescesse e fosse legitimada na contemporaneidade, no século XXI.

Ou seja, antes do século XX, as artes indígenas possuíam um valor menorizado ou nulo, eram apenas objetos, cocares, cuias e cestarias que representavam o que deveria ser superado pela nação brasileira que estava em constante “avanço civilizatório”. A cultura indígena era apenas uma marca do passado.

Veremos uma transformação significativa na percepção da natureza e das culturas indígenas a partir do século XXI, quando os povos nativos assumem o protagonismo nas artes, escrevendo, pintando e produzindo a partir de suas próprias vivências, experiências e desafios dentro das linguagens, concepções e circuitos da cultura ocidental. Segundo Naine Terena, uma destacada artista contemporânea, “a arte funciona como instrumento de luta para os indígenas”, evidenciando as múltiplas batalhas enfrentadas por essas comunidades.

Como afirma Ramos,

A tendência etnocêntrica privilegiou um universo de representações, catalogando a insignificância das demais culturas. Na realidade, cometendo uma violência que serviu e continua trabalhando a favor das diversas formas de colonialismos, sobretudo, disfarçadas por meio daquilo que Pierre Bourdieu definiu como “violência simbólica”. Trata-se da imposição de valores pertencente a um grupo hegemônico sobre outros, visando obviamente o favorecimento daqueles que dominam, a velha lógica da sobreposição da versão dos vencedores sobre os derrotados, quer seja no campo ideológico, político, social, econômico etc. (RAMOS, 2010. p.1-2).

O rebaixamento e a insignificância das culturas indígenas em território nacional se deram em todas as esferas sociais e não foi estanke ao período de invasão, ele perdura até os dias atuais.

1.2.1 LITERATURA INDÍGENA CONTEMPORÂNEA

Os povos indígenas, vistos que são inúmeras as etnias, ao todo 305¹³, no território brasileiro, utilizavam e ainda utilizam a oralidade como meio de repasse de suas culturas, saberes, histórias, rituais. Em meio da apropriação territorial feita pelos europeus, os quais possuíam um sistema de escrita, a oralidade foi concebida de modo inferior, outro fator de manipulação contra os indígenas. Mas, como afirma Daniel Munduruku, um expoente da literatura indígena, muitos desses povos não possuem escrita porque não necessitam

¹³ Segundo dados retirados do Censo Demográfico realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 2010. Disponível em: <https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2022-02/brasil-registra-274-linguas-indigenas-diferentes-faladas-por-305-etnias>. Acesso: 06/08/2024.

dela; são independentes desse sistema predominante na cultura ocidental. Porém, com o tempo, vemos que muitas etnias têm se apropriado da escrita para registrar aquilo que está em constante ameaça.

A escrita é uma técnica. É preciso dominar essa técnica com perfeição para poder utilizá-la a favor da gente indígena. Técnica não é negação do que se é. Ao contrário, é afirmação de competência. É demonstração de capacidade de transformar a memória em identidade, pois ela reafirma o ser na medida em que precisa adentrar no universo mítico para dar-se a conhecer ao outro.

O papel da literatura indígena é, portanto, ser portadora da boa notícia do (re)encontro. Ela não destrói a memória na medida em que a reforça e acrescenta ao repertório tradicional outros acontecimentos e fatos que atualizam o pensar ancestral. (MUNDURUKU, 2018, p. 83).

Chamam-se literaturas indígenas, originárias ou nativas, como prefere Olívio Jekupé, aquelas que se configuram por ter autoria indígena, ou seja, em que há uma apropriação da técnica grafocêntrica por sujeitos nativos. Assim, forma-se um vínculo étnico entre o conteúdo e a forma, e o mesmo entre obra e autor. O indígena, antes visto como “objeto”, assume, diante dessa perspectiva, o lugar de criador, de artista, de sujeito.

(...) a grande marca da literatura indígena brasileira da atualidade consiste exatamente no fato de que o/a indígena passa a escrever por si mesmo, desde sua singularidade antropológica, passando por suas experiências de silenciamento de negação e de violência e chegando a uma postura de crítica do presente via *voz-práxis* estético-literária. (DANNER; DORRICO; DANNER, 2018, p. 154-5).

Esse movimento de autoria indígena teve início em meados de 1980 com a publicação do livro *Antes o Mundo não Existia*, de Umúsin Pãnlon & Tolamã Kenhíri, descendentes do povo Desana. Assim, nesse contexto delineado, a literatura indígena brasileira surge como uma “manifestação singular de *voz-práxis* estético-política” (DANNER; DORRICO; DANNER, 2018), ganhando destaque, sobretudo a partir do final do século XX. Essa expressão literária é intrinsecamente ligada ao Movimento Indígena Brasileiro, que se consolidou a partir da metade da década de 1970, como resposta contundente aos processos de desterritorialização e à violência simbólica e material que acometeram os povos indígenas durante a ditadura militar e suas políticas expansionistas.

Porém, é somente a partir da Constituição de 1988, que os indígenas foram reconhecidos socialmente e juridicamente como sujeitos com direitos. Sendo garantida a liberdade de se expressarem nas suas particularidades, direitos autorais e reconhecimento

de suas línguas nativas. E é nesse contexto de lutas e de buscas por continuar existindo que os povos indígenas ainda precisam se movimentar social e politicamente, uma vez que o sistema social do país ainda falha quanto à proteção e à preservação das culturas indígenas brasileiras, apesar de seus direitos serem garantido por lei. Há movimentos de âmbito nacional que ocorrem anualmente (exposições de cultura e arte, marchas e movimentos sociais indígenas, o trabalho com mídias digitais e outros) com a finalidade de trazer visibilidade para as situações dos povos originários, como a demarcação de terras e as denúncias de grilagem e de ataques, e reivindicar ao Estado Brasileiro direitos e soluções para as demandas sociais indígenas que permanecem sendo silenciadas.

As produções indígenas, segundo Graça Graúna, são descritas como literaturas de “sobrevivência”, no sentido de proporcionar meios para a retomada da voz e do território indígena no âmbito literário. Neste contexto, a literatura é encarada como um local de resistência.

Para nós, a literatura indígena é uma maneira de usar a arte, a caneta, como estratégia de luta política. É uma ferramenta de luta. E por que uma luta política? Porque, à medida que a gente chega na sociedade a sociedade nos reconhece como fazedores de cultura, como portadores de saberes ancestrais e culturais, ela vai reconhecer que também existe uma *cidadania indígena* (WERÁ, 2017, p. 29).

No artigo intitulado “A estilística da literatura indígena brasileira: a alteridade como crítica do presente – sobre a noção de eu-nós lírico-político” de Danner, Dorrico e Danner (2018), a literatura indígena é discutida em relação ao conceito de minoria. Os autores vão ao encontro do texto de “Literatura de autoria de minorias étnicas e sexuais”, de Santos e Wielewicki (2005), uma vez que ela compartilha espaço com as produções de grupos marginalizados e excluídos da sociedade.

A partir do século XX, as minorias, em busca de seus direitos, foram se destacando em escala global e após lutas, debates e manifestações, surgiu a necessidade de criação de políticas afirmativas e defensoras a esses grupos; dentro dessas, não ficaram de fora os povos indígenas.

[...] a luta pela cidadania juntou-se à dos direitos civis e foi embalada pelos movimentos sociais que estouravam mundo afora, a partir dos anos 1970. A ideia de cidadania parecia, então, associar-se ao exercício pleno num estado de direitos, e ao exercício do convívio entre iguais e em sociedade, mas também a um exercício de diferenças entre iguais. É nessa época que surgem os movimentos de minorias e uma compreensão diferente da ideia de igualdade, com diversidade. (BOTELHO; SCHWARCZ, 2012, p.10).

A literatura discute, por meio da autoria indígena, questões sociais, religiosas, políticas, ficcionais e fantasiosas sobre inúmeras etnias existentes em território brasileiro e, todas elas embasadas na veia ancestral e no contexto ritualístico dessas culturas.

Assim, da conclusão de que, até o início da década de 1990, no caso do Brasil, nós teríamos basicamente literatura indianista e indigenista, isto é, produções estéticas, literárias e acadêmicas produzidas por não-indígenas e, no mais das vezes, constituídas e dinamizadas de modo caricato, extemporâneo e descomprometido relativamente à condição e à causa indígenas [...], os intelectuais e os escritores indígenas tomam consciência de que precisavam urgentemente produzir e publicizar suas próprias obras, suas próprias visões de mundo, seus próprios relatos acerca de sua situação, *sua própria versão da história do Brasil*. (DANNER; DORRICO, DANNER, 2019, p. 221-2)¹⁴.

A literatura indígena contemporânea, por conseguinte, tem como um de seus principais objetivos denunciar a condição de marginalização e exclusão experimentada pelos povos originários, bem como as violências que têm sido por eles sofridas ao longo dos últimos cinco séculos. A partir dessa perspectiva, o sujeito indígena se coloca em oposição aos estereótipos forjados pela sociedade majoritária, demarcando seu próprio espaço de fala e assumindo as narrativas, deixando de ser representado pelo outro e passando a ocupar o protagonismo em sua própria história.

[...] as várias formas que essas literaturas marginalizadas têm buscado para resistir ao conceito de marginal, tendo em mente a ideia de Dacanal (1978, p. 19) de que o conceito na verdade pouco tem de pejorativo/negativo, pois forma culturas marginais *contradependentes*, ou seja, uma força que “conseguirá destruir seu ‘ser dependente’ e nascer libertada e autêntica para a História (SANTOS; WIELEWICKI, 2005, p. 338).

Contudo, persistem discordâncias sobre o emprego da expressão “literatura indígena”. Isto decorre, sobretudo, da variedade de grupos étnicos identificados atualmente – conforme o censo de 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), são 305 grupos étnicos, falantes de mais de 274 línguas e com suas próprias culturas e histórias. Diante dessa complexidade, encontrar um termo abrangente se mostra desafiador.

¹⁴ DANNER, L. F.; DORRICO, J.; DANNER, F. *Literatura indígena brasileira: entre tradição, crítica e resistência*. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/46536>. Acesso: 15/05/2024.

Assim, pode-se afirmar que esta produção cultural abarca uma diversidade de textos criativos originados de múltiplos grupos indígenas, quer estejam ou não “formalmente” editados. Uma parcela dessa produção é documentada por antropólogos e pesquisadores, enquanto outra parte surge do esforço coletivo de professores de programas de licenciatura indígena e seus alunos, oriundos de diversas etnias.

Em uma perspectiva mais restrita, a expressão literatura indígena é empregada para identificar textos reconhecidos pelo sistema literário convencional, que envolve autores, público, críticos, mercado editorial, instituições educacionais, programas governamentais e legislação.

A inclusão da literatura indígena no currículo escolar ganha maior robustez com a promulgação da Lei 11.645, de 08/03/2008, que determina o estudo obrigatório das histórias e culturas indígenas no sistema educacional brasileiro. Para os primeiros anos do Ensino Fundamental, introduzem-se narrativas de temáticas nacionais que dialogam com o imaginário infantil, algumas das quais já com ampla notoriedade. Tal tendência é refletida em livros cada vez mais cuidadosos com a estética e a apresentação gráfica.

Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino 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 e 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 e de literatura e história brasileiras (BRASIL, 2013).

Porém, mesmo com a obrigatoriedade do trabalho com as obras e as culturas indígenas, uma questão acerca dessas produções acabou sendo reforçada: a literatura indígena permaneceu, durante muito tempo, em um espaço voltado ao meio infanto-juvenil. Sobre isso, Kaká Wera Jecupé afirma que escrever para crianças e jovens é um ato consciente e político de atuação dos autores indígenas.

Escolhemos o modelo de conversar com a criança, de conversar com o jovem, porque eles são muito mais livres de preconceitos do que os mais

velhos. As crianças são muito mais abertas ao aprendizado, a ouvir a diferença, muito mais curiosas do que os mais velhos. Então isso também foi uma estratégia. E também porque os nossos mitos de origem, as nossas cosmovisões, as nossas fábulas têm muito a ver com esse universo infantojuvenil. (JECUPÉ *apud* DORRICO, 2020).¹⁵

De maneira geral, essa literatura se manifesta majoritariamente em língua portuguesa ou em edições bilíngues (caso a determinada língua indígena possua registro escrito), compreendendo um leque diversificado de gêneros literários, incluindo relatos sobre a origem do mundo e práticas cerimoniais, fábulas sobre animais, narrativas do cotidiano, cânticos variados e poemas. A amplitude dessa categoria abrange desde a documentação e transcrição de narrativas tradicionais até o esforço de recriação de elementos da tradição oral (personagens, cenários e símbolos), culminando na criação autoral.

Desse modo, segundo Carlos Novais (2018), três dimensões centrais emergem dessa produção: a dimensão política (quando se refere à identidade), a dimensão cognitiva (voltada à preservação do conhecimento ancestral e da memória coletiva) e a dimensão estética (configuração da experiência sensível).

E é a partir dessas variadas e constantes lutas que vão sendo formadas as literaturas indígenas escritas em língua portuguesa. A tradição escrita ainda é recente, se compararmos à literatura brasileira. A literatura indígena, portanto, deve ser lida e pensada com os cuidados de uma produção recente.

A comunidade apropria-se da escrita para se representar, para existir no exterior e estabelecer uma ponte com o resto da sociedade nacional. As experiências literárias são cercadas e gerenciadas pelos brancos; porém, as obras literárias que nascem dessa experiência não são comparáveis a nenhuma outra, pois longe dos modelos tradicionais da sociedade ocidental (BEHR, 2017, p. 270).

Porém, nesse movimento, observa-se que as culturas não-indígenas têm se debruçado a pesquisar, ler e divulgar essas obras de autoria nativa, dando legitimidade e disseminando esses textos não apenas ao público infantil, mas a todos os indivíduos que se interessem pelo que há de universalizante e o que há de particular nessas produções. Assim, a ideia de exotismo relacionada aos indígenas vai sendo aniquilada e suas produções vão sendo incorporadas ao panorama da diversidade que compõe nossa cultura. Como exemplo dessa dinâmica, pode-se pensar o recém ingresso de Ailton Krenak como imortal à Academia Brasileira de Letras, no ano de 2024, escritor que foi um *best-seller*

¹⁵ Kaká Werá Jecupé em entrevista publicada na coleção Tembetá (Azougue, 2017).

durante a pandemia do Coronavírus, com destaque para as obras *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019) e *A vida não é útil* (2020).

A literatura escrita foi englobada pelos indígenas como uma ferramenta identitária, política e social. Dessa forma, esses povos, em um ritual antropofágico, alimentaram-se da cultura branca e a utilizaram como maneira de autodefesa no território “inimigo”.

Outra ativista dessa literatura é Eliane Potiguara (1950 –). Escritora, poeta, professora e combatente das questões indígenas, é fundadora do GRUMIN (Grupo de Mulheres Indígenas) criado em 1987, gerando a assistência às mulheres e homens; informando-os, mobilizando-os e desenvolvendo criticamente as consciências desses povos ao empoderamento e à permanência em meio aos brancos. Potiguara foi nomeada como Embaixadora da Paz, entidade ligada à ONU, e é uma célebre expoente dentro dos debates a respeito da identidade e caracterização nativas. Ganhadora de inúmeros prêmios, como o Prêmio PEN CLUB da Inglaterra e o Fundo Livre de Expressão, nos Estados Unidos da América.

A brasileira, que é formada em Letras, é autora de *A terra é mãe do índio* (1989), *Metade cara, metade máscara* (2004) e *O Coco que guardava a noite* (2012). Potiguara oscila da cartilha educacional à poesia adulta, além de livros infanto-juvenis. A literatura usada como ferramenta foi uma arma nas mãos da educadora; por meio dela, promoveu a identificação, caracterização, permanência identitária e disseminação da cultura dos povos indígenas. Em seus textos, Potiguara aborda a relação da dominação branca e o *status* de “subcultura” que foi imposto aos povos nativos. Aborda a natureza, a ancestralidade, a espiritualidade, os ritos, os valores, a condição da mulher, a identidade e o amor com propriedade e vivência; diferentemente da representação indígena feita pelos brancos, frequentemente com preconceitos e fantasias acerca desses povos. No livro *Metade cara, metade máscara* são expostos o respeito às relações humanas, a importância da demarcação territorial indígena, a exclusão social e demais injustiças que sofrem:

Que faço com a minha cara de índia?

E meu sangue
E minha consciência
E minha luta
E nossos filhos?

Brasil, o que faço com a minha cara de índia?

Não sou violência

Ou estupro
 Eu sou história
 Eu sou cunhã
 Barriga brasileira
 Ventre sagrado
 Povo brasileiro

Ventre que gerou
 O povo brasileiro
 Hoje está só...
 A barriga da mãe fecunda
 E os cânticos que outrora cantavam
 Hoje são gritos de guerra
 Contra o massacre imundo. (POTIGUARA, 2004).

Outro expoente da literatura indígena é Daniel Munduruku (1964 –), autor de *Karaíba*. O escritor graduou-se em Filosofia, História e Psicologia pelo Centro Universitário Salesiano de São Paulo (UNISAL), fez mestrado em antropologia social e doutorado em educação pela Universidade de São Paulo, pós-doutorado em Linguística pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Daniel produziu 54 livros direcionados ao público infanto-juvenil, educadores e demais leitores. Preocupado em manter as tradições das culturas ancestrais, Munduruku começou a escrever e percebeu que tinha algo de novo para contar. Como o autor diz:

Sei que há muito preconceito com relação às populações indígenas, mas procuro ocupar esse espaço com assuntos que podem substituir o olhar equivocado. Talvez seja por isso que crio e conto histórias, reconto histórias tradicionais e trago informações. Ainda há muito a ser dito sobre a cultura indígena. E é pensando nisso que incentivo os jovens indígenas a escreverem suas histórias, pois não tenho sensibilidade suficiente para tratar de toda a magia que envolve nossa gente. (MUNDURUKU, [s/d], entrevista)¹⁶.

Munduruku defende a inserção da literatura indígena no meio escolar e rebate a nomeação das literaturas nativas como folclóricas. Essa designação, como ele expõe, explicita o fator político que trata essas escritas e povos de modo inferiorizado; sem história, obsoletos e parados no tempo (MUNDURUKU, [s/d]).

Em consonância com Olívio Jekupé, escritor e crítico indígena guarani, reconhecemos a importância da autonomia nas comunidades indígenas na defesa da cidadania. Ele também enfatiza que a produção literária indígena, concebida com um caráter autoral étnico, se torna uma necessidade premente.

¹⁶ Disponível no site Global Editora. <http://www.globaleditora.com.br/noticias/abordagem-da-cultura-indigena-nas-obras-de-daniel-munduruku/> Acesso em: 13/10/2023.

De fato, para Jekupé, a educação formal nas escolas deve ser combinada com a preservação da tradição ancestral e da cosmovisão indígena. A partir dessa união, os indígenas podem se fortalecer no presente, não com flechas, mas com argumentos, para resistir às tentativas de despersonalização de seus conhecimentos e modos de vida por parte dos não indígenas.

Através dela [da escrita] podemos mostrar ao mundo nossos problemas que acontecem no Brasil diariamente: terra sendo roubadas, rios sendo destruídos, índios assassinados, índias estupradas e tantas outras coisas mais. E poucos sabem disso. Por isso eu via na escrita pelos próprios indígenas como uma grande arma para a defesa de nosso povo. (JEKUPÉ, 2009, p. 13).

A escrita indígena brasileira é rica e importante para a identidade cultural, histórica, social e política do país. Os povos originários mantêm suas tradições há séculos e seja através da oralidade ou através da escrita sempre adotaram a literatura como forma de humanização, de representação, de fantasia, de educação (JECUPÉ, 2020); funções literárias indispensáveis ao ser humano segundo Antonio Candido, em “O direito à literatura”.

