



UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

DANIELLE DOS SANTOS PEREIRA LIMA

**ENCAIXE NARRATIVO E PROCESSOS IDEOLÓGICOS NA OBRA DE ELIANE
POTIGUARA**

BOA VISTA-RR
2018

DANIELLE DOS SANTOS PEREIRA LIMA

**ENCAIXE NARRATIVO E PROCESSOS IDEOLÓGICOS NA OBRA DE ELIANE
POTIGUARA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima, como parte dos requisitos para obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura, Artes e Cultura Regional.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Mibielli

BOA VISTA-RR

2018

DANIELLE DOS SANTOS PEREIRA LIMA

**ENCAIXE NARRATIVO E PROCESSOS IDEOLÓGICOS NA OBRA DE ELIANE
POTIGUARA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima, como parte dos requisitos para obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura, Artes e Cultura Regional.

Defendida em 15 de março de 2018 e avaliada pela seguinte banca examinadora.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Mibielli - PPGL/UFRR

Membro: Prof. Dr. Fábio Almeida de Carvalho- PPGL/UFRR

Membro: Prof^a. Dr^a. Rosidelma Pereira Fraga – UERR

Suplente: Prof^a. Dr^a. Leila Adriana Baptaglin - PPGL/UFRR

BOA VISTA-RR

2018

DEDICATÓRIA

A Deus pela dádiva da vida. A minha família, em particular, a meu pai, Deocleciano Alves, a minha mãe, Cleonice Veloso (in memoriam), aos meus irmãos Maurício Júnior, Mirian Santos e Deoclécio Alves e ao meu esposo, Fabio Lima, pela cumplicidade dos dias.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os amigos do mestrado em Letras que, de forma direta ou indireta, ajudaram para que essa dissertação se tornasse possível, em particular, Jociane pelas inestimáveis sugestões. Risos e lembranças para uma vida inteira, como esquecer a alegria do meu amigo Yoslin que sempre me oferecia um sorriso contagiante.

A minha amiga Geanis, amiga na excelência da palavra, um anjo sem asas que a vida me presenteou, que me ensinou a nobreza da gratidão. Quando tudo parecia perdido e a vontade de parar prevalecia, a serenidade de seus conselhos e a sobriedade de seu afeto me colocava de novo no front de batalha chamado escrita de uma dissertação.

Ao professor Fábio Carvalho a minha gratidão pelas inúmeras contribuições teóricas, observações críticas e sugestões de leitura. E aos demais professores do mestrado que possibilitaram na ministração das disciplinas debates e leituras que contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço em especial ao meu orientador, o professor Dr. Roberto Mibielli, pela ética e pelo compromisso no processo de orientação.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível superior-CAPES pelo auxílio a esta pesquisa sob a forma de bolsa de estudo.

Por fim agradeço a professora, Dr^a. Rosidelma Pereira Fraga, que sempre me desafiou a alçar voos mais altos no espaço acadêmico, e semeou em mim, ainda na graduação, um sonho chamado mestrado.

RESUMO

Nesta dissertação temos como objeto de estudo a obra de Eliane Potiguara, constituída por um livro de romance e três contos, os quais são produzidos nos interstícios da literatura ocidental e indígena. A obra aborda o testemunho de povos indígenas de diferentes etnias e destaca a figura da avó indígena como “guardiã” da memória coletiva. A anciã exerce o papel social e cultural de ressignificação do passado ancestral a partir da contação de histórias. A presença da avó na escrita de Eliane Potiguara é marcante e funda o pacto autobiográfico da obra. Além disso, essa figura é responsável por desempenhar a função de homem-narrativa nos contos, recordando histórias da literatura oral, as quais são inseridas no interior na trama principal, formando encaixes narrativos. Nesse sentido, no capítulo 1: destacamos a abordagem teórico-crítica sobre o conceito de encaixe e a presença desse fenômeno no conto *O coco que guardava a noite* (2012). No capítulo 2: discutimos a construção do pacto autobiográfico e o caráter metacontista dos contos *O pássaro encantado* (2014) e *A cura da terra* (2015). No capítulo 3: refletimos sobre o binarismo de revide em *Metade cara, metade máscara* (2004) e buscamos desconstruir o mito da nativa protetora a partir de um estudo comparativo entre as personagens Cunhataí e Nará-Sué Uarená, de Nenê Macaggi (2012). Em suma, com base em uma perspectiva fundamentada nas teorias da memória, literatura e cultura, inferimos que a obra de Eliane Potiguara recorre à memória social como instrumento de revide e afirmação identitária indígena.

Palavras-chave: Eliane Potiguara; encaixe; binarismos; memória.

ABSTRACT

In this dissertation we have as object of study the work of Eliane Potiguara, constituted by a novel book and three short stories, which are produced in the interstices of western and indigenous literature. The work addresses the testimony of indigenous peoples of different ethnicities and highlights the figure of the indigenous grandmother as a "guardian" of collective memory. The old woman plays the social and cultural role of renifying the ancestral past from storytelling. The presence of the grandmother in the writing of Eliane Potiguara is striking and founds the autobiographical pact of the work. In addition, this figure is responsible for performing the role of man-narrative in the stories, recalling stories of oral literature, which are inserted into the main plot, forming narrative fittings. In this sense, in chapter 1: we highlight the theoretical-critical approach to the concept of fitting and the presence of this phenomenon in the tale *The Coconut that kept the night* (2012). In chapter 2: we discuss the construction of the autobiographical pact and the meta-chronic character of the short stories *The Enchanted Bird* (2014) and *The Cure of the Earth* (2015). In chapter 3: we reflect on the binarism of *revide* in *Half Face, Half Mask* (2004) and we seek to deconstruct the myth of the native protector from a comparative study between the characters *Cunhataí* and *Nará-Sué Uarená*, by *Nenê Macaggi* (2012). In short, based on a perspective based on theories of memory, literature and culture, we infer that the work of Eliane Potiguara refers to social memory as an instrument of retaliation and indigenous identity affirmation.

Keywords: Eliane Potiguara; fitting; binarisms; memory.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. O CARÁTER DUPLO DOS CONTOS: AUTORREFLEXÃO E METAFICÇÃO	12
1.1 <i>O COCO QUE GUARDAVA A NOITE</i> : ESCRITA INDÍGENA E TRADIÇÃO ORAL NO PROCESSO DE ENCAIXE	12
2. METACONTOS E MÁSCARAS FICCIONAIS	28
2.1 <i>O PÁSSARO ENCANTADO</i> : O TEMPO E OS “GUARDIÕES” DA MEMÓRIA ...	28
2.2 <i>A CURA DA TERRA</i> : TEMPO-MEMÓRIA E METAFICÇÃO	38
3. OS ASPECTOS LITERÁRIO, CULTURAL E POLÍTICO EM <i>METADE CARA</i>, <i>METADE MÁSCARA</i>	48
3.1 A INVOCAÇÃO DE MEMÓRIAS SILENCIADAS EM <i>METADE CARA</i> , <i>METADE MÁSCARA</i>	48
3.2 A ESCRITA COMO REVIDE EM <i>METADE CARA</i> , <i>METADE MÁSCARA</i> E A <i>DESCONSTRUÇÃO DO MITO DA NATIVA PROTETORA</i>	61
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
5. REFERÊNCIAS	81

INTRODUÇÃO

O contato com a obra de Eliane Potiguara foi um processo subjetivo de descoberta da autora e dos livros, por pesquisas em blogs, e o acesso aos contos e ao romance *Metade cara, metade máscara* (2004) ocorreu pela aquisição dos livros via internet. Meu interesse pela obra justifica-se pelo comprometimento que a autora tem com a mulher indígena, os grupos étnicos e as memórias silenciadas pelos discursos totalizantes. Essa escritora ser a primeira autora indígena no Brasil a publicar um poema indígena, intitulado de *Identidade indígena* (inserido no referido romance) e publicado na década de 1970. Eliane Potiguara possui um engajamento militante, sendo porta-voz do Grupo Mulher-educação indígena (GRUMIN), atualmente, Rede de Comunicação Indígena (criado em 1978 e oficializado em 1986) que objetiva expressar sentimentos de indígenas desalçados, e reivindicar direitos sociais, como a demarcação de terras indígenas.

A proposta desta dissertação é realizar um estudo crítico do romance *Metade cara, metade máscara* (2004) e dos contos *O coco que guardava a noite* (2012), *O pássaro encantado* (2014) e *A cura da terra* (2015), analisando-os do ponto de vista literário e cultural. Interessa-nos estudar a composição do romance e dos contos: personagens, espaço, tempo, tipo de narrador e foco narrativo, a partir de uma atitude teórico-descritiva. Propomos um estudo dos contos em seus diferentes níveis: interno e externo, intertextual, extratextual (a fim de observar contexto de produção e recepção da obra) e autorreferencial (identificar a formação de personagens como alter ego da autora).

Optamos pela pesquisa bibliográfica, nela justapomos as interpretações extraídas das leituras das obras com as teorias sobre o binarismo de revide (BERND, 1999); o binarismo colonial (BHABHA, 2005); os discursos descoloniais (FANON, 2010); a produção das memórias coletivas (HALBWACHS, 2015); os homens-memória (LE GOFF, 1979); a construção de identidades (HALL, 2006) e a política das identidades (MONTERO, 2010); o conceito e a composição do conto e do romance (MOISÉS, 2007); o perspectivismo ameríndio (VIVEIROS DE CASTRO, 1999); e a teoria da narrativa: encaixes e homens-narrativa (TODOROV, 2006). No título sinalizamos o enfoque deste estudo: analisar o encaixe narrativo dos contos e

os processos ideológicos tanto nos contos quanto no romance *Metade cara, metade máscara* (2004).

Os contos apresentam enredos e neles são encaixados uma segunda história, formando um encaixe narrativo. Assim, apresentam caráter duplo, englobam duas histórias dentro de si, que se passam em tempos verbais distintos. No conto principal a história transcorre em tempo cronológico, enquanto a narrativa interna desenvolve-se no tempo psicológico e *continuum*, apresentando traços da tradição oral.

O estudo sobre a metalinguagem dos contos fornece uma melhor compreensão sobre o compromisso de Eliane Potiguara com os ancestrais, a coletividade e o discurso descolonial, além de revelar as influências da cultura ocidental em seus textos: escritos em língua portuguesa, publicados em editoras de livros infantojuvenil e voltados tanto para leitores indígenas quanto para não indígenas. Ao longo desta dissertação, trazemos discussões sobre as possíveis intenções políticas da obra dessa escritora e o papel que exerce sobre os leitores.