1.2.2 ARTES VISUAIS INDÍGENAS

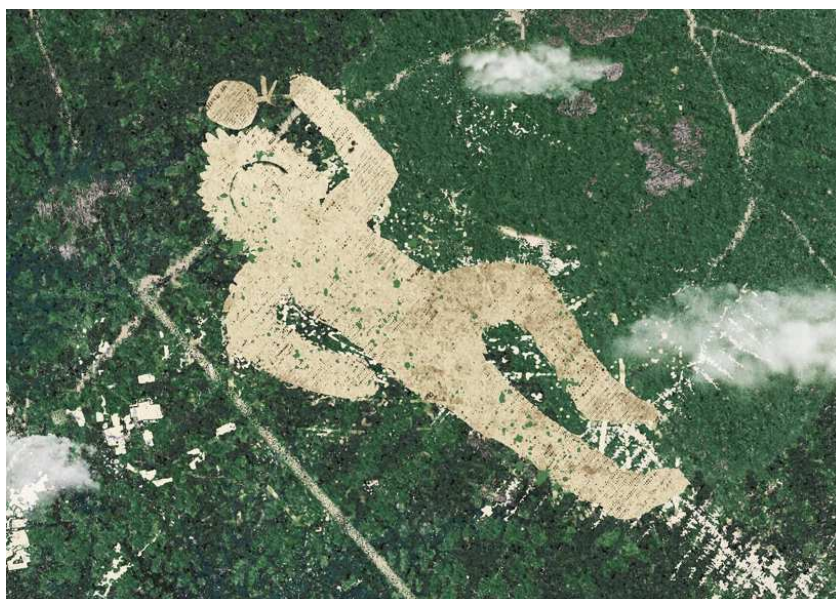
As artes visuais indígenas, assim como a literatura, passaram a ocupar esses mesmos espaços e com propósitos parecidos. As obras dos artistas indígenas brasileiros não apenas celebram a cultura e a espiritualidade dos povos nativos, mas também abordam questões urgentes, como a preservação ambiental, os direitos territoriais e a resistência cultural. São marcadas por uma conexão com a natureza e compromisso com a justiça social, refletindo não apenas suas próprias experiências como indígenas, mas também as lutas e aspirações de seus povos. Ao mesmo tempo, eles desafiam estereótipos e preconceitos, oferecendo uma visão autêntica e multifacetada.

Denilson Baniwa, artista visual e curador, compõe suas obras trespassando linguagens visuais da tradição ocidental com as de seu povo, utilizando performance, pintura, projeções a laser, imagens digitais. Assim, percebe-se como ele é capaz de provocar diversas reflexões acerca dos direitos dos povos originários, do impacto do sistema colonial e da valorização da cultura indígena.

[...] estamos ocupando um território simbólico e hegemônico que historicamente construiu um imaginário da identidade nacional de

forma excludente e discriminatória. Essa ocupação se verifica justamente pelo não reconhecimento que indígenas possam ser produtores de arte e conhecimento além do que está preestabelecido pelo imaginário da Academia e da sociedade. Os povos nativos sempre foram representados, expostos e estudados por meio do seu silenciamento. Dessa forma a arte produzida por indígenas, seja ela qual for (artes plásticas, cinema, teatro, fotografia etc.), nunca estará destituída de seu sentido e intenção política, mesmo que inconscientemente (BANIWA, 2018, [s/p]).

Figura IX. BANIWA, Denilson. *Natureza morta 1*, 2016. Fotografia digital, edição e impressão digital sobre papel. 146 cm x 103 cm.



Fonte: MASP – online

Através da impressão sobre o papel da obra acima de Baniwa, vemos a imagem de um corpo que nos remete diretamente àquelas que constam em cenas de crime: o desenho circunscrito do corpo no chão. Juntamente com um cocar e um chocalho empunhado na mão esquerda, a imagem termina de ser revelada. Trata-se de um corpo indígena, morto, sobre uma grande porção de terra, ou seja, a natureza-morta de Baniwa nos aponta para os contornos de denúncia contra o desmatamento e o genocídio.

Essa obra, a única assinada por um indígena no MASP, já foi exposta ao lado do quadro *Moema*, de Victor Meirelles, (figura XIII), possibilitando diálogos acerca do lugar que esses corpos ocuparam e ocupam na historiografia nacional.

Figura X. Acervo em transformação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, Brasil. Fotografia.



Fonte: MASP – online

Assim, nos deparamos com um diálogo possível ao colocar *Natureza morta 1* e *Moema* lado a lado. Se na primeira obra temos um corpo indígena que evoca a ideia de extermínio e escravização dos povos originários e a exploração de seus recursos (corpo e território), no segundo quadro ficamos frente a frente com a “vênus indígena” de Meirelles no século XIX, que foi pintada com um olhar passivo e entrega do corpo indígena ao homem branco.

Moema nos transporta para o Romantismo indianista, que procurou valorizar os temas nativos da história nacional por meio de uma ótica idealizada e que escondia as barbáries da colonização. *Natureza morta 1*, produzida no século XXI por um sujeito indígena, nos direciona para os alvos primordiais do colonialismo com suas críticas.

A arte indígena demorou um pouco mais que a literatura para ocupar os espaços de maior legitimação. Foi a partir de 2010 que grandes instituições nacionais começaram a agregar candidatos indígenas em seus concursos e, com isso, os artistas passaram a ocupar esses espaços e suas obras foram cada vez mais disseminadas. O Instituto PIPA exemplifica essa iniciativa, ampliando a visibilidade de grandes nomes emergentes na arte contemporânea nacional. Nesse contexto, a presença de artistas indígenas na disputa do prêmio sinaliza o reconhecimento da qualidade e a disseminação das artes indígenas tanto em âmbito nacional quanto internacional.

O concurso já premiou artistas como Jaider Esbell (1979 – 2021), Denilson Baniwa (1984 –) e Daiara Tukano (1982 –), além de muitos outros que concorreram: Gustavo Caboco (1989 –) e Célia Tupinambá (1982 –). Para além do concurso, alguns desses nomes deram ao segundo decênio deste século a alcunha de “década da arte indígena”, apontando para maiores reconhecimento e incentivos aos povos indígenas e suas produções.

É importante destacar que vários desses artistas têm participado ativamente da concepção de exposições, muitas vezes curadas por indígenas e que apresentam exclusivamente obras de artistas indígenas. Um exemplo é a exposição “Véxoa: Nós Sabemos” (2021 – 2022), com curadoria de Naine Terena. Esta foi a primeira exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo dedicada inteiramente à arte dos povos originários.

Outros artistas que tiveram forte ascensão foram Naine Terena, já citada neste trabalho, e Jaider Esbell. A obra de Esbell, indígena Macuxi da região amazônica, amplifica ainda mais a complexidade das expressões humanas e não humanas. As energias da floresta, dos seres, fluem através da arte, influenciadas por diversos elementos: sabedoria, ancestralidade, lembranças, interações, modernidade plástica, questões globais, identidade local, visualidade xamânica, poder. Palavra, imagem, som, silêncio – uma comunicação que transcende todas as linguagens. A arte de Esbell exige uma imersão profunda, indo além dos sentidos.

Figura XI. ESBELL, Jaider. “*Makunaimi devolve a Muirakitã ao centro da terra*”, 2019. Acrílica e posca sobre tela. 90 cm x 90 cm.



Fonte: Prêmio PIPA – *online*

Jaider Esbell, por meio de suas obras e performances, assim como o fragmento mencionado anteriormente, nos leva a refletir sobre a importância de direcionar nossa atenção para as produções indígenas, tanto na literatura quanto na iconografia. Essas expressões culturais oferecem perspectivas valiosas sobre as diversas formas de vida que coexistem com o modelo destrutivo e muitas vezes considerado “progressista” que predomina na cultura ocidental.

1.3 LITERATURA INDIGENISTA

Analisando a literatura contemporânea indígena no México, Romero observa que, mesmo com expressões semelhantes, há uma grande diferença entre as literaturas indianista, indigenista e indígena. E apesar das questões geográficas, as mesmas diferenças são identificadas nas produções brasileiras, sendo de caráter universal.

La literatura indianista es creada por escritores no indígenas que pretenden ser portavoces de esa cultura.

La literatura indigenista: los escritores tampoco son indígenas, pero buscan adentrarse en esse pensamiento desde su perspectiva, tratan de penetrar en su cosmología para dar a conocer esa cultura. Literatura indígena es aquella producción escrita por los propios indígenas en su lengua original o en versión bilingüe. Puede abarcar todos los géneros: poesía, narrativa, teatro y ensayo. (ROMERO *apud* DORRICO 2018, p. 232).

Em relação ao termo indigenista, Romero aponta para uma produção na qual os autores não são indígenas, mas buscam compreender essas cosmologias para apresentar determinadas culturas a sua sociedade. Aqui, o tema é o mundo indígena, e o indígena atua como informante. De acordo com Janice Thiél, a obra indigenista é definida como aquela “produzida a partir de uma perspectiva ocidental e escrita ou traduzida pelo não índio” (THIÉL, 2012, p. 45).

Ao investigar os estudos sobre as obras indianistas alencarianas, observou-se um emprego crítico por Alencar na novela *Ubirajara* em comparação com *O Guarani* e *Iracema*. A pertinência da “tríade indianista” é questionada ao examinar o conteúdo das notas de rodapé da última obra.

Publicada em 1874, a narrativa *Ubirajara* nos transporta para um período anterior à chegada dos europeus ao Brasil, retratando uma lenda tupi. Embora o enredo siga os moldes do Romantismo, com uma perspectiva eurocêntrica, as notas de rodapé introduzem críticas às práticas colonizadoras dos portugueses, sugerindo uma visão mais crítica do autor em relação às violências cometidas contra os povos indígenas. Isso indica uma mudança de postura de Alencar, que começa a questionar as chacinas sofridas pelos nativos, ainda que a obra mantenha traços da visão romântica tradicional.

Ubirajara é o texto de um Alencar maduro e que já havia se estabelecido no campo das letras e da literatura de seu tempo. Desde os folhetins de *O Guarani*, nos jornais na década de 50 do século XIX, o escritor já tinha despontado como um bom ficcionista. *Ubirajara* se destina, portanto, a um público que já havia se familiarizado com os dois primeiros romances indianistas *O Guarani* e *Iracema*. O próprio autor adverte, em nota introdutória, que as características por ele apontadas acerca da descrição do indígena não devem surpreender o leitor que tenha estudado, com afinco, a origem da nacionalidade brasileira.

Quem por desfastio percorrer estas páginas, se não tiver estudado com alma brasileira o berço de nossa nacionalidade, há de estranhar entre outras coisas a magnanimidade que ressumbra no drama selvagem a formar-lhe o vigoroso relevo. Como admitir que bárbaros, quais nos pintaram os indígenas, brutos e canibais, antes feras que homens,

fossem suscetíveis desses brios nativos que realçam a dignidade do rei da criação? (ALENCAR, 2014, p. 121).

É importante notar que, como nos seus romances indianistas anteriores, José de Alencar busca conferir dignidade aos antigos habitantes do solo nacional em questão. Dessa forma, à procura de calcar a identidade brasileira em suas obras, assim como outros escritores do Romantismo, como vimos, inseriu as culturas indígenas em suas ficções.

E sua veia do romance, como ele próprio confessa em *Como e porque sou romancista*, ressurgiu-lhe em 1848. E foi assim que vislumbrou “a coisa vaga e indecisa”, que era o primeiro broto de *O guarani* e *Iracema*, flutuando-lhe na fantasia. Tão vaga e indecisa e depois portentosa, opulenta. Seu altíssimo senso do pitoresco evocou nossos cenários, com intuição sobranceira, pois era um contador de histórias nato, com imaginação assombrosa. Sabia abarcar a alma nacional, o seu folclore, o sonho nativista, a natureza abrasadora. (NEJAR, 2011, p. 103).

Os elementos paratextuais em *Ubirajara* trazem conteúdos interessantes para pensarmos os discursos que atravessavam a população do final do século XIX e quais eram as ideias do autor perante seus estudos, se debruçando sobre os textos dos cronistas e dos etnógrafos e antropólogos que escreveram acerca dos povos indígenas e suas culturas. Dessa forma, Alencar traz abordagens curiosas, pode-se dizer até anacrônicas para a época em que escreve. Ele vai na contramão de muitos dos textos que pesquisou e usa as notas de rodapé do romance para expor suas críticas.

Acompanhar a trajetória de Jaguarê e ler as inúmeras notas que seguem o texto criam uma relação de conhecimento e aprofundamento sobre as culturas indígenas. Como afirma Mirhiane Mendes de Abreu (2011), *Ubirajara* pode ser encarada como uma dupla narrativa, na qual em um primeiro plano temos a ficção elaborada (narrador contemplativo) e em segundo plano (narrador histórico) um texto de cunho etnográfico, explorando e discutindo questões que tangem os povos no recente território independente.

As notas de rodapé têm o propósito de fornecer informações sobre diferentes aspectos da cultura indígena, como a antropofagia, a religião e a organização político-social dos indígenas. Além disso, elas situam o romance no contexto histórico em que foi escrito, levando em consideração os debates que ocorreram durante a década de 1870, incluindo o movimento crítico ao indianismo romântico.

Na esfera nacionalizante, as notas pretendem o efeito didático. Ao produzir seus livros, Alencar valeu-se de crônicas históricas, dicionários e gramáticas e, desse material, compôs cenários, personagens, cenas e acontecimentos, transformando monótonas

informações em fonte de construção de uma imagem positiva e gloriosa do Brasil. Tudo isso num estilo harmônico, colorido, pitoresco e de grande riqueza vocabular, o que se adequava bem às necessidades de sua produção. Ao fazer as narrativas transitarem entre os primórdios dos modelos europeus (os textos do período colonial) e os arquétipos literários do seu tempo, José de Alencar acentua o caráter edênico da natureza brasileira, marcando sua ficção pela “visão do paraíso”, para lembrar o livro homônimo de Sérgio Buarque. Durante séculos, as observações dos cronistas foram definindo a América, tanto para valorizar o paraíso e a exuberância de fertilidade, quanto para criticar a ausência de civilização. As notas-de-rodapé de *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara* fazem do Brasil objeto a ser exclusivamente valorizado e compõem a essência do bom selvagem tropical a partir dos instrumentos que o romancista concebia como verossímeis. (ABREU, 2011, p. 23).

Sendo assim, *Ubirajara* segue na linha dos outros romances alencarianos indianistas por usar dos elementos paratextuais e por inserir sua visão acerca da fauna e flora brasileiras; mas sua inovação nesta novela é a inserção de uma criticidade bastante aguda, apontando para essa literatura indigenista. Ao ler, ficamos frente a uma intensa pesquisa acerca dos costumes indígenas e que evidencia um autor que levanta debates em cima de textos de Robert Southey (1774 – 1843), Gabriel Soares (1540 – 1591), Ives d’Evreux (1577 – 1632), Alcide Dessalines d’Orbigny (1802 – 1857), Alexander von Humboldt (1769 – 1859), Jean de Léry (1536 – 1613), André Thevet (1502 – 1592), Hans Staden (1525 – 1576) e outros.

Os historiadores, cronistas e viajantes da primeira época, senão de todo o período colonial, devem ser lidos à luz de uma crítica severa. É indispensável sobretudo escoimar os fatos comprovados das fábulas a que serviram de mote, e das apreciações a que os sujeitavam espíritos acanhados, por demais imbuídos de uma intolerância ríspida. (ALENCAR, 2014, 121-2, grifos nossos);

É possível que, depois da colonização, *os selvagens vítimas das perfídias dos aventureiros relaxassem suas tradições*; mas a hospitalidade foi sempre entre eles uma coisa sagrada, como atestam em geral os escritores, que não referem aquela exceção. Basta refletir sobre o modo por que exerciam os selvagens a hospitalidade [...] (*ibid.*, p. 149, grifos nossos).

Conforme o excerto, “lidos à luz de uma crítica severa”, analisa-se o aprofundamento e o desejo de Alencar em revistar a história que vinha sendo contada de forma a apaziguar as atrocidades feitas pelos colonizadores desde 1500. O escritor se alça assim como indivíduo cuja sensibilidade pode ser observada: “selvagens vítimas das perfídias dos aventureiros”. *Ubirajara* é uma obra que valoriza os povos indígenas que já habitavam o Brasil, apresentando uma narrativa que destaca aspectos como hospitalidade,

asseio, arte, caráter generoso, fidelidade, sabedoria, religião, ancestralidade e cosmologia dessas comunidades originárias:

Um povo que mantinha as tradições a que aludimos não era certamente um acervo de brutos, dignos do desprezo com que foram tratados pelos conquistadores. E quando, através de suas falsas apreciações, a verdade pôde chegar até nossos tempos; o que não seria, se espíritos despreocupados e de vistas menos estreitas, vivendo entre essas nações primitivas, se aplicassem ao estudo de suas crenças, tradições e costumes. (*ibid.*, p. 137).

Na mesma nota, é inserida uma crítica ao cristianismo:

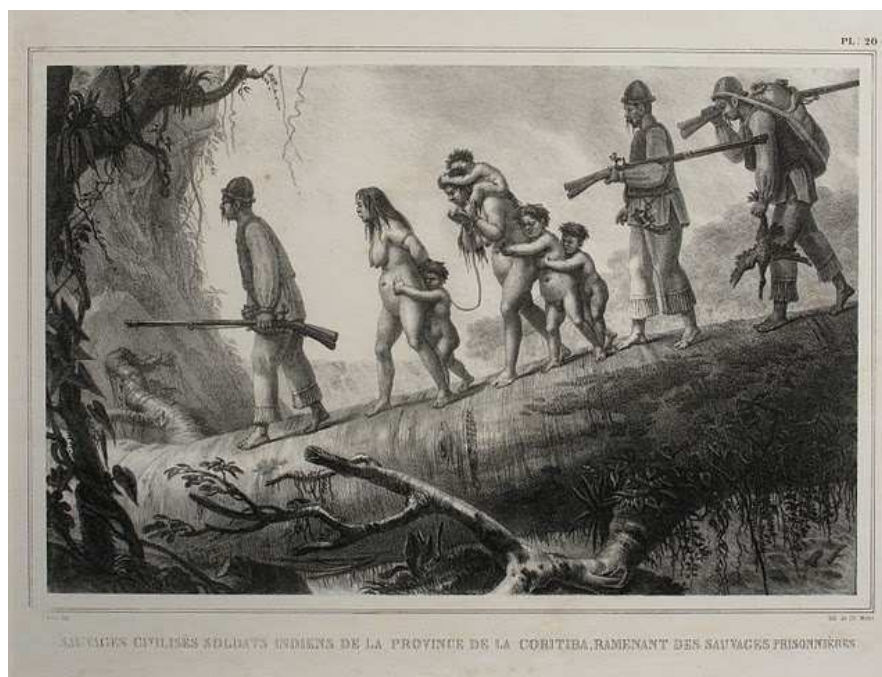
[...] elevada consciência da individualidade, que distinguia no mais alto ponto o selvagem brasileiro. Eis o que não souberam ver os cronistas, quando taxaram de ateus aos indígenas americanos. Abstraindo da moral absoluta em que só há uma verdade, a do cristianismo, e tomada a questão. No ponto de vista da arte, não se pode recusar a essa religião tupi, que nivela o homem à divindade, certo cunho de grandeza selvagem. (*ibid.*, p. 136-7).

Assim, os olhos podem se voltar para esse movimento respeitoso perante os indivíduos nativos e suas culturas marginalizadas. No sétimo decênio do século XIX, José de Alencar propõe uma reavaliação das dinâmicas colonizatórias e dos textos dos cronistas. Mesmo de seu “gabinete de improvisador”, como diria Franklin Távora, o escritor deixou sua contribuição para a ficção brasileira e, também, para os estudos indigenistas.

Nas décadas e séculos seguintes, essas obras indigenistas continuaram sendo produzidas, seja através da historiografia ou da iconografia, vemos exemplos desses trabalhos que se debruçam sobre a vida dos povos indígenas com empatia.

Ao contrário de muitos artistas de sua época, que se concentravam principalmente na elite e na paisagem urbana, Debret, no início do século XIX, destacou-se pela inclusão dos diversos estratos sociais e étnicos da sociedade brasileira em suas obras. Suas pinturas capturam não apenas os aspectos glamourosos da vida da corte, mas também as realidades cotidianas das pessoas comuns, incluindo trabalhadores, escravizados, indígenas e suas interações com a sociedade colonial. Como exemplo disso, a figura abaixo.

Figura XII. DEBRET, Jean-Baptiste. “Soldados índios da província de Curitiba escoltando selvagens”, 1834. Litogravura.



Fonte: Atlas Histórico do Brasil – Fundação Getúlio Vargas (FGV) – *online*

Porém, acerca do artista francês, a estudiosa Fabiane Bicalho expõe em sua dissertação *O pitoresco e o sublime: os “índios de carton-pâte” de Debret em Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* como parece existir um incômodo nas representações e litogravuras. E é esse aspecto que podemos perceber na figura acima em que mulheres e crianças indígenas estão sendo aprisionados.

Porém, é com o século XX que ocorre um *boom* ao retratar os costumes e povos indígenas de maneira não enviesada, diferindo-se daquelas artes indianistas retratadas no início deste trabalho. No campo das artes visuais, a artista Anna Bella Geiger, com a sua obra *Brasil nativo/Brasil alienígena*, 1977, é um exemplo dessa produção que vem na contramão da imagem exótica e estereotipada sobre os povos originários. A figura abaixo ilustra o trabalho de Geiger, que compara os cartões-postais de povos indígenas de vários estados brasileiros e seu cotidiano com as dinâmicas que ela, uma mulher branca de ascendência europeia, enfrenta no “centro” do país. Assim, no campo dos binarismos parece que há uma inversão na dinâmica daquilo que é estranho para algo que é “normal”. Dessa forma, tanto os postais que retratam os indígenas, quanto as fotoperformances de Geiger, questionam a autenticidade das lembranças “exóticas” que os estrangeiros levam para seus territórios supostamente civilizados.

Figura XIII. GEIGER, Anna Bella. “*Brasil nativo/Brasil alienígena*”, 1976-7. Fotografias [recorte].



Fonte: MASP – *online*

A artista neste trabalho desconfia da missão pedagógica das imagens do Brasil nativo. Os postais vendidos nas bancas de todo o país como imagens dos índios brasileiros, na ação de revelar e promover a cultura nativa exerce, na verdade o extermínio dessa cultura, mitificando, folclorizando, submetendo o índio a uma realidade de alegoria, fantástica e simulada. Escondendo de fato seu comportamento e seu cotidiano, que hoje sabemos se assemelha mais ao sertanejo ribeirinho que ao selvagem de arco e flecha. Documentos de grupos primitivos no Brasil transcendem esse caráter de registro quando são remontadas em assemblages dialogando com fotografias de performances miméticas. O mimetismo da ação revela a impossibilidade da identificação denunciando o processo simulatório e alegórico. E é dentro deste contexto que toda a especulação regionalista ufanista se esvai não se confirmando, restando assim somente uma artista, e sua relação com a percepção cultural de seu país. (COELHO, 2014, p. 118-9).

Alguns romances, como os de Antônio Callado, Darcy Ribeiro e João Ubaldo, discutem o projeto de construção de uma nacionalidade brasileira fugindo de uma produção “somente” indianista. Assim, essas obras afastam-se “de um elogio ingênuo da

mestiçagem para problematizar as relações interétnicas e interculturais, questionando o lugar reservado ao índio nesse processo” (OLIVIERI-GODET, 2013, p. 22-23).

Rejeitam a figura mítica do índio romântico, inscrevendo-se na trilha modernista de uma representação paródica do índio. Entre mito e realidade, desencanto e utopia selvagem – “uma incurável nostalgia de um mundo que bem podia ser” (Ribeiro, 1981, p. 188) – essas obras abraçam a dialética do sério-cômico para falar do espaço marginal que a nação brasileira reserva aos índios, negros e pobres (OLIVIERI-GODET, 2013, p. 23).

O movimento indigenista, então, busca afirmar a identidade indígena em um país que frequentemente a considera estrangeira e marginalizada. No contexto indigenista, o indígena não é reconhecido como autor de suas próprias histórias, mas sim como uma fonte ou um colaborador de antropólogos ou especialistas que as coletam para fins acadêmicos ou de criação literária. Outro exemplo dessa produção é a obra *A Queda do Céu* (2010), de Davi Kopenawa e Bruce Albert, em que se observa a união de um antropólogo francês que cede sua língua para que as palavras do xamã sejam manifestadas e conhecidas pelas populações não yanomami.

O “eu” narrador não é apenas duplicado pelo efeito autobiográfico. Pode também ser habitado por uma multiplicidade de vozes que constituem um verdadeiro mosaico narrativo. Esse é particularmente o caso de Davi Kopenawa, como ele mesmo sempre lembra em suas falas. Em primeiro lugar, para além de suas reflexões e lembranças pessoais, suas palavras se referem constantemente aos valores e à história de seu povo, e nos são transmitidas enquanto tais. Nesse caso, o “eu” narrador é indissociável de um “nós” da tradição e da memória do grupo ao qual ele quer dar voz. Portanto, o que ouvimos é um “eu” coletivo tornado autoetnógrafo, movido pelo desejo ao mesmo tempo intelectual, estético e político de revelar o saber cosmológico e a história trágica dos seus aos brancos dispostos a escutá-lo. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 539).

Dessa forma, a cultura indígena usada como base para a produção literária ficcional brasileira por autores não indígenas não é recebida como um desrespeito, como no caso do Romantismo e as caracterizações idealizadas. Ou seja, como no fragmento abaixo, é por meio do conhecimento e da educação que podemos pensar um futuro diferente para essas culturas que ainda permanecem marginalizadas na sociedade brasileira.

Sendo assim, acredito que nossas comunidades têm que lutar para que haja escolas em suas aldeias, porque o futuro da defesa de nosso povo está na educação. É através do conhecimento que teremos líderes fortes e preparados. O dominante usa dessa arma para nos enfrentar, para nos

humilhar. Se temos que enfrentá-los, por que não usar dessa mesma arma? Uma arma que não precisa de guerra; só de conversa, discurso (JEKUPÉ, 2009, p. 16).

CAPÍTULO II

UMA LEITURA COMPARATIVA ENTRE AS NOVELAS *UBIRAJARA* E *O KARAÍBA*.

Neste capítulo faremos uma leitura das obras *O Karaíba*, de Daniel Munduruku, e *Ubirajara*, de José de Alencar, livros que procuram, por meio de temáticas indígenas, valorizar a identidade nacional brasileira (forte e distinta). Um dos interesses dessa leitura é a possibilidade de adentrar os séculos XIX e XXI, de produção dessas narrativas, e examinar o papel desempenhado por personagens originários em uma época que antecede a invasão dos colonizadores no Brasil.

Breves resumos acerca de ambos os textos seguirão as próximas páginas a fim de tocar em alguns pontos do enredo que são necessários para a compreensão da leitura proposta.

Em *Ubirajara*, de José de Alencar, a estrutura da novela vai descrevendo o caminho que o perspicaz caçador, Jaguarê, percorre até se tornar Ubirajara, o valente líder guerreiro que alcançará o título de maior chefe da nação. Dessa forma, somos apresentados ao protagonista, que desde o primeiro capítulo se mostra um grande guerreiro da aldeia Araguaia. Após ter vencido os ferozes animais da floresta, procurava um rival corajoso para combater e ganhar nome de guerra. Assim, depara-se com Araci, uma virgem caçadora da aldeia Tocantins e nutre, desde esse momento, desejo por ela.

Adiante, Jaguarê encontra um guerreiro tocantim, e eles saem em combate. O protagonista sai vitorioso e Pojucã, conforme as tradições, torna-se seu prisioneiro para o ritual antropofágico. Com as comemorações de sua vitória, Jaguarê recebe seu nome de guerra, Ubirajara, o senhor da lança.

Quando o corpo robusto de Pojucã tombava, cravado pelo dardo, Jaguarê dum salto calcou a mão direita sobre o ombro esquerdo do vencido, e brandindo a arma sangrenta, soltou o grito do triunfo:
– Eu sou Ubirajara, o senhor da lança, o guerreiro invencível que tem por arma a serpente. Reconhece o teu vencedor, Pojucã, e proclama o primeiro dos guerreiros, pois te venceu a ti, o maior guerreiro que existiu antes dele. (ALENCAR, 2014, p. 21).

O herói, que tinha Jandira como sua virgem prometida, não se esquece de Araci, a “estrela do dia” da nação tocantim. E, ao se tornar o grande chefe araguaia, tendo voz

ativa em sua taba, decide oferecer sua prometida para seu inimigo de combate como esposa de túmulo¹⁷.

Assim, Ubirajara segue para a aldeia de Itaquê e é recebido com honrarias pelo povo tocantim. Lá recebe o nome Jurandir e com as várias provas de resistência, força, coragem e as lutas com os demais guerreiros, sai vitorioso e recebe a virgem Araci como prêmio. Porém, antes de ter Araci como esposa, revela sua identidade e conta ao chefe tocantim sobre Pojucã. Ubirajara descobre que Pojucã é filho de seu generoso anfitrião e irmão de sua prometida, assim é anunciada a guerra entre as duas nações, entre os tocantins e os araguaiaias. “– Tu és Ubirajara, senhor da lança. Eu sou Itaquê, pai de Pojucã. Tenho em face o matador de meu filho; mas ele é meu hóspede!” (*ibid.*, p. 89).

O herói da novela retorna à sua aldeia e liberta Pojucã para que ele possa combater junto com sua nação. Frente à iminência da guerra, instaura-se o clímax da obra com a invasão do território tocantim pelos tapuia¹⁸ que buscavam vingança à aldeia de Itaquê. A batalha acarreta a morte de Canicrã, chefe tapuia, e deixa Itaquê cego. Numa segunda investida tapuia, Ubirajara sendo o único capaz de suceder o líder tocantim, Itaquê propõe a “união do arcos”, ou seja, a união dos araguaiaias com os tocantins, tornando Ubirajara “o senhor das nações, o chefe dos chefes, que varre a terra como o vento do deserto” (*ibid.*, p. 117).

O livro de Daniel Munduruku tem início com uma profecia feita por um karaíba¹⁹, um sábio indígena, que caminha livremente pelas comunidades apresentadas pela narrativa. Assim, por meio das palavras desse profeta, os personagens saberão sobre a iminência do perigo advindo com a chegada de monstros e fantasmas que têm a capacidade de devorar almas e que provocarão a destruição dos povos. “Minhas visões trazem sinais terríveis. Não sobrarão nem vestígios de nossa passagem sobre esta terra

¹⁷ “Esposa do túmulo: Este rito selvagem é muito conhecido, e dispensa-me de transcrever o que acerca dele escreveram os cronistas. Mais uma prova do caráter generoso e bizarro do selvagem brasileiro. Longe de torturarem seu prisioneiro, ao contrário se esforçavam em alegrar-lhes os últimos dias pelo amor; davam-lhe uma esposa; e tão grande honra era esta que o vencedor a reservava para sua filha ou irmã virgem; e se não a tinha, para a filha de algum dos principais da taba.” (ALENCAR, 2014, p. 147) Com esse exemplo, percebe-se como Alencar vai inserindo, na obra, explicações acerca de costumes indígenas. Esse, especificamente, é essencial para o andamento da narrativa.

¹⁸ Alencar conta que os tapuia, em tupi, vem de *taba* e *puir* - o que foge das tabas. “Davam os indígenas esse nome a povos mais bárbaros e de língua diversa. Segundo as últimas investigações etnológicas pertenciam esses povos a uma raça diversa da tupi, e muito aproximada, senão congênere, do tipo mongólico. Entretanto *Orbigny, L'Homme Américain*, sustenta a identidade das duas raças, tapuia e tupi.” (ALENCAR, 2014, p. 134-5).

¹⁹ Segundo a novela, o Karaíba é um “sábio que vivia sempre solitário, vagando pela floresta em contato com os espíritos dos antepassados. Suas palavras eram consideradas proféticas porque eram mergulhadas dentro de um tempo que ainda viria. Sua visita a uma aldeia era motivo de alegria e preocupação, pois poderia trazer boas ou más notícias para aquela comunidade.” (MUNDURUKU, 2018, p. 120-1).

onde nossos pais viveram. O monstro virá e destruirá nossa memória e nossos caminhos” (MUNDURUKU, 2018, p. 8).

No primeiro capítulo, conhecemos Perna Solta, um jovem tupinambarana que, por ter as pernas finas, não poderia ser um guerreiro completo. Entretanto, sua agilidade o torna um mensageiro valioso, capaz de levar rapidamente informações entre as aldeias. Sua primeira missão, ordenada por um conselheiro-chefe e reforçada pelo avô, é informar as aldeias sobre as profecias do Karaíba e promover a unidade entre os povos.

Duas aldeias, a tupinambarana, de Anhangá e Periantã, e a aldeia tupiniquim de Potyra, são apresentadas aos leitores, mobilizando-se frente às profecias. Anhangá e seu povo se preparam para ir à aldeia de Perna Solta a procura de Maraí, uma jovem forasteira apaixonada por Perna Solta. Potyra, que desejava ser guerreira, estava conquistando seu espaço no meio masculino e se preparava para atacar a aldeia de Anhangá.

Anhangá, prestes a atacar a aldeia de Perna Solta, elege Periantã para liderar seu grupo, acreditando que ele vencerá a batalha e desposará Maraí. Periantã e seu grupo sequestram Maraí, enquanto Potyra invade a terra de Anhangá e encontra a aldeia abandonada. O Karaíba surge e comunica a Potyra o seu destino, e a guerra iminente entre as aldeias.

Os três grupos, desnorteados pelas diferentes interpretações das profecias do Karaíba, encontram-se na floresta. Perna Solta convoca os chefes para uma conversa, e o sábio aparece para resolver a confusão: “Potyra deve se casar com Periantã. Perna Solta deve se casar com Maraí. Esta é a coisa certa a se fazer.” (*ibid.*, p. 107). Assim, os três grupos entram em consonância, e os dois casais se juntam.

Mais tarde, Perna Solta é escolhido como líder após a morte do chefe Kaiuby. Ele e Maraí têm um filho que se tornará um karaíba, enquanto Potyra e Periantã se mudam para a aldeia de Perna Solta, tendo oito filhos. O primeiro, Cunhambebe, avista um “cisco branco que ‘surfava’ sobre as águas salgadas” e corre para a aldeia anunciando que “os fantasmas estão chegando!”. A narrativa termina indicando o início da história narrada pelos invasores.

Por meio da leitura das novelas e dos textos que orientaram as discussões sobre literatura indianista, literatura indígena e literatura indigenista, conduziremos neste capítulo uma leitura comparativa dessas obras. Nosso objetivo é destacar as divergências e semelhanças presentes nos textos que utilizam e são influenciados por discursos e ideologias em períodos distintos, porém igualmente significativos para a construção de uma ideia de identidade nacional. A investigação se concentrará em como os textos, ao

refletirem contextos históricos específicos, contribuem para a formação e perpetuação de conceitos de nacionalidade, evidenciando as complexidades e as nuances envolvidas na representação cultural e literária dos povos indígenas.

De um lado temos um escritor que publica sua obra indigenista em 1874, dentro de um projeto de literatura que buscava, por meio dos elementos nativos, calcar as bases identitárias da recente nação. Em *Ubirajara*, podemos observar a gênese de representação do forte povo brasileiro. Revestidos de altos valores morais e atravessados por uma roupagem heroica, os povos indígenas, nessa novela, compõem uma ascendência virtuosa.

A nossa idade média, o mais recôndito e autêntico do nosso passado teria de ser, pelo menos poeticamente, a civilização primitiva, pré-cabralina. Seria através da valorização poética das raças primitivas no cenário grandioso da natureza americana, que alcançaríamos aquele nível mínimo de orgulho nacional de que carecíamos para uma classificação em face do europeu. [...] [o indígena] era americano e queria ser livre. Era o que convinha, sob medida, ao idealismo romântico. Era o que convinha a Alencar, que tendo estudado os velhos cronistas e a vida dos nossos selvagens, só iria aproveitar o que fosse favorável ao índio ou conviesse aos seus propósitos. Propósitos de romancista, e não de historiador, e de romancista romântico, que elevou o indianismo a uma posição conseqüente e significativa, anteriormente ainda não alcançada. Se o índio já servira de tema à poesia e mesmo ao romance, jamais fora, como em *Alencar*, alçado à categoria de valorizador da nacionalidade. (COUTINHO, 1986, p. 259-260).

Ubirajara revela um escritor que se distancia dos romances anteriores. Em *O Guarani* e *Iracema*, a superioridade de caráter e o espírito de renúncia demonstrados pelos nativos são apresentados como virtudes, pois os personagens são capazes de suportar o sofrimento e renunciar ao “mundo original” para viabilizar algo maior: a construção da nação. Em *Ubirajara*, no entanto, há um afastamento dos romances indianistas, onde o indígena é frequentemente subserviente e inferiorizado frente à cultura ocidental. Esta obra busca conferir verossimilhança à imagem dos povos nativos brasileiros, baseando-se em fontes etnográficas. Assim, somos inseridos em uma narrativa que possui um olhar esclarecido sobre as práticas colonizatórias e as barbáries cometidas contra os indígenas durante o período colonial.

A historiografia literária, todavia, teima em desconhecer a riqueza de seu texto, talvez por ser ela também insciente dos costumes indígenas descritos pelos cronistas do descobrimento. [...] O olhar do romancista buscava na bibliografia já produzida sobre o Brasil aquilo que lhe permitisse criar um olhar situado, não ingênuo ou destituído de intenções bem definidas. José de Alencar tinha um projeto

que foi anunciado nos muitos textos críticos, cartas, advertências e prefácios que escreveu e divulgou por toda vida. (ALMEIDA, 2002, p. 207).

Assim, José de Alencar busca oferecer uma visão renovada dos indígenas. Por meio do diálogo crítico com as fontes existentes e da criação de uma nova obra literária, Alencar molda uma representação rica e singular dos nativos. Embora não seja a obra de destaque, *Ubirajara* deve ser reconhecido como o texto de um escritor pesquisador, analítico e amadurecido por suas leituras no que se refere à etnografia do Brasil.

Aí está uma pedra de toque para aferir-se do caráter do selvagem brasileiro, tão deprimido por cronistas e noveleiros, ávidos de inventarem monstruosidades para impingi-las ao leitor. Nem isso lhes custava; pois a raça invasora buscava justificar suas crueldades rebaixando os aborígenes à condição de feras, que era forçoso montar. (ALENCAR, 2014, p. 143).

De outro lado, temos uma narrativa indígena de 2010 de um escritor que, por meio do *locus* de fala, utiliza a literatura para reafirmar a cultura originária ao tecer seu texto. Ao modo de Alencar, Munduruku evoca em suas páginas a importância de um projeto literário que tece a identidade. Com isso, ele nos mostra que a literatura indígena contemporânea e seu *boom* nos anos 90 surge para a sociedade dominante, que sempre enxergou o nativo “a partir da voz e do espelho não indígenas” (JECUPÉ, 2020).

2.1 TRADIÇÃO LITERÁRIA ESCRITA: APROPRIAÇÃO E APAGAMENTOS

Com a formação literária majoritariamente feita pela leitura dos autores estrangeiros, Alencar se debruça nas obras de grandes nomes da literatura até se tornar escritor. Como podemos ver em *Como e porque sou romancista* (1873), autobiografia intelectual de Alencar que foi publicada em 1893, após sua morte:

Encerrei-me com o livro e preparei-me para a luta. Escolhido o mais breve dos romances, armei-me do dicionário e, tropeçando a cada instante, buscando significados de palavra em palavra, tornando atrás para reatar o fio da oração, arqueei sem esmorecer com a ímproba tarefa. Gastei oito dias com a Grenadière; porém um mês depois acabei o volume de Balzac; e no resto do ano li o que então havia de Alexandre Dumas e Alfredo de Vigny, além de muito de Chateaubriand e Victor Hugo. (ALENCAR, 2013, p. 24).

Assim forma-se um José de Alencar com as influências de grandes escritores. As narrativas alencarianas fazem parte de um movimento com forte tradição escrita. São anos

de produção literária que culminaram na criação de *Ubirajara*, obra que apresenta o grande herói épico indígena quando o território havia recentemente conquistado a independência.

Em *O Karaíba*, a literatura indígena não envolve apenas técnicas de escrita, mas compreende também sentimento, pertencimento, memória, identidade e resistência, um fenômeno cultural e político importante. (DORRICO; DANNER; CORREIA; DANNER, 2018).