Nossa análise está baseada na abordagem teórico-metodológica qualitativa descritiva, do tipo bibliográfica. Para Collado (2006, 102), isso significa que a investigação se preocupa em interpretar como se “manifesta o fenômeno de interesse”, a fim de uma construção aprofundada dos dados. Nesse caso, o fenômeno envolve o teor literário e político da obra em destaque. Partimos da seguinte indagação: de que maneira a obra de Eliane Potiguara se comporta como uma escrita de revide?

Com vistas a produzir uma análise sobre o questionamento em destaque, lançamos mão de um estudo bibliográfico. Lakatos (1993) define a pesquisa bibliográfica como um processo de leitura e investigação em materiais impressos ou digitais, como livros, artigos, *e-books*, nos quais o investigador busca fundamentar a pesquisa, ampliando discussões já expostas por outros ou construindo novas interpretações.

Esta dissertação é resultado de um processo de produção textual que teve início quando cursei¹ as disciplinas do mestrado em Letras, as quais proporcionaram discussões teóricas sobre os temas identidade, cultura e memória. Em função das

¹ Em face da introdução incluir partes subjetivas, assumo em alguns momentos o discurso em primeira pessoa do singular, mas no decorrer da dissertação prevalecerá o uso da primeira pessoa do plural.

observações da banca de qualificação e do orientador, busquei não somente utilizar a literatura a serviço dos estudos culturais, mas também dar ênfase aos aspectos literários da obra de Eliane Potiguara: tipo de narrador, enredo, personagens, tempo e espaço das narrativas.

Quanto à estrutura da dissertação, propomos no primeiro capítulo a análise do conto *O coco que guardava a noite* (2012), com ênfase no caráter metaficcional e no discurso ideológico da obra de Eliane Potiguara. Abordamos a definição dos gêneros conto e lenda, e do texto literário infantojuvenil.

No segundo capítulo, analisamos o conto *O pássaro encantado* (2014), no qual destacamos a recorrência do encaixe, a figura da avó enquanto personagem responsável por invocar memórias coletivas e a tradição. Além disso, identificamos a construção do pacto autobiográfico e os mecanismos metalinguísticos em *A cura da terra* (2015).

No terceiro capítulo, destacamos o binarismo de revide no romance *Metade cara, metade máscara* (2004), analisando o discurso descolonial que perpassa a escrita de Eliane Potiguara. Por fim, frisamos a desconstrução do mito da nativa protetora com a personagem indígena Cunhataí, pondo-a em comparação com a personagem roraimense Nará-Sué Uarená, de Nenê Macaggi (2012).

1. O CARÁTER DUPLO DOS CONTOS: AUTORREFLEXÃO E METAFICÇÃO

Neste capítulo da dissertação, temos o objetivo de analisar o conto *O coco que guardava a noite* (2012), abordando a formação do encaixe narrativo. Apresentamos a definição do encaixe e a função desse fenômeno com base no texto *Os homens-narrativa*, de Todorov (2006).

1.1 O COCO QUE GUARDAVA A NOITE: ESCRITA INDÍGENA E TRADIÇÃO ORAL NO PROCESSO DE ENCAIXE

O conto *O coco que guardava a noite*, de Eliane Potiguara (2012), aponta para o protagonismo da mulher/mãe indígena na evocação das memórias e da literatura oral. Constitui um livro híbrido que, embora não seja bilíngue e nele predomine a língua portuguesa, traz no plano mais interno a tradição oral, como forma de expressão indígena e veículo de cultura, permitindo uma zona de contato entre indígenas e leitores não indígenas. Sobre a literatura escrita por indígenas, Figueiredo (2010, p. 130) destaca que no contexto das décadas de 1970 e 1980 “surgem autores indígenas que, tendo feito estudos formais, publicam livros que se encontram ao mesmo tempo dentro da tradição ocidental e indígena”. Isso porque essas literaturas são escritas, em sua maioria, em línguas não indígenas, impressas em livros, mas com conteúdos indígenas e, em certa medida, com as perspectivas que esses povos têm de si. No caso da obra em estudo, traz no seu interior uma narrativa oral, inspirada em uma lenda narrada por índios Karajá,² da região Amazônica (de uma etnia do Pará).

No conto *O coco que guardava a noite* (2012), a autora arquiteta um processo de encaixe. Conforme Todorov (2006, p. 123), “a estrutura formal do encaixe coincide [...] com a de uma forma sintática, caso particular da subordinação”. Assim, a narrativa encaixada apresenta uma posição de subordinação à história principal e tem a finalidade de endossar discursos que perpassam a trama principal. Observamos no interior do conto em estudo (publicado em livro impresso) uma lenda narrada oralmente pela mãe/indígena. Dessa maneira, coexistem dois gêneros

² Os povos Karajá são encontrados nos Estados de Goiás, Tocantins, Mato grosso e Pará e apresentam diferenciações.

textuais³ na mesma narrativa, e nela fluem dois tempos e espaços próprios. Na perspectiva de Simonsen (1987), o conto afasta-se da lenda pelos seguintes elementos: atitude dos heróis, no conto o herói tem caráter individual, na lenda o herói tem atitude coletiva; forma, no conto a estrutura narrativa é breve e a trama encena acontecimentos do cotidiano, na lenda predomina o traço religioso/místico; protagonismo, no conto atuam seres humanos na condição de heróis, na lenda operam no mesmo plano seres humanos e animais; e, finalmente, função social, o conto traz ensinamentos que constituem a moral da história, já a lenda explica a origem de algo. Essa distinção entre a categoria lenda e conto só é possível em um olhar ocidental, pois para muitas culturas indígenas, conforme Viveiros de Castro (1996), as noções de conto, lenda, mito, são indiferentes, pois os não humanos e os seres espirituais estariam no mesmo nível de humanidade que os seres humanos, considerados personagens que atuam na realidade cultural desses povos. Trata-se do perspectivismo ameríndio, no qual se acredita que os seres espirituais fazem parte de uma realidade cosmológica, bem como, os não humanos apresentam as mesmas características de personalidades que os humanos, embora com formas corpóreas distintas são capazes de se intercomunicarem com os xamãs.

Consideramos apropriado discorrer sobre as noções de lenda e conto, porque a escrita de Eliane Potiguara estrutura-se nos interstícios da literatura ocidental e indígena, isso significa que a obra da escritora constitui uma hibridização, pois é escrita em língua portuguesa, passando pelo crivo editorial, mas traz em seu bojo a literatura oral. No conto em estudo, a narrativa oral é introduzida pela mãe dos personagens Poti e Tajira, a qual desempenha a função de englobar uma segunda história na narrativa principal, formando um encaixe.

Sobre o gênero conto, Moisés (2007) conceitua-o a partir de uma aproximação e afastamento com o romance, pois ambos apresentam a mesma composição, com narrador, personagens, enredo, espaço e tempo. A distinção está além do tamanho dos textos, “uma das características específicas do conto: a descrição do seu protagonista central sempre tende a uma simplificação de traços, pela impossibilidade de lhe pintar um retrato, apenas exequível nos amplos

³ Conforme Marcuschi (2002, p. 22-23) os gêneros textuais são “uma noção propositalmente vaga para referir os textos *materializados* que encontramos em nossa vida diária e que apresentam *características sócio-comunicativas* definidas por conteúdos, propriedades funcionais, estilo e composição característica”. As diferentes formas de comunicação ocorrem por meio de gêneros textuais: desde a socialização por meio de conversas, a textos escritos.

quadrantes do romance” (p. 127). O conto, por ser uma narrativa breve, não adentra nas zonas psicológicas dos personagens de maneira mais profunda como faz o romance. Isso não significa dizer que o conto não tenha intensidade, pois sua profundidade está nos implícitos das cenas.

Constituindo uma célula dramática, com unidade de tempo, lugar e ação, é natural que o conto aborreça o ritmo da câmara lenta e prefira a intensidade implícita em todo flagrante tomado da realidade cotidiana. Dir-se-ia que, de modo genérico, corresponda a uma cena ou uma “tomada”. Entretanto, a pressa com que ela se oferece ao escritor e leitor não significa ausência de densidade. [...] na verdade, [é como se] ele fosse o minúsculo espelho em que refletisse uma legião de minúcias dramáticas e psicológicas [embora] não comporta maior análise ou sondagem psicológica (MOISÉS, 2007, p. 98).

No conto a intensidade está na esfera do não dito pela própria composição desse gênero que se afasta do ritmo da câmara lenta. Observamos que as entrelinhas do conto permitem o leitor recuperar o conteúdo mais profundo da trama. O subentendido caminha como uma história paralela de teor mais denso que a narrativa explícita.

No conto *O coco que guardava a noite* (2012) identificamos, além do conteúdo implícito (uma escrita que se direciona para indígenas e não indígenas com intenções distintas), o encaixe de histórias que se desenvolvem de maneira explícita – com narrador, personagens, espaço e tempo próprios. Não é sempre que as narrativas que figuram o encaixe são do mesmo gênero textual, nesse caso, temos uma lenda no interior de um conto.

A aparição de uma nova personagem ocasiona infalivelmente a interrupção da história precedente, para que uma a nova história, a que explica o “eu estou aqui agora” da nova personagem, nos seja contada. Uma história segunda é englobada na primeira; esse processo se chama encaixe (TODOROV, 2006, p. 123).

Observamos no conto em estudo que a mãe/indígena narra uma lenda aos filhos, Tajira e Poti, para explicar a origem da noite, formando um encaixe com a aparição de novos personagens: Aruanã, Tuilá, Boiuna e o coco. A lenda serve para reforçar os argumentos do narrador/mãe sobre a necessidade do descanso noturno. A lenda encaixada constitui a camada mais profunda da narrativa, cuja finalidade é endossar os argumentos da história encaixante – nesse caso o conto.

Em *O coco que guardava a noite* (2012), distinguimos a narrativa encaixada da encaixante também pelo ponto de vista sintático, por meio dos tempos verbais, pois, enquanto o conto é narrado no presente do indicativo, a lenda é narrada pela mãe/indígena no tempo pretérito imperfeito do indicativo. No conto em destaque, o narrador impessoal inicia a história no tempo presente: “Tajira e Poti são dois irmãos muito inteligentes e curiosos. Eles *vivem* perguntando sobre as coisas da vida. À noite é sempre um sufoco. Eles não se conformam em ter de dormir cedo” (POTIGUARA, 2012, p. 2, grifo meu). A cena envolve situações do cotidiano e retrata um tema universal – a labuta de uma mãe pondo os filhos para dormir mais cedo. Identificamos que o enredo externo transcorre no tempo cronológico, os ponteiros do relógio marcam a hora, é noite e a mãe de Poti e de Tajira insiste para os filhos dormirem cedo. O lugar onde se desenrola a narrativa assinala o espaço físico, a casa de Poti e Tajira, e o espaço social, uma etnia indígena não especificada no conto. Entretanto, por meio do nome de Poti, o contista dá pistas de que se trata de índios potyguara, pois Poti na referida língua significa camarão, em alusão a etnia Potyguara, que se autodenominava de comedores de camarão (VIEIRA, 2006).

Os personagens Tajira e Poti são dois irmãos curiosos e questionadores que retratam uma cena do cotidiano, como muitas crianças à noite não se conformam em dormir cedo e dialogam com a mãe: – “Por que eu preciso dormir? – Pergunta Tajira. Sempre, de noitinha, meus olhos se enchem de água e começo a bocejar e bocejar. Uma preguiça toma conta do meu corpo ele parece flutuar” (POTIGUARA, 2012, p. 4). A genitora esclarece que essas sensações consistem nas fases do sono e lança uma pergunta a filha: “– Quando você não dorme bem à noite, o que sente? – Acordo irritada, mal-humorada, e às vezes, até brigo com os meus amigos [responde Tajira]” (idem: 4). Na cena, Poti justapõe-se à fala da mãe e complementa, fazendo menção ao fato de ser essencial um momento para dormir. A indígena concorda com o filho, e compara o corpo humano a uma máquina, justificando que há um tempo certo para o funcionamento do organismo humano.

O diálogo entre Poti, Tajira e a mãe continua, a genitora pergunta às crianças: “– Mas por que será que o sono chega à noite?” (POTIGUARA, 2012, p. 7). Poti tenta rebater a indagação, alegando que não é sempre que as pessoas dormem à noite, a exemplo dos bebês que dormem de dia. Tajira discorda do irmão em parte, e frisa que com o passar do tempo “quando deixam de ser bebês, passam a dormir

muito pouco durante o dia. Você nunca reparou nos bebês da nossa tribo?” (op. cit: 7). Nessa cena, identificamos o lugar de fala dos personagens: as figuras fictícias pertencem a uma etnia indígena, Tajira compreende a si, o outro, e as circunstâncias vividas, tomando como referência a comunidade indígena onde mora.

No desenrolar do conto, Tajira tenta justificar e diferenciar o dia e a noite, enquanto Poti vê a separação entre dia e a noite como um mistério. A mãe, utilizando as ferramentas da tradição, lança mão de uma das lendas Karajá para explicar a noite. Invoca as memórias indígenas e propõe-se a recontar uma lenda sobre o aparecimento da noite. Conforme Cascudo (1984), a tradição oral constitui a transmissão de mitos, lendas, costumes e crenças de pai para filho, de avô para neto. Os estudos culturais problematizam o conceito de tradição, desconstruem o essencialismo e destacam que os agentes de memórias, ao mesmo tempo que invocam o passado, recriam-no, impossibilitando a ideia de originalidade e transmissão pura (BHABHA, 2005). Consideramos o termo tradição como processo de invocação e reconstrução. O passado distante invocado nas memórias da mãe/indígena remete ao tempo e espaço mais interno da história, mas que é associado às situações do presente.

– Muito e muito tempo atrás não existia a noite! O sol brilhava maravilhoso, mas triste, queimando a pele das pessoas e dos animais. As plantas não tinham sossego, a água corria desesperada pelos leitos buscando um frescor. Os animaizinhos peludos viviam com calor. A palha do milho chegava a pegar fogo! Era um milagre encontrar uma sombrinha! (POTIGUARA, 2012, p. 8).

No caso do texto em relevo, a narrativa encaixada refere-se a um passado antigo. A personagem utiliza verbos no pretérito imperfeito do indicativo: “– Muito e muito tempo atrás não *existia* a noite!” (POTIGUARA, 2012, p. 8, grifo meu). O tempo verbal marca a existência e a diferença de dois tempos contextuais – no conto e na lenda. Nesta última, indica um tempo psicológico que, diferente do tempo linear, é invocado pela memória do narrador/mãe.

A mãe/indígena, nesse sentido, assume a posição de homem-narrativa, pois narra uma lenda, encaixando-a na narrativa moldura/conto. Para Todorov (2006, p. 123), “a presença dos homens-narrativas é certamente a forma mais espetacular do encaixe”. Isso decorre porque, conforme o autor, cabe a eles englobar as histórias subordinadas que apontam para uma tônica autorreflexiva na narrativa encaixante.

Diante da curiosidade dos filhos em compreender a origem da noite, a mãe/indígena decide explicar a origem da noite a partir de uma lenda: “Filho, assim, como você, os índios Karajá, que vivem na Amazônia, também achavam o dia e a noite um mistério e buscavam respostas para as suas dúvidas. Eles contam uma lenda muito bonita” (POTIGUARA, 2012, p. 8). A personagem, inspirada na literatura oral de povos da etnia Karajá, narra uma lenda com a finalidade de trazer ensinamentos das tradições indígenas; explicar a origem da noite, e mostrar a importância do descanso noturno: “Um bom sono conta com a ajuda da noite e repõe as energias [afirma a mãe de Poti e Tajira]” (POTIGUARA, 2012, p.11). Nesse contexto, o encaixe serve para a mãe justificar para os filhos a necessidade de dormirem à noite. A mãe decide invocar uma lenda dos povos Karajá ao invés de uma lenda potyguara, por quê? Nos parece que a escolha de uma lenda Karajá ao invés de uma Potyguara se justifica pelos níveis de contato com o não indígena, enquanto os Karajá estariam mais voltados para a tradição, os Potyguara estariam mais hibridizados, na sua maioria já urbanizados longe de suas comunidades indígenas.

As literaturas orais indígenas estão estreitamente relacionadas às memórias sociais, as narrativas são construídas coletivamente, pois os contadores de histórias ouvem as narrativas e, na exposição para os interlocutores, modificam-nas em maior ou menor grau, em decorrência dos interesses do grupo e do processo histórico da linguagem, tornando-se inevitável a retirada ou o acréscimo de cenas, personagens, crenças e valores.

A memória coletiva é de duas ordens de conhecimentos: o oficial, regular, ensinado pelo colégio dos sacerdotes ou direção do rei, e o não-oficial, tradicional, oral, anônimo, independentemente de ensino sistemático porque é trazido nas vozes das mães, nos contos de caça e pesca, na fabricação de pequeninas armas, brinquedos, assombros (CASCUDO, 1984, p. 32).

Identificamos a formação de uma memória não oficial em *O coco que guardava a noite* (2012), nele a mãe indígena assume o papel de “homem-narrativa” (TODOROV, 2006) e invoca uma lenda da tradição oral. Nesse caso, a construção da memória social efetiva-se por meio de uma história caracterizada pelo anonimato, pela resistência ao tempo e pelo veio oral. Cascudo (1984, p. 35) frisa que “toda literatura oral se aclimata pela inclusão de elementos locais no enredo central do conto, da anedota, da roda infantil, da adivinha”. A produção coletiva apresenta uma função social para o grupo, pois carrega valores, ensinamentos e histórias de

exemplo. No conto em destaque, a mãe/indígena recorda a lenda indígena dos povos Karajá sobre o aparecimento da noite, que se passa no interior da Amazônia.

A noite, muitas vezes, guarda o extraordinário e miraculoso, inspira contadores de histórias para narrarem à beira da fogueira feitos, bravuras e viagens, talvez por isso constitua um momento propício de atuação dos narradores evocarem as memórias do passado (CASCUDO, 1984), o que não impede os contadores de história narrarem contos em momentos diurnos. “– Tajira, imagine um mundo sem noite nem lua! Até o sol vivia cabisbaixo com aquela sina, pois ele, que é um astro majestoso, não queria prejudicar ninguém [declara a mãe]” (POTIGUARA, 2012, p. 11). O ciclo do dia e da noite, das chuvas e da estiagem, do calor e do frio, é necessário para a sobrevivência do homem, da fauna e flora, frisa a personagem. Pizarro (2005) ressalta que na Amazônia o homem local (povos indígenas e ribeirinhos) vive em diálogo com o meio ambiente, em fluxo com o ciclo do rio. Na lenda, a situação era muito difícil, porque esse ciclo não existia, o sol predominava, destruía a fauna, flora, e devastava as pessoas, que morriam cedo, fragilizadas pelo cansaço. “Mas mamãe, afinal de contas, como surgiu a noite? – indagou Poti” (POTIGUARA, 2012, p. 11). Curioso, Poti quer desvendar o mistério. Para explicar a origem da noite, a mãe decide contar uma lenda amazônica: “Os índios Karajá, com a sabedoria dos povos indígenas contam que um guerreiro, o índio Aruanã, sofria por não descansar. Ele vivia reclamando com a sua mulher que a luz do sol não deixava dormir sossegado” (POTIGUARA, 2012, p. 12). A lenda reitera os argumentos da mãe de Poti e Tajira sobre a relevância do descanso noturno, para tanto, revela o exemplo do guerreiro Aruanã que vivia cansado por não conseguir dormir bem, pois estava assolado com os raios solares que não davam trégua, dia após dia.

Observamos a articulação do encaixe no decorrer do texto: no nível mais interno/a lenda, protagonizam Aruanã, Tuilá, Boiúna, a noite e o coco de tucumã; no nível externo, a mãe narra para os interlocutores Poti e Tajira a lenda, e eles fazem comentários sobre a lenda: “– Poxa, um guerreiro cansado é um problemão [diz Poti]” (POTIGUARA, 2012, p. 12). A mãe reitera a observação do filho, e aponta as responsabilidades desse guerreiro que precisava caçar e pescar em prol da comunidade, mas via-se exausto por não conseguir ter um bom sono.

– Afinal, o que tinha acontecido com a noite? Pergunta Poti, curioso com a história, mas ainda sem entender aonde a mãe queria chegar. – A noite, pobrezinha, vivia aprisionada dentro do coco de tucumã, uma palmeira da Amazônia. Esse coco era vigiado pela Boiuna, uma grande serpente que vivia nas profundezas de um imenso rio (POTIGUARA, 2012, p. 12-14).