Desta forma, podemos destacar que a escrita, literária ou não, produzida por autores indígenas, está impregnada desse mundo maravilhoso, mágico. Ou, na sua acepção mais clara, o mundo mítico, que antes do contato e da necessidade da escrita, ocorria na interpretação oral, no mergulho ao mundo embrenhado de subjetividade e não ao mundo concreto e questionável da palavra escrita, que em sua forma ficcional torna-se subjetivo novamente. No entanto, ao adquirirem o potencial da escrita e da educação formal da sociedade não indígena, esse processo de pensar o mítico, o mágico, é direcionado por uma lógica e pelas regras do outro, desde as normas gramaticais, ortográficas, semânticas, até as normas de produção científica. (POLASTRINI; LEITE, 2012, p. 47).

O Karaíba é uma narrativa tecida numa atmosfera mítica que busca contar uma história além daquela presente nos livros didáticos. Assim, procura dar ênfase e visibilidade aos nativos por meio de seu texto ficcional que eleva o papel dos povos indígenas diante da iminência dos perigos que chegariam com os homens brancos. “Este romance procura reconstituir um pouco da cultura pré-cabralina. Não está completa. Há muitos estudos científicos que podem ajudar-nos a compreender o que aqui foi contado” (MUNDURUKU, 2018, [orelha do livro]). Como afirma Jecupé:

Os vestígios arqueológicos constituem documentos para o estudo da história social e material indígena. Por causa da arqueologia, podemos dar uma noção de tempo para um povo que não contava o tempo. E pela medida desse tempo verificamos diversas passagens dos antepassados dessa terra [...] (JECUPÉ, 2020, p. 37).

Ou seja, é sobre uma história de silenciamentos e apagamentos que os escritores indígenas tomam a língua portuguesa como meio de propagar as lutas de seus ascendentes que enfrentaram os invasores desde 1500. Assim, escrevem sobre suas cosmovisões e, por meio da ficção, tecem as narrativas que têm se popularizado desde os anos 2000.

Sobre isso, podemos refletir sobre as ideias de Walter Benjamin em suas teses “Sobre o conceito de história”, em que o autor critica a maneira como a historiografia tradicional é frequentemente escrita pelas classes dominantes. Segundo Benjamin, a

historiografia oficial impõe uma visão linear da história, que tende a persuadir os demais sujeitos à ideia de um progresso inevitável e contínuo. A perspectiva linear cria uma narrativa ordenada dos eventos históricos, muitas vezes omitindo ou distorcendo acontecimentos e figuras que não se encaixam nessa visão.

Benjamin argumenta que essa abordagem não é neutra, mas sim uma forma de dominação ideológica, que perpetua a visão e os interesses das elites e, assim, retrata a história como uma sequência de eventos que culminam no presente “progresso”; a historiografia tradicional obscurece as lutas e resistências dos oprimidos, legitimando assim a ordem vigente.

Frente a isso, lembramos do conceito de barbárie, que, para Benjamin, se manifesta, por exemplo, na forma como estátuas e outras representações culturais podem transformar determinados sujeitos em heróis nacionais. Desse modo, as figuras que muitas vezes são responsáveis por atos de opressão e violência são celebradas como símbolos de progresso e conquista. O processo de glorificação é uma forma de violência simbólica, que apaga as atrocidades cometidas e perpetua uma visão distorcida da história.

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida obterá o seu passado completo. (BENJAMIN, 2012, p. 242).

Dessa forma, contar histórias dos povos nativos é um exercício de sobrevivência em uma sociedade que não assegura os direitos básicos a grande parte desses indivíduos, não reconhecendo suas terras e invalidando suas cosmovisões. A escrita de Daniel Munduruku, assim como a dos demais escritores indígenas, toma para si o direito à voz e o direito de escrever sobre suas perspectivas e sobre a revisão que estão elaborando acerca do passado.

Por isso, é necessário destacar que a Literatura Indígena Contemporânea é um movimento estético-político muito anterior ao registro alfabético ocidental, ou seja, é ancestral e sempre esteve na memória e na prática de nossos povos. [...] a nossa expressão literária não reside apenas na escrita alfabética e no livro editorial, mas também na oralidade e em escritas-desenho, que são chamadas de escritas pictográficas, hieroglíficas. [...] as poéticas indígenas são ancestrais e cantam a terra, a pluralidade de seres humanos e não humanos que habitam a floresta, os cosmos e os universos. Mas não só: cantam, contam ou escrevem sobre a soberania violada, denunciando a história do Império colonial que nos subtraiu o direito de determinarmos nosso

próprio destino. Assim, é ancestral e histórica concomitantemente. (DORRICO, s/p, 2021)²⁰.

Através d'*O Karaíba*, é possível pensar uma apresentação do indígena como um ser humano desvinculado da imagem estereotipada de selvageria e atraso, assim “corrige” representações indígenas anteriores ao mostrar que os povos originários são seres dotados de vontade e intuição. A narrativa também revela uma sociedade indígena organizada, embora baseada em princípios distintos dos sistemas sociais ocidentais. Dessa forma, isso desafia a visão eurocêntrica e convida os leitores a reconhecerem a diversidade cultural e a complexidade das sociedades indígenas. Por isso parece tão importante pensar a obra a partir dos estudos de Regina Dalcastagnè (2012), quando aborda o termo “*locus* de fala”, já que aqui há a apresentação da história dos povos nativos escrita por um sujeito inserido nessa história de apagamento.

O silêncio dos marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a eles, vozes que buscam falar em nome deles, mas também, por vezes, é quebrado pela produção literária de seus próprios integrantes. Mesmo no último caso, tensões significativas se estabelecem: entre a “autenticidade” do depoimento e a legitimidade (socialmente construída) da obra de arte literária, entre a voz autoral e a representatividade de grupo e até entre o elitismo próprio do campo literário e a necessidade de democratização da produção artística. O termo chave, nesse conjunto de discussões, é representação, que sempre foi um conceito crucial dos estudos literários, mas que agora é lido com maior consciência de suas ressonâncias políticas e sociais. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 12).

A novela *Ubirajara*, repleta de notas de rodapé, possui um narrador que não as utiliza apenas como meio de nos atentar para o significado de termos em tupi acerca da flora e da fauna, mas, sim, para injetar num público-alvo específico, isto é, os letrados e intelectuais do século XIX, um debate acerca das práticas colonizatórias, a barbárie contra os povos indígenas e releituras sobre a historiografia nacional. De um lado podemos ver um Alencar que insere o guerreiro tupi imbatível; por outro, um Alencar preocupado em assentar suas considerações reflexivas e críticas debruçadas sobre os primeiros cronistas e viajantes que serviram de base para a construção de sua novela.

Voltar a Walter Benjamin neste contexto é interessante para compreender a dinâmica empregada por José de Alencar, um autor do século XIX que, quase

²⁰ DORRICO, Julie. *A literatura indígena contemporânea no Brasil: a autoria individual de identidade coletiva*. Disponível em: <https://flip.org.br/2021/a-literatura-indigena-contemporanea-no-brasil-a-autoria-individual-de-identidade-coletiva/>. Acesso: 20/05/2024.

anacronicamente, confronta os horrores do Brasil colonial relatados pelos cronistas e busca, assim, produzir um texto que evidencie suas leituras. Analisando “Sobre o conceito de história” de Benjamin, em paralelo com *Ubirajara*, nota-se que Alencar olha criticamente para o passado e adota uma postura combativa ao revisitar esse período. Onde se encaixam as truculências dos vencedores que utilizaram a história para vangloriar suas nações? Os vestígios da nossa história já estavam sendo observados pelos próprios textos dos cronistas, e Alencar os evidencia ao publicar sua novela em 1874. Essa perspectiva crítica é intensificada na narrativa de Daniel Munduruku, que, por meio de sua ascendência nativa, dissemina uma história “apagada” dos povos indígenas brasileiros, constantemente atacados em sua luta pela sobrevivência.

2.2 CENÁRIOS E ATMOSFERAS NAS NOVELAS: ABORDAGENS INDÍGENA E INDIGENISTA

Em *Ubirajara* (1874), José de Alencar utiliza palavras indígenas a fim de compor a atmosfera na qual situa os personagens, assim como em seus romances indianistas *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865). Porém, na obra aqui tratada, o uso das palavras se concatena profundamente com o tema da novela, já que nele somos apresentados apenas aos povos nativos das nações araguaia, tocantim e, mais tarde, tapuia; não há a presença de sujeitos não indígenas.

Como afirma Ramos (2006), Alencar criou essas nações com base em seu conhecimento hidrográfico da Bacia do Tocantins-Araguaia, onde ambos os rios nascem no estado de Goiás e se encontram no Pará antes de desaguardem no mar. Esse cenário forneceu o pano de fundo para a ficcionalização das duas nações indígenas apresentadas na novela, em que, ao fim de tudo, torna-se um único rio, uma única nação.

A ambientação da novela é reforçada pela nota de rodapé de número 10: “A virgem reconheceu o cocar da nação que na última lua chegara aos campos do Taari e da qual os pajés tinham dado notícia” (ALENCAR, 2014, p. 13). Taari, como informa a nota, é o “rio que despeja no Tocantins, pouco depois da confluência do Araguaia. Indica o lugar da cena” (*ibid.*, p. 128). Abaixo, um mapa que destaca a localização desses rios.

os moacaras que tinham vindo para a festa da hospitalidade. Os guerreiros comeram em silêncio. As mulheres diligentes os serviam, enchendo de *vinho de caju* e *ananás* as largas *cumbucas*, tintas com a *pasta do cajuru* que dá o mais brilhante carmim. (*ibid.*, p. 52, grifos nossos)

Dessa forma, percebemos que o uso dessas palavras e o emprego das metáforas, amplamente presentes no texto, buscam conferir propriedade à escrita de Alencar, um autor que estudou “com alma brasileira o berço de nossa nacionalidade”. Com isso, Alencar se estabelece como um etnógrafo (“de gabinete”) e pesquisador dedicado a explorar as culturas dos povos indígenas brasileiros em uma novela que incorpora “requintes mais eruditos de reconstituição etnográfica” (CANDIDO, 1969, p. 222).

Onde os românticos, polemizando contra o seu tempo, imaginariamente ripristinavam percepção e natureza, Alencar contribuiu para a glória de seu país, cantando-lhe a paisagem e ensinando os patricios a vê-la. O sortilégio romântico serve-lhe de fato para valorizar a sua terra, e não para redescobri-la contra os contemporâneos menos sensíveis. Assim, a exaltação romântica da natureza veio a perder entre nós a sua força negativa, e acabou fixando o padrão de nosso patriotismo em matéria de paisagem. (SCHWARZ, 1977, p. 58).

A ambientação da novela de Alencar não só ressalta as características do protagonista, mas também evoca a magnitude dos elementos naturais, capturando os valores estéticos da época. Nessa tessitura, o narrador converge para apresentar o herói em toda a sua relevância. Ao direcionar o enfoque para Jaguarê, destacam-se as cenas que retratam o cansaço do caçador, exaurido por suas contínuas vitórias, e a natureza se submete à sua autoridade, sugerindo sua eminência e domínio. A exuberância do rio, dos campos e das florestas incute no leitor a percepção de como Ubirajara integra esse território idílico e edênico, estabelecendo o cenário primordial onde os conflitos narrativos se desenrolarão.

Já em *O Karaíba*, além das aldeias do chefe Kaiuby, do chefe Anhangá e do líder e pai de Potyra, a natureza e o espaço onde a narrativa se desenrola não são explicitamente citados. No entanto, podemos levantar hipóteses a partir das pistas fornecidas pelo narrador. Ao apresentar os diferentes personagens, percebemos que a história envolve duas nações indígenas: a tupinambarana (Kaiuby, Perna Solta, Anhangá e Periantã) e a tupiniquim (Potyra e seu pai, líder da aldeia).

Segundo o dicionário Michaelis, os tupinambarana são um grupo tupinambá que migrou do litoral para a ilha de Tupinambarana, no Amazonas, na segunda metade do século XVI. Como a novela é pré-cabralina, isso reforça a presença dessas comunidades

no litoral do Brasil. E, com isso, a ideia é reiterada no final do texto, quando Cunhambebe avista um “cisco branco que ‘surfava’ sobre as águas salgadas” (MUNDURUKU, 2018, p. 124). Se em *Ubirajara* estamos rodeados pelos rios do estado do Tocantins, em *O Karaíba* acompanhamos os heróis e a profecia cortarem algumas florestas litorâneas do país.

Além disso, Cunhambebe, o herói histórico da Confederação dos Tamoios, era tupinambá, a nação indígena mais conhecida de toda a costa brasileira pelos navegantes europeus do século XVI. Com isso, a novela de Munduruku se apoia na ficção para criar a atmosfera que gerou o indígena que lutou contra as invasões lusitanas e a consequente escravização de seu povo e de nações aliadas.

Na novela indígena de Munduruku, a natureza e os elementos da fauna e flora do país não são largamente utilizados na descrição dos ambientes. Em *O Karaíba*, há o emprego de um ritmo mais dinâmico e enérgico, e, dessa forma, a ação dos personagens e o uso econômico nos detalhes influenciam na trama que se desenrola mais rapidamente comparado ao texto de Alencar.

No primeiro capítulo, somos inseridos nessa atmosfera da cultura nativa brasileira, em que os elementos naturais constroem o espaço que circunda as aldeias.

Por trás das árvores frondosas que circulavam a aldeia já era possível contemplar os primeiros raios de sol que davam cor à mata. Os pássaros também se organizavam em bandos para voar atrás de sua primeira refeição matutina, enquanto os seres da noite se recolhiam aos seus lugares para dar passagem ao dia, que se anunciava cheio de cores. Pessoas começavam a perambular pelas casas, e era possível ver fumaça saindo pelos telhados, dando a certeza de que o dia acabara de começar para a gente do valente Perna Solta e da admirável Marai. (MUNDURUKU, 2018, p. 10-1).

Diferentemente do romance de Alencar, no texto de Munduruku não somos apresentados a muitas palavras em língua indígena e, uma hipótese frente a isso é a desnecessidade do autor indígena afirmar a identidade de sua própria escrita (*locus* de fala) e o conhecimento frente às culturas. Isso é, podemos observar a diferença do fragmento acima com os trechos selecionados de *Ubirajara* nesta seção, em que a construção da natureza vai sendo erigida com palavras em tupi ou símbolos que nos remetem diretamente à cultura indígena. Em *O Karaíba*, somos apresentados a um glossário com sete brevíssimas notas para elucidar possíveis dúvidas frente à leitura; são

palavras como beiju, cunhã, Maíra, matinta, Nhandervuçu²¹, tapir e uma mais abrangente que engloba frutas típicas brasileiras, como mucuri, uxi, pequi e ingá-xixica.

Outro ponto a respeito da ambientação do romance é que, quando somos inseridos em meio à natureza, normalmente não estamos em um lugar seguro. Os espaços contribuem para o suspense que é narrado ao leitor desde a primeira página da obra. “Peço apenas que tenha cuidado ao caminhar no meio da floresta. “Muitas coisas ruins podem acontecer, e os tempos atuais não estão nada fáceis” (*ibid.*, p. 29).

Perna Solta tinha sido instruído desde muito pequeno sobre os perigos da natureza. Sabia que dependia plenamente dela, mas também que a natureza é a grande mãe que acolhe a todos indistintamente e que sabe dar a vida para uns e morte para outros. (*ibid.*, p. 34)

Desse modo, percebemos que a natureza não é retratada de maneira simplista, totalmente boa ou má, e muito menos edênica, em *O Karaíba* ela é o cenário no qual as ações dos personagens ditam as consequências desses espaços.

2.3 A JORNADA ÉPICA E A JORNADA COLETIVA

Ubirajara adota um estilo épico romanesco, “um romance épico tupi”: desde a formação dos personagens, com o herói-protagonista, Jaguarê/Ubirajara/Jurandir a condução das ações vai elevando, a cada capítulo, Ubirajara ao patamar de maior honraria e devoção por todos de sua nação e das nações inimigas com as quais tem contato. A construção do personagem se adequa perfeitamente às regras de um personagem da tradição romântica brasileira. Não há outros à altura de Ubirajara, sua habilidade e força são incontestáveis, afinal, ele é o escolhido por Tupã.

“Eu sou Ubirajara, o senhor da lança, que venceu o primeiro guerreiro dos guerreiros de Tupã.
“Eu sou Ubirajara, o senhor da lança, o guerreiro terrível que tem por arma uma serpente.”²² (ALENCAR, 2014, p. 28).

O herói é a representação do líder, do conciliador, do guerreiro, do justiceiro, o único capaz em “unir os arcos”. No livro, Ubirajara não se submete a ninguém e representa, como já observou Antonio Candido, o ápice do heroísmo de Alencar:

²¹ Como aponta o glossário, Nhandervuçu, Nhamandú, Yamandú ou Nhandejara é considerado, pelos povos tupi-guarani, o deus criador que não possui relação antropomórfica, atrelado a uma grande força espiritual.

²² As aspas estão conforme a edição de *Ubirajara*.

“símbolo do supremo vigor, [...] herói sem vacilações, mais hirto que Peri na sua inteireza de ânimo.” (CANDIDO, 1969, p. 224).

Assim, vemos como as atitudes de Ubirajara se movem por meio dos conflitos e suas ascensões sociais na narrativa. Seja com violência ou não, suas ações se pautam na assertividade e por seu “impulso masculino” que se sobressai frente à comunidade que é passiva frente às decisões do herói: “– Ubirajara, senhor da lança, tu és o mais forte dos guerreiros araguaiaes; empunha o arco chefe” (ALENCAR, 2014, p. 31). Os demais personagens, no texto, surgem para enaltecer e honrar os grandes feitos do protagonista que dará seu nome para toda a nação “que dominou o deserto”. Ou seja, mesmo tendo uma jornada particular, o herói é também a representação da coletividade, figurando o mais valoroso sangue indígena.

Percebemos que, para além de criar um personagem épico, Ubirajara carrega a “alma coletiva” de sua nação; e com isso vemos como Alencar alia o herói ao retrato da importância da cultura indígena no processo de construção e formação da cultura brasileira. Assim, o herói não é apenas um indivíduo de destaque, mas sim uma personificação das virtudes e do espírito da comunidade nativa.

Por outro lado, a novela de Munduruku valoriza, a partir da saída de Perna Solta em sua jornada, a rede de comunicação indígena que vai sendo traçada durante todo o texto, mesmo com os inúmeros encontros e desencontros, falsas compreensões acerca da visão do Karaíba e as decisões que cada aldeia toma para si. Na narrativa indígena, observamos como a questão da heterogeneidade é fundamental para que esses povos existam. As rupturas, as transgressões e a iminente guerra fazem parte desse todo que se justificará com a paz instaurada após todos perceberem o fundamental papel da união.

Na novela não vemos um personagem que seja completo em todas as características; não há um herói épico na narrativa, diferente de *Ubirajara*. O personagem Perna Solta não é um guerreiro, Marai é uma “forasteira”, Potyra tem seus desejos podados por ser mulher e Periantã é filho adotivo do chefe Anhangá. Apenas por meio do enlace de todos esses personagens que passamos a ver como a força, que não é necessariamente física, passa a ser assentada em meio às comunidades.

Ou seja, mesmo com um tom épico do texto e as semelhanças que podem ser visualizadas entre Perna Solta e um herói, ele não se cristaliza como tal. Perna Solta tenta comprovar perante todos de sua aldeia seu ímpeto pela guerra, busca passar pelos rituais, mas não tem êxito. É um jovem indígena com determinadas limitações físicas, questão essa que é valorizada após ele se tornar um bom mensageiro. Assim, ele, após a morte de

Kaiuby, por gosto popular, assume o cargo de grande líder da aldeia, que tem como integrantes não somente Marai, como também os dois grandes guerreiros Potyra e Periantã; por fim, o desejo de karaíba se estabelece: a “união dos arcos”, a união de todos.

O termo “herói” em *O Karaíba* parece apropriado apenas quando consideramos a soma das forças de todos os personagens, que formam um conjunto heterogêneo, ganhando vigor à medida que nos aprofundamos na narrativa indígena. O herói, portanto, é vindouro, é fruto desse meio bem estabelecido que é criado com as peripécias causadas pelas falhas de interpretação das falas do Karaíba, das entidades que habitam o mundo, como a Yara e a Matinta, além dos anciãos e sábios que ocupam lugares distintos nessas sociedades.