Nessa cena, a mãe explica o que seria o coco do tucumã, isso remonta o caráter didático do conto infantojuvenil: ela precisa explicar para as crianças e para o indígena urbano a flora amazônica e os conhecimentos disseminados na aldeia. Nessa lenda, a Boiuna, a grande cobra sucuri, tem um protagonismo no imaginário amazônico, ela é responsável por aprisionar a noite dentro do coco de tucumã. Este protagonismo também ocorre em outras comunidades indígenas da Amazônia. A Boiuna, também chamada nas terras amazônicas de cobra canoa, é um demiurgo⁴ criador, que por onde passa cospe seres humanos e não humanos, povoando as águas, os ares e a terra. Conforme Andrello (2016):

A saga de uma anaconda ancestral que conduz os ancestrais dos povos do Uaupés até a cachoeira de Ipanoré, no médio curso desse rio, é um motivo bastante conhecido e que toma parte em praticamente todas as versões conhecidas do mito de origem da humanidade na concepção tukano. Segundo o relato de que se dispõe, os tripulantes da embarcação, ou aqueles que conformavam o corpo dessa cobra de transformação ainda em forma de peixe, eram: Ye'pâ-masi, o ancestral dos Tukano, Imikoho-masi, o ancestral dos Desana, Pfrô-masi, o ancestral dos Pira-Tapuia, Kôreâgi, o ancestral dos Arapasso, Di'ikâhâgi, o ancestral dos Tuyuka, Bekagi, o ancestral dos Baniwa, Barêgi, o ancestral dos Baré, Pe'târî, o ancestral dos Petarã, e Pekâsf, o ancestral dos brancos (p. 75).

No caso desta Boiuna, não exatamente cospe gente, mas é mãe de Tuilá. Conforme citação abaixo do conto:

– Na lenda dos Karajá, Boiuna era um ser que, apesar de não ter forma humana, era a mãe de Tuilá, a mulher do índio Aruanã. Boiuna cuidava do coco de tucumã, cujas metades tinham sido unidas com cera de abelha para guardar o grande segredo. Tuilá, penalizada com o cansaço do seu amado, resolveu ajudá-lo a enfrentar o mistério que sua mãe guardava. Para isso, a jovem precisaria evocar a mãe por meio de um chocalho mágico (POTIGUARA, 2012, p. 14).

Nessa lenda, Boiuna possui forma corpórea não humana, apesar disso é mãe da indígena Tuilá. Isso figura um exemplo de perspectivismo ameríndio, no qual um

⁴ Termo equivalente a mito fundador nas terras amazônicas, em particular, o Alto Xingu, o Alto Juruá acreano, os povos rio-negrinos e o Noroeste de Roraima (CALAVIA SAÉZ, 2016).

não humano desempenha papel de destaque e apresenta intencionalidade semelhante ao humano (VIVEIRO DE CASTRO, 1996), nesse caso, Boiuna, a grande serpente, guarda a noite dentro do coco, privando Aruanã, Tuilá e os demais não humanos de desfrutarem do momento noturno. A intencionalidade da Boiuna em guardar o coco é um mistério não revelado no conto⁵ (para os não indígenas há uma necessidade de justificativa). Conforme Pizarro (2005, p. 61), nas terras amazônicas atuam “personajes tan vivos como el Curupira, el Boto, la Boiuba, o el mito compartido de la Cobra Grande, posible de encontrar en lenguas y en versiones diferentes: de quilombolas, ribereños [...] y os diferentes grupos indígenas”. Esse universo fértil em mitos e lendas imprime uma arena de identidades múltiplas e culturas plurais, que tornam possível encontrar diversas versões para o mesmo mito/lenda, assim como observar contextos e ações diferentes para o mesmo ato a partir do mesmo protagonista.

Tuilá, diante do sofrimento do marido que vivia exausto, decide ajudá-lo e busca desvendar o segredo de Boiuna. Para tanto, a jovem teria que invocá-la por meio de um chocalho mágico. Poti questiona qual o significado do instrumento. A mãe frisa: “– Sabe, filho, quando os indígenas querem chamar seres encantados, o fazem com um chocalho chamado macara ou maracá, um instrumento sagrado. Tuilá conseguiu o chocalho chamando o Jaraqui” (POTIGUARA, 2012, p. 16). Percebemos que o chocalho configura um objeto mágico, e simboliza um portal que permite o indígena transitar entre dois mundos: natural e espiritual. Nessa lenda Karajá, o peixe Jaraqui entregou o maracá a Tuilá, e a jovem o repassou a Aruanã, para que fosse ao encontro da Boiuna e descobrisse o mistério da noite.

No tocante ao significado do instrumento maracá, a mãe de Tajira e Poti frisa as emoções e espiritualidade envolvidos na relação entre os povos indígenas e o chocalho sagrado utilizado nos eventos culturais, como cerimônias, festas e rituais de guerra.

Ao sacudir o chocalho sagrado, o índio se concentra e sente a essência da vida, da sua alma. Sente a sua respiração, o bater de seu coração, a lembrança de seus antepassados, o som das araras sagradas, o som das matas [revela a mãe/indígena] (POTIGUARA, 2012, p. 16).

⁵ Adiante destacaremos o aspecto lacunar da narrativa indígena.

Nesse trecho, o narrador/mãe retrata o chocalho como instrumento que ao ser tocado aciona as memórias ancestrais, e faz o indígena entrar em sintonia com a natureza. Sobre a estreita relação entre o indígena e a natureza, Poti revela que antes de dormir pensa na natureza e isso lhe traz tranquilidade, de maneira parecida com Aruanã no momento que toca o maracá. A mãe do garoto confirma que o indígena possui elo afetivo com a terra. Na cena, Tajira solicita a mãe a continuar a narrativa, a genitora logo prossegue e explica que haviam regras para encontrar e abrir o coco. Na jornada de Aruanã para localizar a Boiuna, o guerreiro teve a ajuda do sapo Arutsã, o qual alertou que o coco não poderia ser aberto longe de Tuilá. O jacaré-aurá avisou que a morada da serpente ficava logo após a primeira aparição da arara vermelha. Observamos nessa intercomunicação entre humanos e não humanos (com a conversa entre o sapo Arutsã e Aruanã) a presença mais uma vez do perspectivismo ameríndio (VIVEIRO DE CASTRO, 1996), pois nesse caso, ambos apresentam um interesse comum, desvendar a noite. Mas em um olhar ocidental, essa relação é própria da lenda, na qual atuam no mesmo plano seres humanos e animais.

Na jornada em busca de desvendar o segredo que Boiuna guardava, Aruanã avistou a arara e logo pôs em ação as orientações que recebeu do jacaré-aurá. Encontrou a morada de Boiuna e agitou o chocalho. A serpente sabia o motivo de Aruanã ir à procura dela e decide entregar o coco, pondo-o à prova, testando se o guerreiro conseguiria obedecer e não abrir o coco longe de Tuilá. No caminho de volta à comunidade indígena, o jovem ouviu um som vindo de dentro do coco e o pássaro anu-guaçu alertou o guerreiro a não abrir o coco. Mas a curiosidade tomou conta de Aruanã que desobedeceu às regras e derreteu a cera de abelha que lacrava o coco.

O perfil psicológico de Aruanã segue uma lógica indígena, no qual o herói apresenta ambiguidades, nesse caso, ao mesmo tempo que o guerreiro foi corajoso, destemido ao procurar Boiuna, foi desobediente e inconsequente ao abrir o coco sem a presença de Tuilá. Sobre as características de um protagonista indígena, Carvalho (2015) estuda Macunaíma e apresenta ausência de maniqueísmo do herói sem nenhum caráter.

A presença constante de traços de contradição e de ambiguidade de caráter e a consequente ausência de maniqueísmo, de que são exemplares não apenas Macunaíma, mas também personagens como Jurupari e o Coyote,

entre outros, impossibilitam que os protagonistas tradicionais dos conjuntos lendários americanos possam ser rigorosamente classificados como heróis ou vilões – como em geral acontece com os dos contos de fada europeu (CARVALHO, 2015, p. 37).

No personagem Aruanã, identificamos traços de contradição em seu caráter, ele teve a coragem de enfrentar o desconhecido, mas também a teimosia de não seguir as orientações definidas pelo jacaré-aurá e o pássaro anu-guaçu: “Ao abrir o coco, a noite, que estava aprisionada, escapou, inundando o mundo de escuridão e seres das trevas” (POTIGURA, 2012, p. 22). No meio das trevas, no caminho de volta para a casa, Aruanã arrependeu-se e decidiu pedir desculpas a Tuilá, a jovem perdoou o companheiro, pois entendeu os motivos dele de desvendar o mistério que havia dentro do coco de tucumã. Observamos também o caráter coletivo dessa lenda: como Aruanã não cumpriu as orientações, o ato individual dele repercutiu na coletividade, as trevas invadiram os céus, ficando Tuilá e os animais da floresta em meio à densa escuridão. Tuilá revelou a Aruanã que não tinha poderes para desfazer a escuridão, mas iria ajudá-lo, criando das trevas o dia e a noite. A jovem desceu ao riacho e, do barro das margens do rio, confeccionou uma escultura em forma de pássaro, anunciando: “– Tu serás o cajubi, o pássaro que anunciará a separação do dia e da noite com seu canto formoso” (POTIGUARA, 2012, p. 25). Daquele momento em diante, as trevas se tornam noite e a luz transforma-se em dia. Percebemos que a estratégia de Tuilá de solucionar o problema da escuridão, construindo um pássaro a partir do barro, figura a importância do barro na cultura Karajá. Conforme a autora destaca nas considerações pós-textuais do conto, a produção ceramista é marcante nessa cultura. Os povos Karajá confeccionam bonecas de barro, chamadas na língua local de *ritxoco*. Tal artesanato tem função econômica e cultural: as vendas das bonecas contribuem para o sustento das famílias, e o manuseio do barro serve para a etnia transmitir valores, crenças e ensinamentos às novas gerações. A criação do pássaro cajubi com o manuseio do barro revela também influências da perspectiva da criação adâmica, dando indícios de uma hibridização entre as crenças indígenas e não indígenas.

Nas últimas linhas do conto, Tajira faz um comentário sobre o propósito do pássaro cajubi, confeccionado por Tuilá.