Se em Alencar conseguimos observar um protagonista heroico com suas ações grandiosas, no texto de Munduruku, Perna Solta e os demais ocupam um lugar menorizado. Dessa forma, visualizar as aldeias profundamente enraizadas na floresta, com redes de comunicação, seus mensageiros e suas alianças parecem ser mais importantes que a centralização do valor em apenas um personagem. Ficamos frente a uma jornada coletiva, diversa; a focalização não se dá em um personagem específico, ela é distribuída.

Assim, as ações de todos os personagens que acompanhamos na narrativa indígena possuem um papel importante para o desfecho que une os dois casais, Potyra e Periantã, Marai e Perna Solta. Na obra, o todo é responsável pela “vitória”, que, segundo a narrativa, pode ser compreendida pelo armistício, a consequente união dos povos rivais e o nascimento de Cunhambebe.

“– Existe uma profecia entre nossa gente de que haverá um menino capaz de reunir todos os nossos povos num só contra o demônio que virá de longe. Esse menino será grande em coragem e nascerá como fruto do casamento de dois povos inimigos. Yara acredita que o momento será agora, pois há notícias de que o tal demônio já está se aproximando” (MUNDURUKU, 2018, p. 51).

Isto é, o grande herói é vindouro, ele não se apresenta na diegese como tal, apenas temos conhecimento de Cunhambebe nas últimas páginas da novela de Munduruku. “Potyra deu à luz seis meninos e duas meninas. A todos eles, ensinou a arte da guerra. Mas foi ao primeiro de todos que sua atenção se voltou. Era ele o escolhido. Seu nome: Cunhambebe!” (*ibid.*, p. 124).

Figura XV. THEVET, André. *Cunhambebe: um homem gigante*, 1584[?]. Ilustração.



Fonte: Wikipedia – online

Portanto, a diferença que merece destaque é que, enquanto a novela de 1874 apresenta um grande herói épico conforme a estética romântica, a obra de 2010 demonstra que é através da heterogeneidade que se pode formar uma linhagem robusta em valores. Na obra de Alencar, a posição de líder absoluto é estabelecida desde as primeiras páginas da novela, contrastando com a obra de Munduruku, em que o verdadeiro líder ainda está por surgir, resultado da união e fortalecimento dos povos indígenas.

2.4 DO LIRISMO À PLURALIDADE: A CONSTRUÇÃO DOS PERSONAGENS

Ao mergulhar na construção do herói imbatível, inalcançável, imbuído de desejos e valores altíssimos e de sabedoria, Alencar tece Ubirajara equiparável a Ulisses. Dentro dos estudos de Antonio Candido, em seu texto “Os três Alencares”, o protagonista se enquadra no esquema que o estudioso assinala como o “Alencar heroico”, representando os mocinhos, alinhando-se com a busca de criar um personagem que simbolize o passado do povo brasileiro, reforçando a ideia de grandiosidade e bravura dos nossos “míticos ascendentes”.

A composição do personagem é empreendida por meio da concatenação dos elementos naturais (fauna e flora) do território brasileiro. Os cenários e objetos simbólicos são empregados para retratar o herói e seu ímpeto de grandiosidade. Ou seja, a

ambientação desempenha um papel crucial na apresentação do personagem, que se atrela ao desejo de poder e de combate.

– O ubiratã é forte; mas há outro ubiratã que lhe resiste. Como o braço de Pojucã é que não há outro braço. Já viste, jovem caçador, o veado nas garras da jiboia? Assim vais morrer.

– Se tu fosses a cascavel que somente sabe morder, Jaguarê te esmagaria a cabeça com o pé e seguiria seu caminho. Mas tu és a jiboia feroz; e Jaguarê gosta de estrangular a jiboia. Não morrerás pelo pé, mas pela mão do caçador. Lança teu bote, guerreiro tocantim. [...].

Cada um dos campeões pôs na luta todas as suas forças, bastantes para arrancar o tronco mais robusto da mata.

Ambos, porém, ficaram imóveis. Eram dois jatobás que nasceram juntos e entrelaçaram os galhos ligando-se no mesmo tronco. (ALENCAR, 2014, p. 17-8).

O intuito na apresentação de Jaguarê, no início da novela, é feito a fim de consagrá-lo como “o maior caçador das florestas”, não apenas um caçador. Assim, nenhum animal é temido pelo herói, inclusive o jaguar – o mais feroz. “o caçador também despreza o jaguar, que já cansou de vencer” (*ibid.*, p. 11). Seu nome, motivo da terceira nota de rodapé, é composto de “*Jaguar* – a onça e o sufixo *ê*, que na língua tupi reforça enfaticamente a palavra a que se liga. *Jaguarê* significa pois a onça, verdadeiramente onça, digna de nome, por sua força, coragem e ferocidade.” (*ibid.*, p. 125).

Com isso, desde a escolha do nome, a construção do personagem é cuidadosa para que acompanhem o crescimento do protagonista que de caçador araguaia, Jaguarê, se torna grande-chefe de sua nação, Ubirajara (de *ubira* – vara, e *jara* – senhor, senhor da lança) e, mais tarde, na taba de Itaquê recebe o nome Jurandir (contração da frase *Ajur-rendi-pira* – o que veio trazido pela luz).

– Eu sou Jaguarê, filho de Camacã, chefe da valente nação dos araguaiaias, que vem de longe em busca da terra de seus pais. Minha fama corre as tabas e tu já deves conhecer o maior caçador das florestas. Mas Jaguarê despreza a fama de caçador; ele quer um nome de guerra, que diga às nações a força de seu braço e faça tremer aos mais bravos. Se tua nação te aclamou forte entre os mais fortes, prepara-te para morrer; se não, passa teu caminho, guerreiro vil, para que o sangue do fraco não manche o tacape virgem de Jaguarê. (*ibid.*, p. 16).

No trecho acima, na primeira sentença destacamos o predicativo do sujeito “filho de Camacã, chefe da valente nação dos araguaiaias”, o qual estabelece a linhagem, posição social e herança cultural de Jaguarê, enfatizando a importância e o *status* do personagem. O estilo da fala de Jaguarê é grandioso e assertivo, refletindo sua identidade heroica, e a linguagem é rica em imagens e expressões de poder e desafio, exemplificadas em “faça

tremer aos mais bravos” e “para que o sangue do fraco não manche o tacape virgem de Jaguarê”. Essas metáforas e construções simbólicas, que se repetem ao longo do texto, reforçam a atmosfera épica, destacando o personagem como um indivíduo extraordinário em busca de um destino glorioso.

A construção dos demais personagens, como Jandira (contração eufônica de *Jandaíra* – que fabrica mel), Araci (esta palavra tupi compõe-se de *ara* – dia e *ceí* ou *ceji* – grande estrela) e Pojucã (contração de uma frase em tupi: *I-po-jucá* – significa, eu mato gente) também seguem essa estrutura. Para além de seus nomes serem motivos de nota de rodapé²³, assim como o de Jaguarê/Ubirajara/Jurandir, em que se explica a formação em tupi, os personagens são apresentados na narrativa através de processos metafóricos com a fauna e flora brasileiras.

– A mais bela e mais nobre de todas as virgens araguaias, *aquela que se ergue como a palmeira no meio da campina coberta de flores*, é Jandira, a filha de Magé, *que tem no seio os doces favos da abelha*. (*ibid.*, p. 41, grifos nossos);

Era hora do banho. Araci cortava as ondas mais lindas que a garça cor-de-rosa, e os guerreiros a seguiam de perto como um bando de galeirões. Mas nenhum, nem mesmo Jurandir que nadava como um boto, podia alcançar a formosa virgem. *Ela parecia a flor do mururé que se desprende da haste e passa levada pela corrente*. (*ibid.*, p. 67, grifos nossos).

Nos trechos acima, as comparações não só enaltecem as qualidades e singularidades das personagens, mas também criam uma imagem idealizada, refletindo uma valorização da feminilidade e da beleza de Jandira e Araci.

No primeiro fragmento, Jandira é destacada pela beleza e nobreza, atributos que a diferenciam entre as virgens araguaias. O uso de superlativos como “a mais bela e mais nobre” reforça sua posição de destaque, elevando-a a um patamar de excelência em sua taba. Enquanto a imagem “tem no seio os doces favos da abelha” evoca doçura e fertilidade. As descrições criam uma conexão íntima entre sua identidade e a natureza, ressaltando a pureza da personagem. No segundo, Araci é descrita durante o banho, onde sua destreza e beleza são comparadas à garça cor-de-rosa, sublinhando elegância. E a comparação estreitada com a flor do mururé que flutua livremente na corrente sugere uma liberdade quase etérea.

²³ Os nomes dos personagens são as notas 5 (– *Jandira*), 12 (– *Araci*) e 18 (– *Pojucã*) de rodapé de *Ubirajara*.

Para compreender as representações de gênero em Ubirajara, é crucial pensar a obra historicamente e socialmente. Publicada em uma época de normas de gênero extremamente rígidas, as mulheres eram frequentemente relegadas a papéis secundários e estereotipados. Araci exemplifica o papel tradicionalmente atribuído às mulheres dessa época: cuidadora e esposa dedicada. A passagem “A esposa despiu as armas de seu guerreiro, enxugou-lhe o corpo com o macio cotão da monguba, e cobriu-o do bálsamo fragrante da embaíba” (*ibid.*, p. 118) ilustra esse papel. Embora sua importância seja destacada, a função principal é servir o protagonista, refletindo a visão patriarcal dominante na sociedade leitora da época, onde as mulheres eram consideradas submissas e responsáveis por apoiar os homens.

Jandira, por sua vez, é apresentada como um objeto de desejo e beleza:

– Jandira é a mais bela das virgens araguaias. Seu amor fará a ventura de um guerreiro valente. Ubirajara não podia achar para si uma esposa mais fiel; nem para seus filhos outra mãe tão fecunda. [...]. A filha de Magé merece um guerreiro que tenha olhos para sua formosura. (ALENCAR, 2014, p. 37).

O simbolismo em torno de Jandira vai além de sua aparência física. Ela representa o ideal de mulher na narrativa. Sua beleza, fidelidade e potencial como mãe (“tão fecunda”) são valores que Ubirajara atribui ao conceito de feminilidade.

Outro personagem que passa por esse processo de construção metafórica com elementos da fauna e flora é Pahã. Durante a guerra entre a nação tocantim e os inimigos tapuia, liderados por Canicrã e seu filho Pahã, que buscavam vingança pelo incêndio provocado por Pojucã e pela morte do pajé, o guerreiro é descrito seguindo o mesmo modelo já observado. A natureza é usada para realçar suas características, destacando sua força, resiliência e conexão com a terra.

Pahã, a seta, era o último filho de Canicrã. Ainda curumim, pelejava ao lado do irmão, o guerreiro Crebã, cujo ombro mal alcançava o braço. Ele tinha nos olhos a vista da gaivota, e nas setas de seu arco, feitas de espinho de ouriço, a velocidade e a certeza do voo do guanumbi. (*ibid.*, p. 102).

A apresentação dos personagens feita acima ressalta a escrita lírica de *Ubirajara*, a novela de José de Alencar se alonga nessas construções em que o lirismo do texto é intensificado pelas imagens vívidas e comparações poéticas. As palavras no discurso de Alencar manifestam a linguagem poética, sendo formadas por meio de sons e imagens, e

estruturadas com figuras de linguagem que enfatizam seus significados. Como afirma Haroldo de Campos:

Alencar não hesitou em tirar todo o partido das palavras indígenas, jogando com seus valores sonoros e seu conteúdo metafórico e simbólico, e em procurar, numa estrutura fraseológica portuguesa, com todos os seus recursos de eufonia, expressividade e impressividade, uma “tradução”, o mais fiel possível (do ponto de vista literário, bem entendido) do espírito da língua tupi. Não importa que as soluções encontradas por Alencar sejam válidas mais à luz da estética literária que da linguística – o que importa é que seus achados resultaram perfeitos e responderam integralmente ao espírito, ao caráter e às intenções poéticas da obra. (CAMPOS, 1992, p. 137)

Em *O Karaíba*, os personagens são introduzidos de forma direta, sem descrições extensas e processos líricos, o que contrasta com a abordagem detalhada e metafórica das obras de Alencar. O texto de Munduruku não se demora em nos apresentar suas características, e percebemos que é por meio das ações que conhecemos os personagens, que não se alongam em discursos repletos de vocativos e predicativos do sujeito.

Um ponto mencionado em seção anterior, acerca da diferença entre as jornadas nas obras, percebemos que em *Ubirajara* a narrativa, intitulada com o nome do herói, é centrada em seu crescimento e sua ascensão social. Em *O Karaíba*, a focalização bastante alternada entre os personagens conflui para a construção de um povo forte, não apenas um personagem. Assim, a apresentação deles se dá a fim de justificar seus conflitos e como isso será interferido, solucionado ou anulado com o desfecho do texto. O corpo heterogêneo de personagens cria uma atmosfera em que a pluralidade é alçada como algo caro para que todos consigam se organizar contra os invasores.

A novela se inicia com Perna Solta e, nas páginas que correm o primeiro capítulo, temos conhecimento de que se trata de um jovem indígena preocupado com a profecia proferida pelo Karaíba, e que ele “não era como todo mundo”, já que “não estava sendo preparado para ser um guerreiro nem um pajé” (MUNDURUKU, 2018, p. 8). Isso ocorria por conta de suas “pernas mais finas” que a dos outros jovens.

[as pernas finas] tinham-lhe tirado o direito de aprender a arte da guerra, mas, ao mesmo tempo, conferiram a ele uma velocidade acima do normal, e isso o tornou imbatível nas competições entre as aldeias, valendo a ele o apelido que agora carregava e que o tornava aclamado pelas pessoas. (*ibid.*, p. 8, grifos nossos).

O personagem, inicialmente marginalizado²⁴ por não se enquadrar nos padrões físicos exigidos para ser um guerreiro, encontra um novo caminho para redefinir sua identidade e valor através de suas habilidades. A velocidade não apenas lhe proporcionou um meio de superar as expectativas sociais, mas também de se destacar em um aspecto igualmente valorizado pela comunidade. Em essência, a história do personagem não é apenas sobre a sua própria superação, mas também sobre a transformação das percepções sociais. Por meio de sua jornada, a narrativa ilumina como a aceitação e valorização de uma habilidade diversa pode enriquecer a comunidade como um todo, promovendo um ambiente onde cada indivíduo pode ser reconhecido por suas singularidades. O mesmo movimento pode ser observado na apresentação de Potyra, a jovem tupiniquim.

Não era de hoje que a filha Potyra tinha esses arroubos de guerra. Desde que nascera, sempre se identificara com o desejo masculino de lutar, conquistar, vencer. Quando seu ciclo menstrual chegou, escondeu de todos para que ninguém soubesse que era uma mulher adulta e que poderia ser desposada por qualquer guerreiro. (*ibid.*, p. 26-7).

A construção textual revela Potyra como uma figura de forte determinação, desafiando as normas de gênero enraizadas em sua sociedade. Nesse contexto, emergem temas como identidade, autonomia e resistência, evidenciando sua simbologia como um ícone de autodeterminação. Sua postura destaca a importância crucial de uma visão mais inclusiva e diversificada dos papéis de gênero. “Achava que todo mundo tinha que ser preparado para a guerra. Sabia que algumas meninas-moças não pensavam assim. *E quase sempre era malvista pela comunidade por causa de sua posição diferente*” (*ibid.*, p. 27, grifos nossos).

Assim, a narrativa revela que diferentes tipos de limitações – físicas e sociais – são combatidas dentro das comunidades tupinambarana e tupiniquim. O personagem com pernas finas, Perna Solta, exemplifica a superação de uma deficiência física por meio da adaptação e eventual reconhecimento, enquanto Potyra destaca a resistência às normas sociais e de gênero, embora enfrente uma marginalização contínua. Ambos os personagens ressaltam a importância da diversidade de habilidades e opiniões, e a

²⁴ A narrativa de Munduruku conta que, segundo as tradições, “um homem que não servia para a guerra estava condenado à morte” (MUNDURUKU, 2018, p. 22). Foi por meio da intervenção dos pais de Perna Solta, com o conselho dos sábios, que ele pôde viver com sua capacidade. “O conselho vacilou em vários momentos, pois considerava que uma criança naquelas condições seria não apenas um estorvo para os momentos de guerra em que a comunidade precisasse fugir rapidamente, mas também que teria de ser alimentado, não podendo ser capaz de produzir seu próprio sustento. Seus pais garantiram que o menino era especial, que daria grande alegria à comunidade e que tomariam conta dele sem jamais deixar de cumprir suas tarefas comunitárias.” (*ibid.*, p. 22).

necessidade de uma visão mais inclusiva e compreensiva das capacidades humanas e dos papéis sociais. Dessa forma, percebe-se uma intenção na obra que se alinha às narrativas infantojuvenis, as quais exploram questões sociais com o objetivo de ampliar as experiências infantis em relação ao preconceito e à aceitação do diferente, do *outro*.

Os livros infantis, mais do que apresentar as diferenças humanas no âmbito das características individuais dos sujeitos e com isso confirmar a ideia de que são elas (as diferenças) por si mesmas que produzem preconceito, podem contribuir para a compreensão do preconceito como sendo resultante da relação do indivíduo com a cultura, situado historicamente, e por isso mesmo dinâmico e passível de mudanças. (BUENDGENS; CARVALHO, 2016, p. 608).

Enquanto *Ubirajara* apresenta uma escrita caracterizada pela prosa lírica e descritiva, repleta de imagens poéticas e detalhes elaborados, *O Karaíba*, de Munduruku, adota uma abordagem mais concisa e direta, típica da narrativa contemporânea.

2.5 AMOR INDÍGENA: PONTOS DE CONVERGÊNCIA, PONTOS DE DIVERGÊNCIA

Histórias de amor com personagens indígenas constam na historiografia nacional desde o poema épico em dez cantos *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão. Nele, a nativa Moema acaba morrendo afogada ao tentar alcançar a nau que estava Diogo Álvares, que viu na embarcação a oportunidade de voltar à Europa ao lado de Paraguaçu. Mais tarde, o amor romântico em prosa embalado por suspiros, saudades e impossibilidades, cativou o público brasileiro, que se encantou com as figuras que se desdobravam em busca da concretização da paixão. Peri e Ceci talvez sejam um dos exemplos mais emblemáticos de nossas letras. As barreiras sociais e culturais, na obra, são representadas pela dificuldade de Peri ser aceito no mundo de Ceci, já que em *O Guarani* o amor floresce entre um indígena goitacá e uma nobre branca, filha de um fidalgo português.

Sendo assim, o amor impera com um tom devocional de um personagem frente à figura amada.

– As moças tocantins são formosas; qualquer delas alegraria o sono do estrangeiro. Mas Jurandir não veio à cabana de Itaquê para gozar do amor de uma noite; ele veio buscar a esposa que há de acompanhá-lo até à morte, e a virgem que escolheu para mãe de seus filhos. Quando Araci ouviu estas palavras cobriu-se de sorrisos, como o guajeru se cobre de suas flores alvas e perfumadas, com os orvalhos da manhã. (ALENCAR, 2014, p. 62).

O amor devocional surge com forte teor de lirismo e dramaticidade em *Ubirajara*. O diálogo entre Jandira e Araci deixa claro o sentimento de ambas pelo herói absoluto da novela que tem sua presença atrelada à felicidade das personagens: “– O amor do guerreiro é a alegria da virgem; quando ele foge, a virgem fica triste como a várzea que perdeu sua relva” (ALENCAR, 2014, p. 70).

Para além disso, a narrativa nos apresenta os obstáculos que devem ser enfrentados para a concretização da paixão. É por meio dessa dinâmica de amor que os fios da narrativa vão sendo emaranhados e desenrolados, transformando aquilo que poderia ser apenas uma história tupi, em que um jovem busca seu nome de guerra, em uma narrativa mais potente que eleva Jaguarê a grande representação do povo indígena brasileiro anterior à invasão europeia. O narrador desenvolve, a partir desse mote, um motivo para construir o protagonista de sua novela como o indígena que “dominou os desertos”. Assim, é o caso de Ubirajara, que após ganhar seu nome de guerra, pretere Jandira que lhe guardava “o seio de esposa” para disputar Araci, a filha do sol, com outros cem guerreiros. Qualquer dificuldade é possível de ser enfrentada para ter ao seu lado a caçadora que o convidou para disputá-la em sua aldeia. Com isso, o herói passa a rejeitar Jandira:

– Jandira é a mais bela das virgens araguaias. Seu amor fará a ventura de um guerreiro valente. Ubirajara não podia achar para si uma esposa mais fiel; nem para seus filhos outra mãe tão fecunda. Mas a noite desceu em sua alma. *Só a estrela do dia pode restituir-lhe a alegria que o abandonou.* (ALENCAR, 2014, p. 37, grifos nossos).

No trecho, o herói afirma que somente “a estrela do dia”, significado em tupi para Araci, poderia lhe trazer alegria. Dessa forma, Jandira que passa a simbolizar o sacrifício e a dor do amor não correspondido vai ao encontro de Araci buscando vingança.

“Agora eu queria ter no coração uma serpente para morder aquela que roubou-me o amor de meu guerreiro. [...] “Eu fui Jandira, o manacá viçoso que se vestia de flores azuis e brancas. “Agora sou como a juçara que perdeu a folha e só tem espinhos para ferir aqueles que se chegam.”²⁵ (*ibid.*, p. 43-4).

Em *O Karaíba*, a história que envolve Perna Solta e Maraí também é embalada por obstáculos. Maraí, “forasteira” nas terras de Perna Solta, declara amor àquele que possuía as pernas muito finas, e que durante a jornada do mensageiro foi raptada por Anhangá. E os dois se reencontrarão apenas com o desfecho da narrativa.

²⁵ As aspas estão conforme a edição de *Ubirajara*.

O casal se forma a partir da ação de Marai, que escolhe Perna Solta como pretendente, evidenciando sua paixão por aquele que não conseguiu e não poderia se tornar um guerreiro. Essa dinâmica é semelhante à de Araci, que convida Jaguarê a disputá-la. A personagem feminina, em ambas as obras, dá os passos e assume a postura que, convencionalmente, “é masculina”:

Perna Solta ficou confuso com aquela abordagem. Quem era aquela pessoa que havia crescido consigo, mas que não fazia parte de sua família? Como poderia aceitar esse convite [em se tornar pretendente] se era ele quem tinha que conquistar sua esposa? (MUNDURUKU, 2018, p. 24).

Os trechos que exploram o enlace entre os dois se assemelham fortemente às convenções da estética romântica. Na narrativa, o amor reitera, de certa forma, os ideais presentes nas obras do Romantismo. Mesmo com diferenças ideológicas, como a questão do discurso católico, em *O Karaíba* percebemos essa adoração frente à figura amada, uma sujeição servil, não tão diferente da relação que Iracema estabelece por Martim, uma “idolatria fanática” (RONCARI, 2002, p. 606).

– Se não vou poder ter o amor de Perna Solta, *também não quero viver*. [...]

Nos planos de Marai estava a construção de uma linda casa, e pensava em ter uma penca de filhos (*ibid.*, p. 62, grifos nossos);

– Meu filho está com a dor dos amantes – disse a mãe do rapaz. – Dor assim não tem remédio. Temos que deixá-lo até que decida o que vai fazer: *viver e lutar ou desistir da amada e morrer*. (*ibid.*, p. 90, grifos nossos);

Por ela, faria qualquer sacrifício e andaria até o fim do mundo se preciso fosse. Por ela viveria e por ela morreria [...]. Não merecia o destino cruel dos que perdem sua preferida: a solidão. (*ibid.*, 102, grifos nossos).

Ou seja, por meio desses mecanismos, a narrativa de Munduruku se assemelha às construções de Alencar. É interessante notar que, além das aproximações dos amores indianista, indigenista e indígena, há uma construção de papéis de gênero que os indivíduos enfrentam em suas sociedades. Em *Ubirajara*, Jandira, acometida pela infelicidade, tolera um desfecho em que viverá com o homem que a rejeitara. Já em *O Karaíba*, Potyra, a jovem guerreira, é refém de um discurso que a obriga a se casar com Periantã em nome da “tradição”. Em ambos os casos, as personagens femininas estão sob autoridade masculina. As obras de Alencar e Munduruku, ao explorarem essas dinâmicas, revelam as tensões entre individualidade e obrigação, entre desejo e dever, que permeiam

as vidas dos personagens. No final, essas tensões confluem para o modelo patriarcal, onde a submissão e a obediência são impostas como princípios. Assim, os dois textos exploram as complexas dinâmicas sociais e emocionais que moldam a vida de seus personagens, destacando as limitações impostas às mulheres e os desafios enfrentados na busca por identidade e autonomia.

Conforme os próximos capítulos de *Ubirajara* vão se estendendo, o leitor passa a acompanhar os desdobramentos dos obstáculos amorosos que levam ao desfecho da narrativa com uma representação curiosa: o “trisal” composto por Ubirajara e suas duas esposas. “– Jandira é irmã de Araci, tua esposa. Ubirajara é o chefe dos chefes, senhor do arco das duas nações. Ele deve repartir seu amor por elas como repartiu a sua força” (*ibid.*, p. 118). O amor romântico nessa novela aborda o que seria um tabu para a sociedade leitora e sela, por vez, como a cultura originária embutida na obra é capaz de justificar uma questão problemática numa sociedade conservadora e católica, agora independente, no coração da América do Sul. Quanto à questão do amor plural nas sociedades originárias, desde os cronistas, isso é tido como algo comum e malvisto: “Este principal tem três, quatro mulheres, a primeira tem em mais contar, e faz dela mais caso que das outras. Isto tem por estado e por honra”²⁶. Alencar insere, na nota de número 19 – *Guerreiro chefe* – o seguinte:

Os cronistas, porém, não se ocuparam disso, e todo seu tempo foi pouco para lamentarem a poligamia dos tupis, tirando logo daí argumento para pintar os selvagens vivendo a modo de cães. É uma falsidade. Os tupis tinham moralidade conjugal, e até muito severa. O adultério era punido de morte; e também por isso permitia-se o divórcio por mútuo consentimento. (ALENCAR, 2014, p. 133).

Ou seja, ao afirmar que os tupis tinham uma moralidade conjugal “muito severa”, Alencar sugere que os valores indígenas, embora diferentes, não eram inferiores aos europeus. Esta abordagem aponta para uma leitura de resistência cultural, buscando reconhecer a dignidade e a complexidade das culturas indígenas dentro da narrativa nacional. Percebemos, então, que a posição do escritor é uma tentativa de corrigir narrativas coloniais distorcidas e de valorizar as culturas indígenas.

A construção do amor entre Ubirajara, Araci e Jandira na novela, apesar de envolver personagens de diferentes nações, araguaia e tocantim, resolve seus conflitos através da união dos arcos e da instituição da “nação Ubirajara”. Este arranjo “não-

²⁶ Trecho de Pero de Magalhães Gândavo em seu *Tratado da Terra do Brasil* (1570).

mongâmico” é mediado pela lógica da união política e social indígenas, simbolizando a fusão e a conciliação de diferentes grupos étnicos em um único corpo. O amor, assim, não é meramente uma questão de relações pessoais, mas um reflexo de uma estratégia maior de unificação e pacificação entre nações indígenas distintas.

Na França, durante a metade do século XIX, Gustave Flaubert sofria o peso de escrever acerca da transgressão de *Madame Bovary* (1857) e os desejos “da mulher devassa”, ao tratar sobre o adultério feminino de forma bastante interessante, já que, no romance, acompanha-se a busca da mulher por um amor-prazeroso, distanciado do tédio e das rígidas normas do casamento e demais convenções impostas pela sociedade. Após a publicação do romance, Flaubert enfrentou um processo judicial. A obra, que retratava temas como o adultério e a insatisfação conjugal, gerou críticas por parte da sociedade conservadora da época, que a considerava imoral e ofensiva. O escritor foi acusado de ultrajar a moral pública e a religião, argumentando-se que o conteúdo do livro atentava contra os valores vigentes. Ao fim, o autor foi absolvido e o livro continuou a ser reconhecido como um marco da literatura realista, refletindo os dilemas morais e sociais do século XIX. Dezessete anos depois, a novela *Ubirajara* é publicada no Brasil.

Em Alencar, pensar o “amor-livre” inserido na cultura indígena, parece ser perdoado, já que os atravessamentos socioculturais são diferentes dos códigos impostos e que devem ser seguidos pela cultura branca. A obra serve como entretenimento e, como bem coloca o autor na abertura de seu livro, uma “lenda”, distanciando a história daquilo que poderia ser lido como atual, vivível e passível de ser enxergado como apologia acerca das práticas não-monogâmicas do país com suas bases lusitanas.

O desfecho de *O Karaiá* não inova com a formação de um relacionamento formado por três pessoas, mas, como já citado, traz relacionamentos improváveis, ao pensarmos a construção do amor entre Perna Solta e Maraí, e Potyra e Periantã, o primeiro entre uma forasteira e um personagem sem honrarias, e o segundo entre filhos de povos inimigos.

As etnias, os araguaia e os tocantim em *Ubirajara*, também servem como uma estrutura bem forjada para se pensar a construção do que, mais tarde, poderia ser lido como o “início” da identidade brasileira, ideia que já estava presente nos romances indianistas de José de Alencar. Como expõe Bernardo Ricupero parafraseando Wilson Martins: “a ‘dialética’ de Alencar, que defenderia a formação de uma civilização original, mediante o amálgama de elementos europeus com americanos.” (RICUPERO, 2004, p. 33).

2.6 A PRESENÇA DA TRADIÇÃO NAS OBRAS

A tradição pode ser um dos pontos a aprofundarmos em nossa análise. Em *O Karaíba*, a palavra tradição é reiteradamente evocada em muitas páginas, não apenas como uma questão cara a esses povos que estão sendo apresentados ao leitor, mas também surge como uma espécie de personagem não personificado fortemente presente na narrativa. Desde o primeiro capítulo, ao último, a palavra é referenciada pelos inúmeros personagens e quando é “levemente” questionada por Maraí, a prisioneira do povo de Perna Solta, ela é repreendida:

Nossa tradição, pequena Maraí, sempre foi movida pela fé nos sinais que esses sábios nos trouxeram. Por anos e anos eles nos deram demonstrações de que sabem dominar a leitura do tempo. *Não cabe a nós ficar questionando essa sabedoria milenar* (MUNDURUKU, 2018. p. 9, grifos nossos).

Assim, a palavra dos sábios, o ensinamento dos anciãos e a força das entidades são apresentados, na narrativa, como símbolos da preservação da oralidade e do conhecimento ancestral, os quais trazem a mediação de conflitos e reforçam a identidade coletiva da comunidade com as histórias e mitos; as figuras do Karaíba e da Yara são exemplos disso. Mas com o andar da história, a tradição passa a ser alvo de indagação. Os personagens em suas adolescências questionam as construções sociais de seus povos e buscam ressignificar seus papéis dentro da narrativa. Seja a existência de um sujeito com pernas muito finas (pessoa com deficiência) que, segundo a tradição, deveria ter sido morto ainda pequeno; seja com o desejo de Potyra em se tornar “homem” por almejar aprender as artes da guerra.

Entretanto, ao contrário de Perna Solta, Potyra enfrenta a ameaça à sua autonomia. No clímax, o Karaíba se atenta que é Potyra que irá gerar o “menino guerreiro”:

– Destino é coisa de gente grande, menina. Você é filha de um povo e como tal não deve se opor aos desígnios desse povo. Você é forte e valente, pode ser guerreira. Sua maior guerra será outra. (*ibid.*, p. 98).

E, assim, a narrativa culmina na sujeição da personagem feminina aos costumes, em nome de “algo maior”. Potyra, que lutou arduamente para conquistar seu espaço como guerreira, acaba aceitando as imposições decorrentes do “esclarecimento” do sábio.

– Potyra não pode continuar se comportando como um homem – diziam as mulheres nas reuniões do conselho.

– Ela precisa ser educada para ser continuadora da tradição de nossa gente. Precisa se preparar para casar e dar muitos e fortes filhos para que a memória de nossos antigos continue.
(*ibid.*, p. 67);

Dito isso, a menina abraçou seu pai com carinho. Depois olhou para os guerreiros de seu povo.

– Tenho por todos vocês muito carinho e respeito. Sou filha deste povo e não abro mão disso. Confio minha vida a cada um de vocês. Faço esta minha escolha pensando nos filhos e filhas que nascerão. É uma garantia para os próximos tempos. (*ibid.*, p. 114).

A narrativa de Munduruku, embora carregada de significado e valor cultural, também reforça normas tradicionais (patriarcalistas) que restringem a autonomia feminina. Ao romantizar o sacrifício e a subordinação das mulheres, e ao retratar o empoderamento como algo condicionado aos limites patriarcais, a história perpetua um padrão em que o peso do coletivo se sobrepõe aos desejos de Potyra, os quais foram apresentados desde o início da narrativa.

Já na novela de Alencar, a tradição também é evocada. Mas não é citada amplamente como na obra de Munduruku. A tradição se dá pelos rituais e pela inserção dos termos em tupi. Em *Ubirajara* ao acompanhar a trajetória de Jaguarê até se tornar a representação do maior líder da nação, somos apresentados aos ritos: a forma de ganhar um nome de guerra, a importância da hospitalidade, a antropofagia, as marandubas cantadas nas tabas e demais ritos de passagem que Jurandir enfrenta com os guerreiros para ter Araci como esposa e “romper sua liga vermelha”²⁷; exemplo da tradição e da leitura de Alencar, com a nota sobre o *tapacorá*:

Eis como Gabriel Soares se exprime a este respeito no cap. 152: “E como o marido lhe leva a flor, é obrigada a noiva a quebrar estes fios para que seja notório que é feita dona; e ainda que uma moça destas seja deflorada por quem não seja seu marido, ainda que seja em segredo, há de romper os fios de sua virgindade, que de outra maneira cuidará que a leva o diabo, os quais desastres lhe acontecem muitas vezes, etc”. Este simples traço é bastante para dar uma ideia da moralidade dos tupis. [...].

Em que sociedade civilizada se observava tão profundo respeito pela união conjugal, a ponto de não consentir-se que a mulher decaída conserve o segredo de sua falta e iluda o homem que a busque esposa? A resignação com que a moça culpada rompia a liga da virgindade e fazia confissão pública de seu erro é um exemplo da lealdade do caráter

²⁷ Conforme a nota de rodapé de número 9, a liga vermelha era um dos mais curiosos ritos dos tupis: “Quando a menina atingia a puberdade, depois de sua purificação, [...] a mãe punha-lhes nas pernas, abaixo do joelho, uma liga de fio de algodão tinta de vermelho, de três dedos de largura, e tecida no próprio lugar, de modo que uma vez fechada, não era mais possível tirá-la.” (ALENCAR, 2014, p. 127).

tupi e da veneração que inspiravam os ritos de sua religião. (*ibid.*, 127-8).

A descrição de Soares na nota de rodapé e a análise subsequente de Alencar idealizam a moralidade dos tupis ao compará-la favoravelmente com a de sociedades europeias, exemplificando o etnocentrismo que projeta os valores ocidentais aos costumes indígenas. Tal idealização romantiza práticas que, sob análise crítica, revelam mecanismos de controle social e perpetuação da desigualdade de gênero. Portanto, enquanto Alencar enaltece a moralidade tupi, ele inadvertidamente sustenta um sistema de valores que marginaliza as mulheres, reforçando normas patriarcais tanto na sociedade tupi quanto na sociedade brasileira de seu tempo, questão já abordada em seção anterior.

Ademais, o caráter virginal é fundamental nas obras de Alencar. As personagens femininas, como Iracema, Jandira e Araci, são descritas como virgens, reservando sua intimidade e sua “pureza” para seus esposos. Esse aspecto é recorrente e valorizado nas narrativas, representando a aura “sagrada” dessas jovens, uma imagem imaculada. Para além do valor moral do Romantismo, a pureza é vista como um símbolo das origens nacionais e do mito primordial, edênico, representando um mundo de inocência sem as influências negativas da “civilização” que mais tarde se instalariam em terras brasileiras.

Dessa forma, percebemos como alguns valores reacionários de Alencar e de sua época se concatenam com os hábitos que o escritor insere em sua obra, como o caso acima.

A visão que tem Alencar da sociedade indígena é, pois calcada – indicam as sucessivas comparações que estabelece nas “notas do autor” – na sua própria atitude ideológica dentro da sociedade brasileira do segundo reinado. Ambas as sociedades se apresentavam solidamente estruturadas, fechadas em valores de chefia (poder), nobreza (coragem) e glória (feitos guerreiros). (SANTIAGO, 1984, p. 9).

Assim como na obra indígena, em *Ubirajara* a tradição é um ponto que busca ser quebrado em grandes momentos do texto. Como exemplo, a soltura do prisioneiro de guerra que havia perdido a luta para Jaguarê, Pojucã, que acaba não tendo seu rito antropofágico levado ao final pela “empatia” que acomete Ubirajara ao relatar sua verdadeira origem a Itaquê. Outro momento que a tradição acaba sendo deixada de lado na novela é quando Jandira recusa ser “noiva de túmulo” de Pojucã, quando estava cativo em sua aldeia. A jovem foge pelas matas e nega o destino que lhe tinha sido dado. Jandira, que prometida ao herói, prefere a morte a não poder servir àquele que amava.

Seja por meio dos cachimbos, da figura dos sábios, das entidades, dos unguentos e demais preparações para os rituais, a vida indígena é explorada. É interessante observar que ambos os livros abordam esses movimentos importantes de passagem na vida das personagens; seja para acessar o divino, “conquistar” uma esposa ou cumprir as obrigações entre as nações. Com isso, a antropofagia e a guerra também são apresentadas como parte da cultura de ambas as novelas. Tanto em *O Karaíba* como em *Ubirajara*, somos inseridos a essas questões importantes para as comunidades e seus membros.

Em Alencar os rituais são descritos com mais detalhes, deixando claras as motivações e o que leva esses personagens a passar por determinadas experiências, como a antropofagia que acometeria Pojuçã. Ou em alguns outros momentos da narrativa em que há notas de rodapé que mostram um conhecimento aprofundado acerca de determinadas questões para essas culturas, como a questão da liga vermelha. A luta entre Pojuçã e Jaguarê é exemplo disso.

– Guerreiro chefe, Jaguarê não te quer matar como a serpente que ataca o descuidado caçador. Dez vezes já, se quisesse, ele te houvera ferido com tua própria mão.

– Abandona a glória do guerreiro, que não é para ti, nhengaíba. Pojuçã te concederá a vida e te levará cativo à taba dos tocantins para que tu cantes as suas façanhas na festa dos guerreiros.

(ALENCAR, 2014, p. 21).

Após o embate físico, o perdedor é levado para a aldeia inimiga, onde será prisioneiro e terá de passar por um ritual em que os guerreiros narram a batalha, reconhecem suas respectivas vitórias e derrotas e “enaltecem” seus feitos e suas bravuras. Pojuçã, após reconhecer sua condição, espera por sua morte frente aos araguaiaias, que seria vista como “morte gloriosa”. Em alguns momentos da narrativa o personagem cativo questiona se continuará vivo, o que seria motivo de vergonha para um guerreiro como ele: “varões tocantins aprendem desde o berço a desprezar a dor” (*ibid.*, p. 37).

A grandeza do vencedor o consola; resta-lhe ainda a glória de ter resistido a um braço como o de Ubirajara, grande chefe dos araguaiaias. Mas ele esperava que depois de haver ornado com sua presença a festa do triunfo, o vencedor fosse generoso, e lhe concedesse a honra do sacrifício.

É o temor de que Ubirajara lhe recuse uma morte gloriosa e o retenha cativo, que nesse momento acabrunha o chefe dos tocantins.

Ele, um guerreiro livre, que pisara outrora como senhor aqueles campos, *reduzido à condição de escravo?*

Ele, um varão chefe, que tinha na obediência de seu arco mais de mil guerreiros valentes, obrigado a reconhecer um dono?

Ele, que afrontava a cólera de Tupã, quando o deus irado rugia do céu, curvar-se ao aceno de um homem, fosse, embora, o mais pujante dos filhos da terra?