– Ah, ela [Tuilá] fez a noite e o dia, duas coisas que se completam...

- E o índio pôde dormir à noite e dedicar o dia para suas tarefas, completa Poti.
- É isso mesmo. Assim, Aruanã e Tuilá puderam dormir todas as noites e trabalhar durante o dia. Eles tiveram muitos filhos, que iniciaram a tribo dos Karajá – continua a mãe (POTIGUARA, 2012, p. 25).

Nessa lenda, a etnia Karajá tem origem após o aparecimento da noite. Compreendemos que isso decorre do fato de que a noite está relacionada a situações de construção cultural dos povos indígenas, momento da reconstrução das crenças, dos valores e dos rituais. A noite é mais propícia para o repouso, nela se alojam os sonhos, ao mesmo tempo que é o espaço da construção das memórias. A noite é o palco de atuação dos contadores de histórias, “depois do jantar, noite cerrada, no pátio que uma fogueira ilumina e aquece, reúnem-se os velhos indígenas” (CASCUDO, 1984, p. 78). À noite irrompem memórias coletivas que exaltam as práticas dos ancestrais. Conforme Cascudo (1984), o sentido da vida indígena só está completo com a atuação das lendas, contos e conversas

Tajira conclui: “– Para mim, a curiosidade de Aruanã e a inteligência de Tuilá eram duas metades, que, unidas, foram responsáveis por um mundo melhor (POTIGUARA, 2012, p. 26). Poti mais travesso aponta que pode ser desculpado ao desobedecer, quando não quiser dormir, da mesma forma que Aruanã foi perdoado pela esposa, após abrir o coco. A mãe questiona Poti. Mas o que levou o guerreiro a ser desobediente? O garoto reconhece que Aruanã foi curioso, porque gostaria de melhorar a situação que vivia. Assolado pelo calor e raios solares, o guerreiro decidiu abrir o coco longe de Tuilá. A mãe adverte Poti, a fim de que ele perceba que um ato de desobediência dele será uma escolha parecida com a do índio Karajá e pode trazer consequências não só para si, mas também para a coletividade. Percebemos que a genitora tem uma atitude moralista, diferente de Aruanã, ela segue uma lógica ocidental.

No desfecho do conto, Poti, rendido pelo sono, expressa um enorme bocejo e pede para a mãe deixar o restante da conversa para o próximo dia. Tajira, também com muito sono, concorda com o irmão. A mãe despede-se e deseja boa noite aos filhos.

Na história narrada pela mãe de Poti e Tajira agem todos os mecanismos orientadores da lenda (CASCUDO, 1984), nela as ações explicam a origem de algo – como surgiu a noite; na trama, as ações heroicas são nítidas em Tuilá e Aruanã (embora esse heroísmo não seja o mesmo do ocidental), e suas atitudes repercutem

na coletividade. O traço religioso/místico peculiar na lenda aparece quando Aruanã invoca Boiuna com o maracá, instrumento utilizado para evocação dos antepassados e seres mágicos e espíritos. Observamos que o tempo da interação linguística entre narrador e ouvintes, passado/presente ocorre em tempo *continuum*. O ouvinte leva para a narrativa suas experiências presentes para justificar os implícitos da narrativa pretérita (e, desse modo, completa as lacunas lógicas). Isso tanto em relação à sintaxe do texto, que invoca um tempo pretérito, quanto à própria maneira que é narrada a lenda, a qual se distingue da lógica ocidental.

Apropriamo-nos da noção de *continuum*⁶ porque ela corresponde a quebra da dicotomia temporal entre passado e presente, isso marca a relação entre os homens-narrativa e os ouvintes (personagens dos contos) que atuam na atualização das tradições no presente.

Nesse sentido, o conto *O coco que guardava à noite* (2012) encena dois tempos (o linear e o psicológico) e um *continuum*, e dois espaços que, articulados ao enredo, contribuem para a verossimilhança da narrativa, pois colaboram para a coerência interna. No tempo cronológico é noite e a figura materna põe os filhos para dormir, nele encenam Poti, Tajira e a mãe/indígena. Nesse plano narrativo, as cenas são retratadas no tempo verbal do presente do indicativo, o que contribui para identificarmos quando e onde se passa a narrativa encaixante, ou seja, no tempo presente, em uma casa localizada no interior de uma comunidade indígena. Nessa narrativa moldura, a mãe assume o papel de homem-narrativa, os filhos ouvem atentos a história, e participam na narração, fazendo observações sobre a trama e os personagens da lenda. No tempo psicológico atuam Aruanã, Tuilá e Boiuna que configuram a lenda Karajá, que é narrada pela mãe de Poti e Tajira. A lenda refere-se a um passado antigo, que se passa no meio da floresta Amazônia.

A narrativa indígena tem duplo significado: trata-se de ferramenta de identidade, e uma forma de expressão da cultura local. Essa relação configura, em certa medida, uma “autenticidade” indígena: à maneira que o povo indígena narra, a narrativa oral pressupõe conhecimentos prévios do ouvinte. Para o leitor de uma cultura externa parece inverossímil, pois surgem alguns questionamentos: Como

⁶ “Entendemos por continuum a concepção física e filosófica tradicionalmente associada à linha do espaço [...]. Nesse sentido, em linguagem contemporânea, o continuum seria interpretado como o fluir do *apeiron* [limite] (SBARDELLINI, 2005, p. 9-10).

Aruanã sabia previamente para que a noite servia? E, sobretudo, por que Boiuna guardava a noite?

Conforme Mibielli (2018), a narrativa oral indígena é lacunar, isso significa que, nesse tipo de texto, o narrador pressupõe que o ouvinte (nesse caso Poti e Tajira) traz consigo saberes prévios que fazem parte da sua tradição. O tempo da narrativa é passado e o dos ouvintes é o presente, a interação desses dois tempos é um *continuum* que quebra a sequência lógica, omitindo partes das quais os leitores que não fazem parte dessa tradição sentem falta. Na lenda encaixada no conto, alguns elementos não aparecem de maneira explícita no texto, pois o tempo da interação entre os dois níveis, isto é, o oral (a mãe contando a lenda) e o dos ouvintes (os filhos ouvindo-a) é *continuum*. Dessa forma, supõe-se que os personagens Tajira e Poti já conheciam outras narrativas em que Boiuna era a protagonista. Isto explica o porquê de não haver questionamentos, embora a mãe diga que são crianças curiosas, não fazem perguntas sobre o conhecimento prévio da função da noite por parte de Aruanã, mesmo sem este nunca ter visto a noite. O guerreiro Aruanã sabia previamente que o momento noturno era o mais propício para o descanso. Como? É essa continuidade entre tempos que se dá na interação entre narrador e ouvinte, que liga fatos do presente dos ouvintes (seu conhecimento prévio de para que serve a noite) com o do passado (da narrativa que envolve o desconhecimento de Aruanã) que permite não ser necessária qualquer explicação lógica sobre o narrado (por que ele desejaria a noite se não sabia para que serve?). Nesse caso, aqueles que não pertencem à tradição estranham por não fazerem parte do contexto, no qual a linguagem oral invoca fatos, eventos, personagens que o indígena já conhece, por fazer parte das tradições de seu povo e do seu dia a dia. Nesse sentido, a narrativa oral dentro do conto, embora marque um tempo verbal distinto, se confunde com o conhecimento atual dos ouvintes/Tajira e Poti, completando as lacunas do texto e dispensando maiores explicações sobre os fatos narrados.

A lenda em discussão possui dupla função: explicar a origem da noite para os personagens, Tajira e Poti, e educar leitores indígenas e não indígenas. A literatura indígena pode funcionar como zonas de contato (PRATT, 1999), proporcionando a interação entre diferentes culturas. Para além do contexto escolar, tem caráter didático, serve no contexto familiar e comunitário, uma vez que os indígenas expressam suas culturas, permitindo a interação cultural.

Sobre a escrita indígena constitui um incentivador da leitura e escrita. Insere-se em sua maioria no gênero infantojuvenil, um exemplo disso é que, em 2017, um escritor Wapichana, Cristiano Wapichana conquistou o terceiro lugar no prêmio Jabuti com a obra *A boca da noite*.

No contexto literário não indígena do Brasil, Monteiro Lobato foi o incentivador do gênero infantojuvenil, com as primeiras publicações na segunda década do século XX.

[A literatura infantojuvenil] trata-se de um tipo de literatura cujas fronteiras são muito nebulosas; não pode ser definido por características textuais, seja de estilo, seja de conteúdo, e seu público principal, a “criança-leitora”, é igualmente escorregadio. Como um *outsider* do universo acadêmico, não se encaixa nitidamente em nenhuma das disciplinas estabelecidas e tem sido certamente esnobado por alguma delas (CECCANTINI, 1990, p. 1).

O gênero infantojuvenil figura um *outsider*, pois não pode ser definido nitidamente, conforme citação acima, nesses textos, as fronteiras estilísticas são frágeis, pois não podem ser caracterizadas exclusivamente por um estilo pré-determinado e um conteúdo específico, a não ser o tipo de linguagem, que precisa ser adequada para o público mirim.

No contexto escolar, essa literatura é considerada texto paradidático⁷. Embora direcionada para o público infantil, a literatura infantojuvenil não deve ser marginalizada, pois contribui na formação de professores de Letras, e aparece no centro das discussões de dissertações e teses cada vez mais, sobretudo, no campo da temática descolonial. Assim, o público leitor do gênero infantojuvenil vai desde crianças a professores e pesquisadores.

Neste caso, a junção da narrativa infantojuvenil e o gênero conto contribui para o que Barthes (1988, p. 29) denomina de fruição estética, que permite experiências de prazer ou repulsa, assim o “eros da linguagem” ocorre na interação entre texto e leitor, sendo esse último o responsável pela continuidade ao texto, ao produzir sentidos.

Benjamin (1975) sumariza o conto como uma narrativa que traz em si uma lição de vida, um ensinamento moral, algo que tem o poder de produzir afecção em que lê ou escuta, ou seja leva o leitor à experiência da fruição estética. Conforme

⁷ Trata-se de qualquer material que não sendo formalmente didático, como livros específicos de componentes curriculares como Língua Portuguesa, História e Geografia, é empregado com objetivo similar.

Soares (2007), o conto diferencia-se do romance por ser de menor extensão, mas apresenta os mesmos ingredientes (enredo, personagens, espaço, tempo e foco narrativo). Identificamos esses componentes no conto *O coco que guardava a noite*, com a ação dramática, os diálogos, os traços psicológicos dos personagens e a moral da história com o encaixe da lenda Karajá. Com o encaixe observamos o caráter duplo do conto, que apresenta dois níveis: interno e externo com narrador, personagens, espaço e tempo próprios.

Ademais, para Benjamin (1975, p. 65), no conto, o narrador “é uma espécie de conselheiro do seu ouvinte”, no caso do conto em destaque, a genitora desempenha essa função, cuja configuração moralizante está no fato de a mãe levar os filhos a reconhecerem a importância da noite, como um momento vital de descanso, isso é produzido com o encaixe da lenda, que tem a função de reforçar o argumento do narrador/mãe.

2. METACONTOS E MÁSCARAS FICCIONAIS o

Neste segundo capítulo, nossa proposta é discutir o caráter metacontista de *O pássaro encantado* (2014) e *A cura da terra* (2015). Abordamos a função da avó indígena na construção da memória social e o papel que ela desempenha nos contos de Eliane Potiguara.

2.1 O PÁSSARO ENCANTADO: O TEMPO E OS “GUARDIÕES” DA MEMÓRIA

No conto *O pássaro encantado* (2014), escrito por Eliane Potiguara, a protagonista é uma avó indígena, que desempenha uma dupla função: a anciã põe-se a lembrar eventos do passado para explicar às crianças da comunidade onde vive os sentidos da reaparição do pássaro ancestral, assim, assume um papel de “homem-memória” (LE GOFF, 1977); e, na condição de narrador, a avó, posiciona-se como um “homem-narrativa” (TODOROV, 2006), uma vez que evoca uma segunda história para o interior do conto, constituindo o processo do encaixe. Le Goff (1977) denomina de “homens-memórias” os narradores de uma memória oral que desempenham um importante papel, sobretudo nas sociedades sem escrita, de reconstruir as memórias sociais do povo e transmiti-las às próximas gerações. Em geral, são considerados “homens-memória” anciãos que possuem poder de persuasão, capacidade de conservar um amplo repertório de lembranças, além de dominarem técnicas orais pelas quais constroem e atualizam memórias por meio de narrativas e cantos. Sobre os “homens-narrativa”, Todorov (2006) ressalta que são personagens que afetam a estrutura da narrativa, pois inserem uma história mais profunda no interior da história principal.

No conto anterior, *O coco que guardava a noite (2012)*, vimos a questão do encaixe. Essa parece ser uma técnica recorrente na obra de Eliane Potiguara, só que, no caso do conto *O pássaro encantado (2014)*, identificamos a presença do metaconto.

A noção de *metaconto* envolve o campo semiótico (sintaxe, semântica, pragmática), a metalinguagem, mais especificamente, as noções de metadiscurso, metanarrativa, metaficção e metaliteratura, cuja proximidade conceptual não as torna perfeitamente sinónimas se analisadas com maior rigor (FERNANDES, 2005, p. 153).

Nesse sentido, o metaconto constitui uma construção textual, na qual o conto estrutura um segundo conto na trama principal, configurando um tipo de metalinguagem e um exemplo de encaixe narrativo. Com base em Fernandes (2005), no metaconto, a sintaxe sinaliza as marcas temporais entre os níveis externo e interno, cujo plano mais interno transcorre num tempo e espaço diferente da narrativa principal.

O *metaconto* é, em síntese, um conto de carácter introversivo, ciente da sua construtividade, no qual o leitor, ao concretizar uma *metaleitura*, detecta um número variável de auto-referências (sic) ficcionais, que não se restringem a aspectos meramente técnicos e são passíveis de afectar o discurso na sua globalidade (FERNANDES, 2005, p. 154).

Sob esse prisma, o carácter introversivo do metaconto é marcado não apenas por elementos sintáticos do texto, mas também pelos aspectos semântico e pragmático, que caracterizam o metaconto elíptico, configurando a moral da história principal. Em *O pássaro encantado (2014)*, uma das personagens, que nesse caso é a avó, introduz uma nova história, interrompendo a narrativa principal, mas apresentando uma conexão temática com essa, pois a segunda história tem a finalidade de trazer explicações sobre o significado do pássaro na comunidade. Para Todorov (2006, p. 183), “as narrativas encaixadas abundam em particular na última parte do texto, onde têm uma dupla função: oferecer uma nova variação sobre o mesmo tema e explicar os símbolos que continuam a aparecer na história”. Se a narrativa encaixada está subordinada à narrativa encaixante, isso não significa que é inferior à narrativa principal, mas atua para reforçar o conteúdo da história encaixante (a história precedente), ao apresentar novas pessoas ficcionais, ação, tempo e espaço no plano mais interno da narrativa, e ajustar uma segunda trama

sobre o mesmo tema, trazendo maiores explicações sobre os símbolos que perpassam a trama principal.

Apesar de configurar um metaconto, os contos apresentam distinções entre si: o primeiro constitui a trama externa, contada pela voz do narrador impessoal, caracterizando-se como um gênero literário; o segundo, invocado pela avó que assume a condição de homem-narrativa, figura um conto popular, em que atua A Grande Avó e o pássaro. Sobre o conto literário, Soares (2007) ressalta o caráter flagrante de uma escrita que dispensa minúcias narrativas.

Ao invés de representar o desenvolvimento ou o corte na vida das personagens, visando abarcar a totalidade, o conto aparece como uma amostragem, como um flagrante ou instantâneo, pelo que vemos registrado literariamente um episódio singular e representativo (p. 53-4).

No conto, conforme a citação supracitada, temos um episódio que, apesar de curto fôlego, apresenta em sua feitura cenas, trama, personagens representativos, dos quais o leitor pode extrair sentidos. No caso do conto, *O pássaro encantado* (2014), lemos uma amostragem que se passa em terras indígenas: “No meio da mata, as crianças brincavam bem perto da casa onde moravam. Adoravam jogar bola e peteca⁸. E riam... e riam... e riam...” (POTIGUARA, 2014, p. 4). Nessas primeiras linhas do conto o narrador impessoal indica o espaço onde se desenrolam as ações: no meio da floresta, em terras indígenas. Desse episódio, podemos extrair que as crianças riam, porque viviam longe de conflitos externos, enquanto as crianças brincavam perto de suas casas, “as mães e algumas meninas, abaixadas no chão, preparavam o peixe moqueado e o beiju com a farinha de mandioca. Os pássaros cantavam. Era alegria só! O sol brilhava, as nuvens viajavam” (POTIGUARA, 2014, p. 4). Percebemos que a ausência do homem “branco” indica um espaço de plena felicidade para o indígena. O contista sugere que, antes do contato, esses povos indígenas viviam em harmonia com a natureza e com os ancestrais. O tempo verbal, que representa o pretérito imperfeito do indicativo passa a apontar para um tempo passado, em que os indígenas viviam em estreita relação com suas terras e tradições.

⁸ Artefato esportivo arredondado e macio, no qual está encaixado penas, a peteca é lançada em golpes com a mão.

Após prepararem a refeição, uma das mães chamou as crianças para comerem, elas correram para ver quem chegava primeiro: “De repente, no meio do silêncio da natureza, surgiu o som de um pássaro que cantava muito alto e anunciava o florescer de algo novo: fiuuuuú... fiuuuuú... fiuuú” (POTIGUARA, 2014, p. 6). A sonoridade do canto de um pássaro que vinha de longe, de repente, encheu o lugar em que as crianças brincavam, deixando-as atônitas. Conforme o narrador impessoal, os cantos do pássaro remetiam a um momento significativo para a comunidade, mas as crianças ainda não compreendiam o canto e ficaram assustadas. Foi nesse instante que, do meio da mata, apareceu a avó indígena, contadora de histórias. O acontecimento enseja a entrada da personagem na cena para narrar a história do pássaro encantado, a avó pediu para que não se assustassem, pois aquele era o canto do pássaro que vinha de longe e narrou: – “Num tempo muito antigo, todas as crianças da aldeia estavam muito quietas e sérias [...]. Elas estavam assim porque o Grande Avô tinha morrido. Todos sentiam muita a falta dele, que era o pajé daquela comunidade” (POTIGUARA, 2014, p. 8). Identificamos que a anciã assume no conto a “função social de lembrar” (BOSI, 1994), de maneira consciente invoca um acontecimento fúnebre que paralisou a aldeia, pondo-a em consternação, pois a morte do Grande Avô sinalizava a ausência de uma figura importante na comunidade, o ancestral. A postura da anciã faz lembrar a dos “homens-memória” (LE GOFF, 1977), uma vez que evoca de outras épocas personagens e eventos e os reconstrói no presente pelo veio oral, onde as crianças da comunidade ouvem atenta a história. Observamos nessa narrativa encaixada o que podemos conceituar de conto popular, o narrador/avó expressa um contexto antigo, envolto a uma tragédia e um mistério sobre a ancestralidade indígena. Sobre o conto popular, Leal (1985, p. 12) conceitua-o como “uma expressão que pertence a este contexto de sonho e fantasia, de magia e de mistério; ele é parte da fala do povo, um canto harmonioso dirigido ao mistério das coisas”. Embora, no início, o episódio possa parecer uma cena como qualquer outra, em que as pessoas sentem a dor pela perda de um ente querido, no desenrolar da trama aparece um mistério com o reaparecimento do pássaro ancestral. Cascudo (1984) considera o conto popular como um documento vivo, pois é caracterizado pela antiguidade (não se sabe a data de criação da história), anonimato (o autor é desconhecido), persistência ao tempo (a narrativa é reconstruída por gerações), e é transmitido pelo veio oral.