Pojucã estremeceu quando se lembrava que podia ser condenado a tão grande humilhação. (ibid., p. 38, grifos nossos).

Dessa forma, vemos como a antropofagia é um fenômeno de notável relevância. Através do rito, assimilam não apenas as características físicas, mas também seus poderes e conhecimentos. Nessa perspectiva, o ritual se tornava um meio de expandir e fortalecer a própria identidade coletiva, permitindo a aquisição de qualidades e o fortalecimento de toda a comunidade que participa do processo que reside no complexo sistema simbólico de determinados povos originários. O ritual é motivo de nota de rodapé em *Ubirajara*, como podemos ver abaixo.

Outro ponto em que assopra-se a ridícula indignação dos cronistas é acerca da antropofagia dos selvagens americanos.

Ninguém pode seguramente abster-se de um sentimento de horror ante essa ideia do homem devorado pelo homem. Ao nosso espírito civilizado, ela repugna não só à moral, como ao decoro que deve revestir os costumes de uma sociedade cristã.

Mas antes de tudo cumpre investigar a causa que produziu entre algumas, não entre todas as nações indígenas, o costume da antropofagia.

[...].

É ponto averiguado pela geral conformidade dos autores mais dignos de crédito que o selvagem americano só devorava ao inimigo, vencido e cativo na guerra. Era esse ato um perfeito sacrifício, celebrado com pompa e precedido por um combate real ou simulado que punha termo à existência do prisioneiro.

[...].

Mas ao contrário vemos que o guerreiro tupi tinha por maior bizzarria cativar seu inimigo no combate e trazê-lo prisioneiro do que matá-lo. Chegado à taba, em vez de o torturar dava-lhe por esposa uma das virgens mais formosas, a qual tinha a seu cargo nutri-lo e tornar-lhe agradável o cativo. (*ibid.*, 143-4, grifos nossos).

Ou seja, fazer parte do ritual antropofágico e ser consumido pelo guerreiro é motivo de orgulho para o chefe tocantim. O contrário seria humilhante. Na nota, Alencar explica que a antropofagia era vista por cronistas e historiadores como um rito de ferocidade, transformando os nativos em “carniceiros”, “tigres sedentos de sangue” e outros assimilavam à fome, à gula. Entretanto, ele afirma que o ritual – conformidade dos autores mais dignos de crédito – era um ato de sacrifício em que o prisioneiro de guerra, após a vitória, “era celebrado com pompa, e precedido por um combate real ou simulado que punha termo à existência do prisioneiro” (*ibid.*, p. 143).

Com *O Karaíba*, as questões ritualísticas que se apresentam tomam um espaço menos aprofundado; a narrativa não se demora em narrar os processos e em momentos somos surpreendidos com palavras que nos remetem aos rituais caros a essas comunidades. Dessa forma, a antropofagia é citada em dois momentos da narrativa, a primeira vez quando Perna Solta recebe o colar de dentes humanos do chefe Kaiuby e é abordada novamente pela personagem de Potyra, quando ela deixa claro seu intuito de fazer prisioneiros.

– Eu quero ir para a guerra. Quero conhecer meus inimigos, ver o rosto deles quando atingi-los com minha borduna. *Quero trazer meu próprio prisioneiro, enfeitá-lo para a morte e depois comer seu corpo para ficar ainda mais forte e valente. É isso que me interessa. Recuso-me a ficar em casa à espera de um homem que eu não sei se vai voltar ou não para mim.* (MUNDURUKU, 2018, p. 26, grifos nossos).

Quanto às guerras, na novela indígena, mesmo sendo reforçada sua importância para “manter a tradição”, a expectativa é quebrada com a compreensão da profecia pelo Karaíba e com a intervenção de Perna Solta, responsável por desfazer os nós e vislumbrar um presente e um futuro amigável entre todos. Ou seja, para além da luta não ocorrer, não observamos um esquema na narrativa de oposição entre vilões ou heróis na obra de Munduruku; há o temor pela chegada dos “devoradores de alma”, que não estão presentes na novela.

Isso ocorre de forma diferente na narrativa de Alencar, em que é por meio das e das guerras que vão se comprovando os legítimos valores do herói que empunha a lança e faz a justiça não apenas pelo povo araguaia, mas pelo povo tocantim também. O final da novela serve para assentar todas as certezas que o leitor poderia ter formado acerca do herói: “Ubirajara, o chefe dos chefes, e o senhor das florestas.” (ALENCAR, 2014, p. 118).

Porém, quanto às questões do mundo sensível, do acesso às demais dimensões, o texto de Munduruku apresenta as tradições de forma consistente. É a partir da narrativa do autor indígena que se observa como os outros mundos são fundamentais para a compreensão do passado, do presente e do futuro.

No século XX, os olhos e a mente da humanidade começaram a reconhecer os povos nativos como culturas diferentes das civilizações “oficiais” e vislumbraram contribuições sociais e ambientais deixadas pelos guerreiros que sonharam.

Contudo, a maior contribuição que os povos da floresta podem deixar ao homem branco é a prática de ser uno com a natureza interna de si. As tradições do Sol, da Lua e da Grande Mãe ensinam que tudo se

desdobra de uma fonte única, formando uma trama sagrada de relações e inter-relações, de modo que tudo se conecta a tudo. [...] Quando o humano das cidades petrificadas largar as armas do intelecto, essa contribuição será compreendida. Nesse momento, entraremos no ciclo da unicidade, e a terra sem males se manifestará no reino humano. (JECUPÉ, 2020, p. 64).

Pode ser constatada essa importância no início da narrativa, em que Perna Solta conversa com seu avô, um sábio, sobre sua jornada até a aldeia de Anhangá. O avô conta do grande dilúvio que ocorreu na terra, o que foi responsável pela distanciação de dois grupos ancestrais, os do sul foram formados por aqueles indivíduos que buscaram harmonia com a natureza, mantendo contato com os conhecimentos que tinham do meio ambiente para construir aquilo que consideravam bom. O segundo grupo, os ancestrais que se mantiveram no norte, foram se multiplicando e inventaram instrumentos “para conquistar a natureza”; distanciando-se do espírito primeiro, para além da natureza, “decidiram fabricar armas perigosas para dominar” (MUNDURUKU, 2018, p. 18). E é por meio desse diálogo dirigido pela fumaça dos cachimbos que os personagens vão apresentando a tradição, o sagrado e uma explicação frente às diferentes formas de vida.

– *Meu neto é inteligente, mas usa a cabeça só para pensar. Tem que sentir, e só é possível sentir quando o corpo sai de si.* Meu neto vai ver o que estou falando antes de voltar-se contra a tradição.

Perna Solta sentiu seu corpo levitando. Estava solto, leve. Deixou-se conduzir para o mundo do desconhecido de que sempre ouvia falar. Seu pensamento deu lugar a uma visão que lhe mostrava o início de tudo.

Encontrou-se com um homem muito velho. Carregava consigo uma cabaça e dizia que nela estavam contidos os segredos do Universo. (*ibid.*, p. 18, grifos nossos).

Para nós, indivíduos que vivemos em uma cultura ocidental, de cunho judaico-cristã, pode nos parecer curiosa a forma como a tradição indígena é trabalhada na novela de Munduruku, que está atrelada fortemente às questões ritualísticas e ao destino desses indivíduos. Como afirma Jecupé:

Na infância, distanciei-me dessa tradição [indígena] quando fui estudar na escola pública, onde aprendi a arte de ler e escrever. Após quase quinze anos longe de minhas raízes, *iniciei uma peregrinação à procura de meu espírito*, que foi reencontrado novamente entre os Guarani. [...] tarefa que desenvolvo atualmente, que é difundir os ensinamentos ancestrais: a tradição do Sol, a tradição da Lua e a tradição do sonho. (JECUPÉ, 2020, p. 15).

São crenças que atravessam mundos e sabedorias que nós passamos a ter acesso ao contatar as obras produzidas pelos sujeitos indígenas. Sabedorias ancestrais que

fornecem a força para que esses povos permaneçam resistindo em tempos em que o relógio, o calendário ocidental e a lógica comandam grande parte das sociedades.

Para aprender o conhecimento ancestral, o índio passa por cerimônias, que são celebrações e iniciações para limpar a mente e compreender o que nós chamamos de tradição, que é aprender a ler os ensinamentos registrados no movimento da natureza interna do ser. (*ibid.*, p. 18).

As diferenças e estratégias dessas narrativas ao abordarem a tradição são cruciais para entender suas dinâmicas internas e suas construções temáticas. A tradição, elemento de singular importância para os povos originários, é trabalhada intensamente por Munduruku, um autor indígena contemporâneo, e já era uma questão compreendida por Alencar no século XIX. No entanto, é fundamental destacar que as tentativas, os desejos e as quebras de tradição nas obras não são meras coincidências, mas sim estratégias deliberadas dos autores para sustentar suas narrativas e desdobrar as ações.

Em *Ubirajara*, Alencar precisa construir um protagonista cuja valorização como guerreiro é indiscutível. Esse processo envolve várias dinâmicas que provam seu caráter e aptidões físicas. O protagonista transita pelas tradições culturais de sua nação, culminando em sua ascensão como “grande chefe” dos Ubirajara.

Em *O Karaíba*, Munduruku também apresenta uma trajetória que, apesar das diferentes interpretações da profecia, serve para construir um povo forte e digno, ascendente de Cunhambebe, o grande herói vindouro.

Assim, as quebras e reafirmações das tradições nas duas obras não apenas sustentam as narrativas, mas também enfatizam a importância de compreender e, em certos momentos, desafiar os valores culturais para alcançar um objetivo maior.

2.7 NARRATIVAS PRÉ-CABRALINAS E A FORMAÇÃO DE UM POVO FORTE

Por fim, o último ponto temático entre ambas as narrativas que analisaremos é a grande semelhança temática que sublinha as duas obras. Tanto em *Ubirajara*, de José de Alencar, quanto em *O Karaíba*, de Daniel Munduruku, somos inseridos em tramas que envolvem exclusivamente personagens indígenas, situadas em um período anterior à invasão europeia.

Em *Ubirajara*, o enredo se desenrola em torno das relações entre o herói, Jandira e Araci, enquanto em *O Karaíba* acompanhamos as histórias de Perna Solta e Maraí, e de Potyra e Periantã. O amor e as paixões não apenas impulsionam as tramas, mas também

destacam as dificuldades e os desafios enfrentados pelos personagens em seus contextos culturais específicos. A organização das narrativas, culminando em desfechos que promovem a união das comunidades nativas, revela uma intenção comum dos autores de mostrar a capacidade dessas sociedades de superar os conflitos por meio da coesão e da construção de um povo forte. Se na obra de 1874, vemos a formação da forte nação “Ubirajara”, na novela indígena de Munduruku, testemunhamos a unificação das aldeias sob a liderança de Perna Solta.

Essas conclusões não são meros desfechos felizes, mas sim manifestações da resiliência e da organização dos povos indígenas trabalhados nos textos. Assim, Alencar e Munduruku utilizam as narrativas amorosas como veículos para explorar e celebrar a complexidade e a profundidade das culturas indígenas, ao mesmo tempo em que criticam e resistem às forças desestabilizadoras da colonização.

A decisão de focar exclusivamente em personagens indígenas e suas sociedades pré-coloniais permite tanto a José de Alencar quanto a Daniel Munduruku uma exploração profunda da riqueza cultural, dos valores e dos sistemas de crenças dessas comunidades. Ao concluir suas narrativas com a unificação das aldeias, ambos os autores celebram a resistência e a organização dos povos indígenas em suas ficções.

2.8 CONSTRUÇÃO FRASAL: ILEÍSMO E REPRESENTAÇÃO

O ileísmo – o uso do próprio nome ao invés do pronome pessoal em primeira pessoa – parece refletir uma visão do homem branco sobre os povos indígenas, atribuindo-lhes a prática de se referirem a si mesmos na terceira pessoa.

Na narrativa de Alencar, o uso do ileísmo é frequente. Um exemplo é Jandira falando sobre o amor de Ubirajara: “Por isso Jandira está triste; o amor do guerreiro fugiu dela; e a deixou solitária, como a nambu a quem o companheiro abandonou” (ALENCAR, 2014, p. 70). Outro exemplo é Araci, convidando Jandira a dividir sua taba com Ubirajara: “Araci quer apagar a tristeza de tua alma e beber o teu sorriso de mel, para que o esposo ache mais doces seus lábios, quando os provar” (*ibid.*, p. 72). Ou seja, em *Ubirajara*, novela formada apenas por personagens nativos, segue-se a dinâmica dos textos indianistas como *O Guarani* e *Iracema*, em que os indígenas utilizam essa construção, enquanto os brancos não a empregam. O uso do ileísmo, nesses textos, contrasta a fala dos indígenas com a dos brancos. Por exemplo, em *Iracema*: “Estrangeiro, Iracema não pode ser tua serva. É ela que guarda o segredo da jurema e o

mistério do sonho. Sua mão fabrica para o pajé a bebida de Tupã” (ALENCAR, 2004, p. 20).

No texto de Munduruku, o uso é raro e restrito a personagens específicos como Karaíba, o chefe Kaiuby e Perna Solta. Exemplificado na fala do líder tupinambarana: “– Kaiuby quer saber tudo. Como esses homens chegaram aqui e por que levaram apenas Maraí?” (MUNDURUKU, 2018, p. 90). A construção também aparece na fala do próprio Karaíba: “– Porque sábio cometeu injustiça. Quis juntar gente muito diferente e quase estraga tudo. Potyra deve se casar com Periantã. Perna Solta deve se casar com Maraí. Esta é a coisa certa a fazer” (*ibid.*, p. 107).

Por um lado, essa dinâmica evidencia uma diferença linguística na fala dos personagens, criando uma fronteira que destaca o *outro*: o indígena. O uso do ileísmo na obra de Alencar parece projetar essa distinção, ressaltando uma representação da fala dos povos nativos em contraste com a norma padrão do português. Entretanto, o ileísmo também aparece na obra de Munduruku, o que levanta a questão: estaria o autor indígena reforçando um estereótipo ou apenas observando o uso dessa construção em línguas nativas, como os escritores predecessores?

Além disso, o ileísmo pode ser visto como uma estratégia para reforçar e destacar a voz dos personagens em ambas as obras, conferindo-lhes um tom distinto. Em *Ubirajara*, seu uso está associado ao tom épico da narrativa, complementando o extenso emprego de epítetos como “jovem caçador”, “grande caçador”, “chefe dos araguaia”, “chefe dos chefes” e “grande chefe”; um recurso retórico e estilístico que contribui para transmitir objetividade à fala dos personagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a leitura de *Ubirajara* e das análises apresentadas neste texto, percebemos a trajetória do escritor, que publicou sua novela em 1874, destacando-se pelas análises críticas e reflexivas presentes em algumas das 67 notas de rodapé da obra. Segundo Antonio Candido, com esta publicação, Alencar defende seu projeto relacionado às culturas indígenas, ao mesmo tempo em que se apoia nos estudos etnográficos; uma possível resposta às críticas de Távora. (CANDIDO, 1981).

Com os novos estilos e períodos que se instalavam nas letras do país, o realismo e naturalismo de bases científicas, José de Alencar é lido por Franklin Távora, que tece suas críticas à fantasia que embalava as obras *Iracema* (1865) e *O gaúcho* (1870). As cartas de Semprônio, ao romance indianista, acusavam Alencar por ser um “etnógrafo de gabinete”: não conhecia a vida indígena em sua profundidade e não reconhecia o modelo dos “mestres”, os escritores predecessores.

Mesmo não sendo uma novela de destaque em sua vasta bibliografia, *Ubirajara*, texto indigenista, inova em comparação com as obras indianistas. A novela é ricamente tecida a partir de uma ambientação pré-cabralina, valorizando as tradições e culturas originárias. Além disso, as notas de rodapé convidam os leitores a revisitar fragmentos das obras dos primeiros cronistas e viajantes que tiveram contato com os povos indígenas brasileiros. Dessa forma, Alencar se revela, além de romancista, um pesquisador maduro e interessado nas bases etnográficas brasileiras que eram estudadas pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Ao publicar *Ubirajara*, José de Alencar encerra seu trabalho com as culturas nativas na literatura de forma consciente e esclarecida, unindo a riqueza do Romantismo brasileiro e a idealização de um passado mítico a observações cuidadosas sobre os indígenas brasileiros e as violências simbólicas e físicas que sofreram.

Homens cultos, filhos de uma sociedade velha e curtida por longo trato de séculos, queriam esses forasteiros achar nos indígenas de um novo mundo e segregado da civilização universal uma perfeita conformidade de ideias e costumes. Não se lembravam ou não sabiam, que eles mesmos provinham de bárbaros ainda mais ferozes e grosseiros do que os selvagens americanos.

[...].

Faço estas advertências para que, ao lerem as palavras textuais dos cronistas citados nas notas seguintes, não se deixem impressionar por suas apreciações muitas vezes ridículas. É indispensável escoimar o fato dos comentários de que vem acompanhado para fazer uma ideia exata dos costumes e índole dos selvagens. (ALENCAR, 2014, p. 122-3).

Dessa forma, a leitura da novela abrange a perigrafia, integrando a narrativa, as notas e a “*Advertência*” para compor uma obra singular que combina elementos de literatura, história, linguística e antropologia. Um texto que nos insere em discussões acerca da antropofagia, da estruturação das sociedades, da religião, da hospitalidade e de outros processos ritualísticos importantes para as culturas originárias brasileiras.

No entanto, ao criticar os escritores viajantes e jesuítas por suas visões distorcidas dos povos nativos, Alencar parece ignorar que, em suas obras anteriores, como *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865), também recorreu a representações problemáticas acerca dos indígenas brasileiros. Dessa forma, ele evita um *mea culpa* necessário, deixando suas obras passadas à margem da crítica que faz em *Ubirajara* e isentando-se das falhas que aponta.

A novela de Daniel Munduruku, por outro lado, chama para si a identidade e o pertencimento. A autoria, *locus* de fala, se emaranha com a narrativa repleta de tradições e culturas dos povos indígenas. O escritor, dessa forma, exalta seus descendentes que lutaram e lutam, até hoje, por sua sobrevivência. Assim, a arte surge como possibilidade de estruturar a história pré-cabralina que nos atenta para a importância de desfazer os preconceitos ainda muito arraigados à imagem dos sujeitos originários: “selvagens, atrasados, desorganizados, canibais e preguiçosos” (MUNDURUKU, 2018, [orelha do livro]).

O livro indígena nos transporta para um texto que, mesmo bebendo das tradições literárias do ocidente, surge com propósitos muito diferentes daquele publicado em 1874, por Alencar. Munduruku preza por nos inserir nas cosmologias indígenas em que a magia, o mítico e o místico convivem diretamente com os seres humanos, não ocupando um lugar minorizado. É preciso perceber a importância dada à tradição dos povos originários e como a leitura vai nos encaminhando para esse espaço em que os personagens convivem com os ensinamentos dos anciãos e as sabedorias advindas dos seres das florestas, como a Yara, a Matinta e a presença do Karaíba.

O jovem ficou mastigando no pensamento aquelas palavras da velha. Seu povo sempre teve uma estranha sabedoria, que aprendeu vendo as coisas da mãe-natureza. São sinais que ela apresenta e que indicam o que virá pela frente. “O futuro é apenas um buraco no presente”, dizia seu velho avô. (MUNDURUKU, 2018, p. 59).

Devemos perceber que, mesmo inserida em um contexto ocidental e mediada por um mercado editorial que privilegia o lucro, a narrativa *O Karaíba* parece nos apontar

para aquilo que nós nos esquecemos, aquilo que passamos por cima com asfalto e piche. O livro de Munduruku irrompe, assim, como uma flor que resiste em meio às pedras e às intempéries nos mostrando outras formas de viver e de olhar para a vida (JECUPE, 2020).

Exploramos as duas narrativas, a indigenista de Alencar e a indígena de Munduruku, para identificar pontos convergentes e divergentes, analisando como esses autores abordaram a cultura indígena. De um lado, temos Alencar, um homem do século XIX, com seu projeto de identidade nacional; de outro, Munduruku, um escritor indígena que vê a história como um território contestado (DALCASTAGNÈ, 2012), e assim constrói sua narrativa por meio de sua “escrevivência”.