Lemos que a morte do pajé, não especificado o motivo do óbito (se guerra intertribal, doença, tragédia ou pela debilidade na idade avançada), provocou uma enorme tristeza na comunidade. Os adultos choravam, e as crianças presenciavam a dor dos pais e avós, e não tinham mais alegria de brincar. Houve um dia que A Grande Avó, companheira do falecido, devastada pela tristeza se isolou por alguns instantes no meio da floresta, o lugar tinha frutas, rios, gigantes e os seres espirituais da mata, rios e cachoeiras e das pedras. Naquele lugar era comum que as pessoas da comunidade fossem recolher frutos, condimentos e outros recursos, mas dessa vez ela estava só. Ali sentou-se em cima de uma pedra e entrou em estado de reflexão. Enquanto isso, na aldeia, as crianças continuavam quietas, mas com tom interrogativo, buscando entender por que as pessoas adultas choravam quando alguém morria. O silêncio predominava entre as pessoas, e as crianças queriam a alegria de antes. Na floresta, A Grande Avó, sentada na pedra, começou a assoviar: “Fiuuuuú.. Fiuuuuú...Fiuuuí... e vieram à sua memória dezenas de imagens. Ela se lembrou de um canto de pássaro que ouviu quando era criança. O canto era único e belíssimo!” (POTIGUARA, 2014, p. 13). Percebemos que A Grande Avó conectada com os espíritos dos ancestrais invocou as lembranças sobre as referências culturais de seu povo, nesse instante: – “Recordou-se que dentro de um toco de árvore bem grande estava escondido um canto antigo de um pássaro que seus avós cantavam para ela e para a comunidade” (idem, p. 13). Observamos que o ato de guardar o canto dentro do toco de árvore remete à ideia de que as memórias são transmitidas a cada nova geração, que os pais e avós são considerados “guardiões da tradição” (BOSI, 1994), que a reconstroem aos filhos e netos. Entendemos que a árvore sinaliza um lugar de memórias, nela estava guardado o canto antigo, sugerindo os ensinamentos dos ancestrais, os costumes, as crenças e os valores que os anciãos disseminavam na aldeia.

Observamos uma aproximação da narrativa da Grande avó com o personagem Macunaíma, de Mario de Andrade: enquanto os avós guardaram o canto antigo dentro de um toco de árvore, Macunaíma guardou a consciência na ponta de um mandacaru (árvore típica da flora nordestina). Ambos apresentam uma estreita relação com a natureza e o mito.

No outro dia Macunaíma pulou cedo na ubá e deu uma chegada até a foz do rio Negro pra deixar a consciência na ilha de Marapatá. Deixou-a bem na ponta dum mandacaru de dez metros, pra não ser comida pelas saúvas.

Voltou pro lugar onde os manos esperavam e no pino do dia os três rumaram pra margem esquerda do Sol (ANDRADE, 2008, p. 25).

No trecho, vemos que Macunaíma se desprende da consciência, o que o torna um herói sem nenhum caráter ou anti-herói, pois não segue o moralismo ocidental (CARVALHO, 2015), guardando a consciência na ponta de um mandacaru de dez metros, para não ser comida pelas saúvas.

No conto, A Grande Avó lembrou do canto antigo que ouvia dos seus avós desde a tenra idade, e recordou que eles haviam guardado o canto dentro de um toco de árvore, ela procurou bastante o toco até encontrá-lo, mas só havia uma densa escuridão. O ato de guardar o canto dentro do toco de árvore possui um significado cultural nas sociedades sem escrita, e caracteriza um mito. Um mito é “um modo de falar, ver e sentir dimensões da realidade, inatingíveis racionalmente, dando-lhes significado e resistência” (LIMA & OLIVEIRA, 2006, p. 2-3). Nesse caso, o mito endossa a concepção de que os anciãos indígenas invocam a memória social, desempenhando o papel de prestígio, como guardiões da memória, guardando-a dentro do toco de uma árvore.

Nas tribos primitivas, os velhos são os guardiões das tradições, não só porque eles as receberam mais cedo que os outros, mas também porque só eles dispõem do lazer necessário para fixar seus pormenores ao longo de conversações com outros velhos, e para iniciar aos mais jovens a partir da iniciação (HALBWACHS, 1925, p. 142 apud BOSI, 1994, p. 63).

Podemos depreender, da citação acima, que a invocação das memórias pelos velhos constitui formação de saberes na comunidade e, ao mesmo tempo, figura um momento de lazer, pois proporciona interação com outros anciões e projeção das memórias sociais aos mais jovens da comunidade, como ocorria na relação entre A Grande Avó e os anciões da aldeia. Vimos na narração que, quando criança, A Grande Avó ouvia os avós disseminando os cantos do pássaro ancestral, já idosa lembrou-se de procurar o canto que havia sido guardado dentro de um toco de árvore no meio da mata, o toco era o mesmo da sua infância só estava mais velho, entretanto, nele só havia escuridão, foi nesse instante que ela foi surpreendida, com a aparição de um pássaro gigante.

– Surgiu um pássaro de grandes asas, voando sobre a sua cabeça. Era lindo! Um símbolo de beleza e amor no coração. O imenso pássaro

começou a cantar a melodia de outrora e a bater as asas sobre a cabeça da Grande Avó, soltando penas verdes, amarelas, azuis e brancas. Era o pássaro gigante! Era o pássaro encantado, era o pássaro ancestral! (POTIGUARA, 2014, p. 15).

Podemos extrair dessa cena que entre o pássaro e a Grande Avó havia uma estreita relação, mas por quê? O ser encantado sugere uma forma espiritual do Grande Avô que, no pós-morte, assume a forma de um não humano, em particular um ser plumário dotado de um canto com sonoridade capaz de encantar os que eventualmente o escutam. Trata-se de uma das formas do perspectivismo ameríndio, no qual “a condição comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade” (VIVEROS DE CASTRO, 1996, p. 119). Nessa ontologia indígena, os seres não humanos apresentam-se em formas corpóreas diversas: plumas, pelos, escamas, mas possuem uma essência antropomorfa, dotada de personalidade e fala. Nesse viés, o corpo do animal figura uma roupa, uma máscara animal, e como tal, passível de substituição, de forma que os espíritos, os mortos e os não humanos assumem essas formas, e comunicam-se entre si e com os xamãs, pois se veem como humanos. Se, na teoria evolucionista, o ser humano teria como forma primária a estrutura de um animal, no perspectivismo ameríndio, humanos e não humanos partem da mesma condição, a humanidade.

Nesse caso, o pássaro é a própria ancestralidade, é a máscara animal, que o ancestral da aldeia usa para se apresentar à comunidade. O pajé que havia morrido reaparece na forma corpórea do pássaro encantado, e se intercomunica com a Grande Avó.

Era como se ele [o pássaro] reconhecesse na Avó a Grande mãe da Terra, aquela que tudo sabe e protege, a que tem a intuição como estrada e anda como guerreira à sua frente contra qualquer perigo a sua espécie. É a mulher que detém o conhecimento da história daquele povo e que tem o dom de curar a todos: A mulher sábia! A mulher que todos respeitam! (POTIGUARA, 2014, p. 18).

Observamos que o pássaro configura o elo espiritual entre os povos indígenas e os ancestrais, ele tem um canto voltado para o passado, em que esses povos praticavam a arte de narrativas, de danças e cantos sem retaliações de discursos dominantes, e para o presente, ecoando cantos de reafirmação cultural. Nesse momento de vivificação das culturas indígenas, conforme lemos na citação acima, a mulher tem protagonismo, pelo papel de mãe, curandeira, contadora de

histórias, e guardiã das memórias. Nesse sentido, A Grande Avó desempenha uma função de xamã, com a capacidade de entender o anúncio do pássaro, que cantava buscando a restauração emocional da aldeia enlutada.

– Quando as crianças da aldeia viram o pássaro ficaram alvoroçadas, questionaram onde ela teria achado aquele pássaro. E o pássaro, acenando com as asas, começou a emitir suavemente a linda canção. As crianças, ouvindo aquele canto, começaram a pular, a brincar. E riam... riam... e riam... As mulheres, com as penas coloridas que caíam, fizeram cocares para colocar na cabeça e colares para o pescoço, para serem usados nas festas e em momentos de alegria (POTIGUARA, 2014, p. 22).

As crianças desconheciam o pássaro encantado até aquele momento. Se a morte do Grande Avô provocou uma espécie de comoção quase incurável na aldeia, o aparecimento do Grande Pássaro supõe a restauração da alegria na comunidade, os cantos trazem renovo e restauração na aldeia. Os cantos do passado são rerepresentados no presente da enunciação (avó e crianças), numa atualização de sentidos para os mais jovens da comunidade que não conheciam os ancestrais. Essa história, encaixada pela avó contadora de histórias, tem em seu desfecho uma cena de vivificação da aldeia. Sobre isso, no nível encaixante (plano externo), o narrador/avó revela o significado do pássaro, cuja função é trazer ensinamentos e alegria à comunidade.

– Por isso, crianças, vocês não *devem* se assustar com o canto do pássaro que chega de longe. De tempo em tempo, ele *aparece* para trazer aprendizado e alegria para vocês. *É* a ancestralidade do nosso povo, a nossa memória, os nossos costumes. Agora, vão brincar (POTIGUARA, 2014, p. 24, grifo meu).

Em tom imperativo, a avó fala para as crianças não se assustarem com o canto do pássaro ancestral, pois ele é a própria memória potiguar, ele ecoa um canto voltado para os costumes ancestrais, e para o presente, impulsionando os povos indígenas a militarem em prol dos seus direitos sociais. Nesse diálogo, o tempo verbal decorre no presente do indicativo, dessa maneira, no mesmo discurso coexistem tempos factuais distintos: o tempo do ouvinte da narrativa (as crianças da aldeia) que é sempre presente e o tempo do narrado, que é o passado, onde atuam A Grande Avó e o pássaro. Essa história embutida possibilita a reflexão sobre o pássaro como arquétipo ancestral. A lógica da narrativa oral permite a sobreposição

de tempo: a avó está narrando um mito antigo, mas nessa narrativa há uma representação atual, com as cores das penas do pássaro, nas quais podemos identificar às cores da bandeira brasileira, apontando para o desejo de reconhecimento cultural dos povos indígenas na aparição do pássaro: “Ao bater as asas sobre a cabeça da Grande Avó, soltando penas verdes, amarelas, azuis e brancas. Era o pássaro gigante! Era o pássaro encantado, era o pássaro ancestral! (POTIGUARA, 2014, p. 15). Compreendemos que as plumas fazem alusão à bandeira brasileira, remetendo às lutas que os povos indígenas travam em prol da efetiva realização dos seus direitos dentro do Estado-nação. Conforme Bittencourt (2000), os povos indígenas no Brasil não desejam um Estado independente para os indígenas, mas querem ser reconhecidos dentro do país enquanto cidadãos, com direito à saúde, à educação, à terra e à valorização do modo de vida voltado para o sentido mais comunitário e coletivo. A forma corpórea do pássaro encantado com as penas das cores da bandeira brasileira exemplifica esse desejo de cidadania reconhecida. O pássaro está ali dentro das matas, é o ancestral, que aparece de tempo em tempo, é a artéria cultural entre o passado e presente, que decorre em um tempo fluido, um *continuum*, ele não está simplesmente no passado, mas está em constante atualização, atuando na aldeia, reaparecendo para as novas gerações. No conto e no metaconto, os tempos verbais se sobrepõem e criam um *continuum*: ao mesmo tempo temos o passado, e o presente, em que reaparece o pássaro e exprime a revitalização da cultura, crenças e costumes desses povos indígenas. Notamos que o foco narrativo se bifurca em duas questões: na primeira, o pássaro ancestral sugere a importância e função dos velhos como contadores de histórias; na segunda, apresenta o desejo dos povos indígenas ser reconhecidos como cidadãos dentro do Estado-nação.