Dessa forma, procuramos trazer algumas discussões que podem ser travadas entre *Ubirajara* e *O Karaíba*, textos que oferecem muitas possibilidades de estudos, principalmente ao pensarmos José de Alencar, cânone da literatura brasileira, e Daniel Munduruku, autor que tem lutado para que sua voz ecoe e possa ser ampliada em meio à cultura que, ainda, permanece obnubilando e marginalizando as vidas indígenas e suas variadas formas de arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABAPORU. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1628/abaporu>. Acesso: 22/12/2023.

ABREU, Mirhiane Mendes de. *Ao pé da página: a dupla narrativa em José de Alencar*. Campinas, São Paulo: Mercado das Letras, 2011.
_____. *Ubirajara, o herói épico*. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/115153>. Acesso: 26/06/2023.

ADORAÇÃO dos Reis Magos. *Google Arts & Culture*. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/adoration-of-the-magi-vasco-fernandes/ywFz7PTSYwA3oQ?hl=pt-pt>. Acesso: 01/12/2023.

ALENCAR, José de. *Ubirajara*. São Paulo: Grua, 2014.
_____. *O Guarani*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
_____. *O Guarani*. São Paulo: Ática, 1996.
_____. *Iracema*. São Paulo: Ática, 1991.
_____. *Iracema*. São Paulo: Ática, 2004.
_____. *Obra completa*. vol. 3. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.
_____. *Como e porque sou romancista*. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013.
Disponível em: <https://fundar.org.br/wp-content/uploads/2021/06/como-e-por-que-sou-romancista.pdf>. Acesso: 20/06/2024.

ALMEIDA, Maria Cândida F. de. *Tornar-se outro: o topos canibal na literatura brasileira*. São Paulo: Annablume, 2002.

ALMEIDA, Maria Inês de. *Ensaio sobre a Literatura Indígena Contemporânea no Brasil*. (Tese de doutorado apresentada ao Curso de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais). Belo Horizonte, 2000. Disponível em: <https://tede.pucsp.br/handle/handle/19673>. Acesso: 20/06/2024.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Antofágica, 2022.

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
_____. *Manifesto Antropófago e outros textos*. Jorge Schwartz e Gênese Andrade – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017

ANTELO, Raul. *Algaravia: discursos de nação*. 2.ed. rev. – Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.
_____. A Escuta Selvagem. In: *Núcleo de estudos literários e culturais*. Florianópolis, vol. 17, n. 27, p. 3-25, 2017.

ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. 3, 1994.

BANIWA, Denilson. “*O ser humano como veneno do mundo*”. IHU Online, São Leopoldo, n. 527, 2018, s.p. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/7397-o-ser-humano-como-veneno-do-mundo>>. Acesso: 16/12/2023.

BAREL, Ana Beatriz. *Um romantismo a oeste: modelo francês, identidade nacional*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.

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.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. *Momentos da ficção brasileira*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2017.

BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia M. *Cidadania, um projeto em construção: minorias, justiça e direitos*. São Paulo: Claro enigma, 2012.

BRASIL. Ministério da Educação. Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação - FNDE (2013). *Edital PNBE Temático 2013*. Brasília. Disponível em: <https://www.gov.br/fnde/pt-br>. Acesso: 13/10/2023.

BRASIL Nativo, Brasil Alienígena. In: *MASP*. São Paulo: MASP. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/anna-bella-geiger>. Acesso: 30/03/2024.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. – 8ª ed. revista, v. 1 – São Paulo: Brasiliense, 2012.

BUENDGENS, Jully Fortunato; CARVALHO, Diana Carvalho de. (2016). O Preconceito e as Diferenças na Literatura Infantil. In: *Educação & Realidade*. 41(2). Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/50721>. Acesso: 10/03/2024.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. – 52.ed. – São Paulo: Cultrix, 2017.

CAMINHA, Pero Vaz de. *A carta do descobrimento: ao rei D. Manuel*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

_____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 3. ed. 1. vol. São Paulo: Editora Livrarias Martins, 1969.

- _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 2. ed. 2. vol. São Paulo: Editora Livrarias Martins, 1964.
- _____. (org.). *Caminhos do pensamento crítico*. 1. vol. Rio de Janeiro: Americana, Polilivro, 1974.
- CÂNDIDO, W. R. *José de Alencar e o processo de formação do campo intelectual brasileiro do século XIX*. Revista Iluminart do IFSP, Sertãozinho, v. 1, n. 2, p. 117-138, 2009.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A Literatura Brasileira: Origens e Unidade (1500-1960)*. – São Paulo: Editora da USP, 1999.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. V. 3 – 3.ed. – Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. *Os direitos do índio: ensaios e documentos*. 1987. Disponível em: https://cpisp.org.br/wp-content/uploads/1987/10/Os_direitos_do_Indio.pdf. Acesso: 14/06/2023.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte / Rio de Janeiro: Editora da UERj, 2012. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=3846493&forceview=1>. Acesso: 10/01/2024.
- DANNER, Leno Francisco; DORRICO, Julie; DANNER, Fernando. *A estilística da literatura indígena brasileira: a alteridade como crítica do presente – sobre a noção do eu-nós lírico-político*. 2018. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/56721>. Acesso: 16/12/2023.
- DANNER, Leno Francisco; DORRICO, Julie; DANNER, Fernando. *Literatura indígena brasileira: entre tradição, crítica e resistência*. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/46536>. Acesso: 15/05/2024.
- DORRICO, J. Vozes da literatura indígena brasileira contemporânea: do registro etnográfico à criação literária. In: DORRICO, J.; DANNER, L. F.; CORREIA, H. H. S.; DANNER, F. (org.). *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção*. Porto Alegre: Editora Fi, 2018.
- DORRICO, Julie. *A literatura indígena contemporânea no Brasil: a autoria individual de identidade coletiva*. Disponível em: <https://flip.org.br/2021/a-literatura-indigena-contemporanea-no-brasil-a-autoria-individual-de-identidade-coletiva/>. Acesso: 20/05/2024.
- _____. *Ouvir a diferença*. Revista 451, [38, out 2020]. Disponível em: <https://quatrocincoum.com.br/artigos/literatura/literatura-infantojuvenil/ouvir-a-diferenca/>. Acesso: 08/09/2024.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

- ESBELL, Jaider. *Makunaima, o meu avô em mim!* Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2018/08/26/makunaima-o-meu-avô-em-mim/>. Acesso: 20/12/2023.
- EUGENIO, Alessia Di. *Antropofagia hoje: heranças e reapropriações decoloniais*. Disponível em: <https://cris.unibo.it/handle/11585/951908>. Acesso: 20/05/2024.
- FARIA, Daniel. *Makunaima e Macunaíma: entre a natureza e a história*. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-01882006000100013>. Acesso: 08/09/2024.
- FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. *Rupturas e desdobramentos: reverberações críticas da Semana de Arte Moderna*. 1. ed. Campinas, São Paulo: Pontes Editores, 2023.
- FERREIRA, Cristina; LENZ, Thiago. *Duas narrativas para o lugar dos indígenas na origem da nação: a história ficcional de Magalhães e Alencar*. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alm/a/MXdgWVFS9jhrKZZH4DMwGTM/?format=pdf&lang=pt>. Acesso: 28/06/2023.
- FLORESTA Virgem do Brasil. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra61425/floresta-virgem-do-brasil>. Acesso em: 22/12/2023.
- FRANCHETTI, Paulo. O Triunfo do Romantismo: Indianismo e Estilização Épica em Gonçalves Dias. In: TEIXEIRA, Ivan Prado. *Épicos: prosopopeia: O Uruguai: Caramuru: Vila Rica: A Confederação dos Tamoios: I-Juca Pirama*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- FRIES, Alana. *Daniel Munduruku e Kaká Werá Jecupé: Uma experiência de leitura do mundo do outro*. UFRGS. Espaço Ameríndio, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 287-308, jan./jun. 2013.
- GÂNDAVO, Pero de Magalhães. *História da Província de Santa Cruz; Tratado da Terra do Brasil*. São Paulo: Obelisco, 1964.
- GASPAR, Joaquim Alves. Planisfério de Cantino: Um mapa para o mundo (quase) inteiro. *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/08/27/ciencia/ensaio/planisferio-de-cantino-um-mapa-para-o-mundo-quase-inteiro-1841841>. Acesso: 10/11/2023.
- GENETTE, Gérard. Verossímil e motivação. In: MENDONÇA, Antônio Sérgio (org.); NEVES, Luiz Felipe Baeta (org.). *Literatura e Semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- GIRÃO, Helder. *Direitos Indígenas: vetores constitucionais*. Curitiba: Juruá editora, 2003.
- GOLDSTEIN, Ilana. *Antropofagias contemporâneas: as artes indígenas e o modernismo brasileiro*. Disponível em: <https://culturaemcasa.com.br/video/antropofagias-contemporaneas-as-artes-indigenas-e-o-modernismo-brasileiro/>. Acesso: 12/12/2023.

- GOV.BR. *Bacia do Tocantins – Araguaia*. Disponível em: <https://www.gov.br/portos-e-aeroportos/pt-br/assuntos/conteudo/portos-e-transporte-aquaviario/bacia-do-tocantins-araguaia>. Acesso: 05/06/2024.
- GRAFTON, Anthony. *As origens trágicas da erudição*: pequeno tratado sobre a nota de rodapé. Campinas: Papirus, 1998. p. 17.
- GRASSI, Ernesto. *Arte e mito*. Trad. Manuela Pinto dos Santos. Lisboa: Enciclopédia LBL, s/d.
- GRAUNA, Graça. *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.
- GRUMIN – *Rede de comunicação indígena*. Disponível em: <http://grumin.blogspot.com.br/>. Acesso: 27/07/2016.
- GUERRA, Abilio. *Cultura Pau-Brasil: O encontro de Lúcio Costa, Mário de Andrade e Trasila do Amaral*. São Paulo: Austin, 2022.
- GUTIÉRREZ, Angela. *O Guarani e a construção do mito do herói*. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/2356/1818>. Acesso: 26/06/2023.
- HOLANDA, Sérgio Buarque De. *Visão Do Paraíso: Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- JECUPÉ, Kaká Werá. *A terra dos mil povos: a história indígena contada por um índio*. São Paulo: Peirópolis, 2020.
- JEKUPÉ, Olívio. *Literatura escrita pelos povos indígenas*. São Paulo: Scortecci, 2009.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KRENAK, Ailton. Antes, o mundo não existia. In: NOVAES, Aduino (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- _____. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- _____. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- LAKATOS, Eva Maria; MARICONI, Maria de Andrade. *Metodologia do trabalho científico*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 1995.
- LENZ, Thiago. *Um etnógrafo de gabinete: a ficcionalização do indígena em Ubirajara (1874), de José de Alencar*. Dissertação da UFPR (2022). Disponível em: <https://www.acervodigital.ufpr.br/handle/1884/75094>. Acesso: 12 de nov. de 2022.
- LESTRINGANT, Frank. *O Canibal: grandeza e decadência*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

LUCIANO, G. S. *O índio brasileiro: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; LACED/Museu Nacional, 2006.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *A confederação dos Tamoyos*. Coimbra: Imprensa Literária, 1864. Livro digitalizado disponível em: <
<http://www.archive.org/details/confederaodo00magauoft>>. Acesso: 10/10/2023.

MAKUNAIMÍ Devolve a Muirakitã ao Centro da Terra. In: Prêmio PIPA. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/jaider-esbell/>. Acesso: 24/03/2024.

MARCO, Valeria de. *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. 1855-1877. Vol. III. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1977.

MARTINS, Eduardo Vieira. *O mito alencariano*. Disponível em:
<https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/49741>. Acesso: 26/06/2023.

MEISTERDRUCKE. *Impressões artísticas de Theodore de Bry*. Disponível em:
<https://www.meisterdrucke.pt/artista/Theodore-de-Bry.html>. Acesso: 20/11/2023.

MOEMA. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1068/moema>. Acesso: 11/03/2024.

MONIZ, António Manuel de Andrade. *A trilogia indianista de José de Alencar: identidade e miscigenação*. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/834>. Acesso: 12 de nov. de 2022.

MOTTA, Antonio. “ALTERA PARTE”: exotismo, estereótipos e assimetrias. *Revista de Antropologia*, João Pessoa, v. 1, n. 1, p. 144-168, jul./dez. 2015. Disponível em:
<https://periodicos.ufpb.br/index.php/altera/article/view/26995>. Acesso: 20/08/2022.

MÜLLER, Andréa Correa Paraíso. *Imprensa e leitura de romances no Brasil oitocentista*. Disponível em:
<https://periodicos.unisantos.br/leopoldianum/article/view/440>. Acesso: 26/06/2023.

MUNDURUKU, Daniel. *O Karaíba: uma história do pré-Brasil*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2018.

_____. *Mundurukando*: Blog do Daniel. Disponível em:
<http://danielmunduruku.blogspot.com.br/p/daniel-munduruku.html>. Acesso: 12/04/2024.
_____. *Crônicas de São Paulo: um olhar indígena*. 2. ed. São Paulo: Callis, 2010. 19/05/2016.

NATUREZA Morta 1. In: *MASP*. São Paulo: MASP. Disponível em:
<https://masp.org.br/acervo/obra/natureza-morta-1-463>. Acesso: 23/03/2024.

NEArIn / INBRAPI. *Pequeno Catálogo Literário de Obras de Autores Indígenas*, São Paulo: Global Editora, 2008.

NEJAR, Carlos. *História da Literatura Brasileira: da Carta de Caminha aos contemporâneos*. São Paulo: Leya, 2011.

NÓBREGA, Manoel de. *Diálogo sobre a Conversão do Gentio*. São Paulo: Editora MetaLibri, 2006.

NOVAIS, Carlos Augusto. “*Literatura Indígena*.”. Disponível: <http://ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/autor/carlos-augusto-novais>. Acesso em: 25/05/2016.

NUNES, Benedito. “Antropofagia ao alcance de todos”. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

OLIVIERI-GODET, Rita. Traumas e travessias: a alteridade ameríndia e as fronteiras simbólicas da nação. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9840>. Acesso: 20/01/2024.

ORTIZ, Renato. “*O guarani: um mito de fundação da brasilidade*”. In: *Ciência e cultura*, n.º 40, março, 1988.

PERRONE-MOISÉS, Beatriz. “Índios livres e índios escravos”. In: *História dos índios nos Brasil*. Org. Manuela Carneiro da Cunha. 2. ed. – São Paulo: FAPESP/Companhia das letras, 1992.

PRIMEIRA Missa no Brasil. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1260/primeira-missa-no-brasil>. Acesso: 11/03/2024.

POLASTRINI, Leandro Faustino; LEITE, Mario Cezar Silva. *Literatura indígena: questões de identidades numa perspectiva engajada com Daniel Munduruku*. [2012]. Disponível em: <http://revistas.fuac.edu.co/index.php/grafia/article/view/335>. Acesso: 10/01/2024.

POTIGUARA, Eliane. *Literatura Indígena: um pensamento brasileiro*. Disponível em: <http://www.elianepotiguara.org.br/>. Acesso em: 18/05/2016.

_____. *Metade cara, metade máscara*. Rio de Janeiro: Grumin, 2019.

_____. *Meus textos pelos caminhos e descaminhos da vida*. Disponível em: <http://elianepotiguara.blogspot.com.br/p/materias-sobre-literatura-indigena.html>. Acesso em: 27/07/2016.

_____. *Poder de mulher pela criação*. Disponível em: <http://elianepotiguara.blogspot.com.br/>. Acesso: 27/07/2016.

POVOS INDÍGENAS NO BRASIL. Disponível em:

<http://pib.socioambiental.org/pt/c/direitos/estatuto-do-Indio/introducao>. Acesso: 18/05/2016.

_____. <https://pib.socioambiental.org/pt/noticias?id=121815>. Acesso em: 27/07/2016.

- RAMINELLI, Ronald José. *Imagens da Colonização: a representação do índio de Caminha a Vieira*. Rio de Janeiro: EDUSP/FAPESP / São Paulo: J. Zahar, 1996.
- RAMOS, Ivana Pinto. *Ubirajara: ficção e fricções*. Dissertação da UFMG (2006). Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ALDR-6WDRYC>. Acesso: 12 de nov. de 2022.
- RAMOS, Fábio Pestana. *Etnocentrismo e historiografia: a distorção do outro na história*. [2010]. Disponível em: <http://fabiopestanaramos.blogspot.com/2010/08/etnocentrismo-e-historiografia.html>. Acesso: 08/09/2024.
- REIS, Douglas Ricardo Herminio. *A literatura no jornal: José de Alencar e os folhetins de Ao Correr da Pena (1854 – 1855)*. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/94194>. Acesso: 28/06/2023.
- RIBEIRO, Cristina Betioli. *Um norte para o romance brasileiro: Franklin Távora entre os primeiros folcloristas*. Disponível em: <https://www.repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/422405>. Acesso: 26/06/2023.
- RICUPERO, Bernardo. *O romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- RIO DOCE, Cláudia. Niterói, Revista de Antropofagia e a Literatura Brasileira. In: MÜLLER, Christoph (ed.); MUSSER, Ricarda (ed.). *Revistas Culturais no Mundo Lusófono durante o Longo Século XXI*. Lisboa: Edições Colibri / Ibero-Amerikanisches Institut, 2019. p. 145-166.
- ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira: transição e romantismo*. v. 3. – 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio. 1953.
- RONCARI, Luiz. *Literatura Brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. 2. ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- SANTIAGO, Silviano. Roteiro para uma leitura intertextual de Ubirajara. In: ALENCAR, José de. *Ubirajara*. 8. ed. São Paulo: Ática, 1984
- SANTOS, Célia Regina dos; WIELEWICKI, Vera Helena Gomes. Literatura de autoria de minorias étnicas e sexuais. In BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana (Orgs.) *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2ª ed. Maringá: UEM, 2005.
- SCHRAMM, Roberto Mário. Indianismo, Neoindianismo, Pós-Indianismo: figurações e fulgurações do indígena na historiografia literária brasileira. Disponível em: <https://editora.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/Ebooks//Web/x-sihl/media/comunicacao-62.pdf>. Acesso: 10/05/2024.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SILVA, Hebe Cristina da. *Imagens da escravidão: uma leitura de escritos políticos e ficcionais de José de Alencar*. Disponível em: <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/ensaios/imagens.pdf>. Acesso: 26/06/2023.

SOLDADOS Índios da Província de Curitiba Escoltando Selvagens. In: Atlas Histórico do Brasil FGV. Disponível em: <https://atlas.fgv.br/marcos/escravidao-negra-e-indigena/midias/indios-soldados-da-provincia-de-curitiba-escoltando>. Acesso: 27/03/2024.

SOUSA, Antonio Marcos Cabral de. *Alencar: a nação em cartas*. 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/3433>. Acesso: 26/06/2023.

TÁVORA, Franklin; MARTINS, Eduardo Vieira Martins (org). *Cartas a Cincinato: estudos críticos por Semprônio*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2011.

TEIXEIRA, Ivan Prado. *Épicos: prosopopeia: O Uruguai: Caramuru: Vila Rica: A Confederação dos Tamoios: I-Juca Pirama*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. Petrópolis: Vozes, 1983.

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

_____. A literatura dos povos indígenas e a formação do leitor multicultural. In: *Educação e Realidade*. V.38, n.4, 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/38161>. Acesso: 17/05/2022.

TREECE, Dave. *Exilados, aliados, rebeldes: o movimento indianista, a política indigenista e o Estado-nação imperial*. São Paulo: Nankin: Edusp, 2008.

TODOROV, Tzvetan. *Viajantes e indígenas. O homem renascentista*. Lisboa: Editora Presença, 1991.

TUPINAMBÁ, Moara. Vexoa: nós sabemos (ou o que não sabemos). *Select Art*, 2021. Disponível em: <https://select.art.br/vexoa-nos-sabemos-ou-o-que-nao-sabemos/>. Acesso: 20/12/2023.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000116.pdf>. Acesso: 26/06/2023.

WERÁ, Kaká. *Kaká Werá*. Organização de Sérgio Cohn e de Idjahure Kadiwel. Coordenação de Ka-ká Werá. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2017 (Coleção Tembetá).

WIKIPEDIA. *Cunhambebe*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cunhambebe>. Acesso: 27/12/2023.