O *pássaro encantado* (2014) reforça o tema da ancestralidade e o vínculo entre o pássaro ancestral e a mulher indígena, além disso, a ausência de menção ao homem “branco” na trama revela um certo binarismo velado no conto. Para Bernd (1999, p. 100), “motivadas simplesmente pelo revide, as identidades tendem à busca de uma pureza original que não é mais possível ou a um fechamento da comunidade sobre si própria”. Observamos no conto a ânsia por uma identidade original e uma perspectiva na qual a comunidade vivia tranquila, próspera e feliz, porque vivia isolada em si mesma, no interior da floresta, sem o contato com o não indígena, isso

configura uma estratégia de revide contra as táticas de negação da cultura indígena por discursos dominantes, que sufocaram as culturas indígenas.

Como resposta ao colonizador, no conto indígena, ignoram-se as influências não indígenas, a ausência do “branco”, nesse caso, diz mais que a sua presença explícita, pois sinaliza uma intenção política. Conforme Barthes (1988), a literatura consiste em um discurso interessado, pois a escrita não é inocente. Nesse caso, a ausência do “branco” exprime pontos de vistas e discursos políticos descoloniais que perpassam a obra de Eliane Potiguara.

O conto *O pássaro encantado* (2014) aponta para um dilema: o narrador busca ignorar a presença do “branco” na comunidade, mas, no desenrolar da trama, os personagens não conseguem se desvencilhar desse contato. Observamos isso, nas cores das penas do pássaro ancestral, as quais caracterizam as cores da bandeira brasileira, isso demonstra o desejo de pertença desses povos indígenas ao Estado nação. A contradição é que, ao mesmo tempo que tenta abafar o contato com o “branco”, o conto dá pistas de que a alteridade faz parte do processo de identificação.

2.2 A CURA DA TERRA: TEMPO-MEMÓRIA E METAFICÇÃO

O conto *A cura da terra* (2015), de Eliane Potiguara, apresenta uma narrativa testemunhal dos povos potiguara, nele a avó indígena posiciona-se como guardiã da memória coletiva, e narra à neta, Moína, histórias sobre os antepassados, introduzindo um encaixe narrativo. A narrativa principal é contada pelo narrador impessoal.

Quando cai a noite, milhares de perguntas *povoam* a mente de Moína, uma formosa menina de oito anos. Do mesmo modo que uma cobra se enrosca lentamente em um tronco de árvore, assim a garota vai se achegando aos pés da avó para que ela lhe coce a cabeça e acaricie seus cabelos indígenas (POTIGUARA, 2015, p. 6-7, grifo meu).

Nessa cena de abertura do conto, o tempo verbal transcorre no presente do indicativo (como identificamos no verbo grifado acima), nesse contexto atua Moína e a avó indígena. O contista registra um tempo linear na narrativa, é noite, e Moína, uma menina de oito anos, quer ouvir histórias e compreender o sentido da vida. Conforme Moisés (2007, p. 104), em face da brevidade do gênero conto, “o narrador se dá ao direito de situar a ação num tempo qualquer (uma tarde, uma noite, etc.), deixando a sinalização mais atenta do tempo para o drama que exhibe”. Nesse entrecho, o tempo transcorre minuto a minuto, Moína assim como uma serpente

sorratamente aproxima-se da avó, para receber afeto e indagar a anciã para que lhe conte as histórias sobre as tradições de seu povo. O espaço onde atua as personagens é a própria casa da avó, o quarto aparece como um lugar implícito onde a avó conta histórias a Moína antes da menina dormir.

A anciã conhece o jeitinho suave da neta, tão sedenta por entender o sentido da vida e a razão do existir. A conversa começa sempre com uma pergunta infantil como esta: – vovó, por que eu sou criança? – Você é a transformação, responde pacientemente a sábia senhora índia. – Você é a vida em um mágico movimento crescente. É a razão de viver de seus amados pais. [...] Você está mudando todo dia, e assim é a transformação da vida, a bênção dos céus (POTIGUARA, 2015, p. 8-9).

Percebemos que Moína representa o que Moisés (2007) intitula de personagem plana. Trata-se de pessoas ficcionais que não mudam no decorrer da narrativa, nesse caso, por mais que a anciã diga, no diálogo que tem com a neta, que a menina está mudando todo dia, nas ações do conto, a personagem mirim permanece nos limítrofes de uma figura pré-moldada pelo contista desde o início da trama, exibindo um fenótipo indígena com “longos cabelos indígenas” (POTIGUARA, 2015, p. 7), e uma personalidade que não muda no desenrolar da história, de modo que a Moína são atribuídos os adjetivos de curiosa e questionadora, pois vive fazendo perguntas, aparentemente infantis como esta: “Vovó, por que eu sou criança?” (idem, p. 8). O contista imprime um retrato físico e psíquico da menina, ela tem características que não mudam no curso do conto, sendo tipicamente uma personagem plana.

As personagens planas seriam bidimensionais, dotadas de altura e largura, mas não de profundidade: um só defeito ou uma só qualidade [...], geram tipos e caricaturas [...] comparecem as mais das vezes nos contos, nas novelas e nos romances lineares (MOISÉS, 2007, p. 101).

Nesse liame externo do conto, o contista captura uma cena que se passa no nível linear, no qual encenam duas personagens planas: Moína e a avó, considerada pela voz narrativa como uma sábia índia. Isso porque a anciã, além de ser uma guardiã das memórias coletivas, está sempre disposta a responder as perguntas feitas por Moína, a partir de uma perspectiva engajada, implicitamente, a fala da avó marca um discurso político no conto: “Você é a transformação, responde pacientemente a sábia senhora índia” (POTIGUARA, 2015, p. 9). Moína seria, como

as demais crianças indígenas, responsável por promover mudanças sociais em prol dos direitos dos povos indígenas.

Como todas as noites, Moína pede que a avó narre uma história: – “Mas agora eu estou com sono, vovó. Conte-me uma história, quero ter sonhos bonitos. – Está bem, vou contar. Preste atenção, [responde a anciã]” (POTIGUARA, 2015, p. 10). A anciã realiza o desejo da neta e propõe-se a contar as histórias dos seus ancestrais, o que implica falar de si, pois, conforme Viveiros de Castro (2002), a noção de pessoa indígena figura um eu que remete ao nós, no sentido de coletividade. “– *Muitos e muitos anos atrás* a mentira, a maldade e os vícios invadiram a aldeia de nossos antepassados, que ficava à beira do grande oceano azul” (POTIGUARA, 2015, p. 10, grifo meu). A avó introduz o encaixe, a sintaxe fornece uma distinção consistente da transição do tempo externo da narrativa para o tempo interno, mediante uma locução adverbial de tempo, ressaltada no fragmento. O tempo verbal, que se desenrola no pretérito imperfeito do indicativo, distingue essa narrativa introspectiva da principal. Conforme Moisés (2007, p. 102), “tudo o mais nas obras de ficção está intimamente subordinado ao fator tempo”. Em *A cura da terra* (2015), além do tempo sinalizar o momento que confluem as personagens e as ações, como em toda narrativa linear, o tempo verbal revela a passagem da narrativa principal para a secundária: nas marcações temporais temos o conto que se desenrola no presente do indicativo e em um tempo linear, e o metaconto no pretérito imperfeito do indicativo. A história encaixada passa no tempo psicológico, pois é construída pelas memórias da avó. Para Moisés (2007, p. 102), “o tempo psicológico caracteriza-se por desobedecer calendários e fluir dentro das personagens, como um eterno presente, um tempo duração [...], sem começo, nem meio, nem fim”. Nesse sentido, a história flui a partir das emoções vivenciadas pela avó, que invoca do passado acontecimentos, personagens e dramas, que se desenrolam em um espaço geográfico marcado pelo elo afetivo entre o índio e a cultura, isto é, as terras indígenas, que nesse caso não são apenas pano de fundo, mas desempenham uma função na história de ser testemunha do sofrimento dos povos indígenas. Os territórios indígenas são a força motriz de suas culturas, no conto as invasões das terras potiguara podem figurar como o nervo dramático do metaconto. Conforme Moisés (2007, p. 124), o conto tem como característica “uma história de exemplo e proveito”, que pode ser extraída no final da história. Para o autor o conto apresenta dois níveis: o ético e o estilístico. Sobre esse último, refere-

se à abertura do conto que se inicia à maneira de uma narrativa “era uma vez”, propiciando a noção de temporalidade pretérita; no tocante ao nível ético, o conto carrega um ensinamento, ou seja, um conselho. Para Fernandes (2005), a moral da história figuraria uma espécie de metaconto elíptico. Acreditamos que esse terceiro nível do conto, caracteriza-se como história de exemplo e proveito, e está relacionado à pragmática. Sobre o conceito de pragmática nos textos, Marcondes (2000) afirma:

Isso equivale a ir além do significado das palavras e da estrutura sintática e do valor de verdade das sentenças para incluir os elementos contextuais que fazem com que o significado em uma acepção pragmática, dê conta de mais do que é explicitamente dito na interação linguística e torne possível a análise dos atos realizados por meio da linguagem (p. 27).

A pragmática ressalta o papel do interlocutor ou leitor, na interpretação das entrelinhas dos enunciados, o metaconto implícito é justamente revelado a partir da construção de sentidos do texto.

No caso do conto *A cura da terra* (2015), o metaconto é estruturado no processo de encaixe, que constitui um segundo conto, introduzido pela avó de Moína. Nele identificamos eventos autorreferenciais que apontam para uma tônica autobiográfica, na qual Moína atua como um *alter ego*, cuja função é justificar a existência para o leitor do conto principal. A noção de alter (outro) ego (eu) refere-se à estratégia de falar de si, por meio da imagem do outro, como se fosse uma máscara. Na perspectiva de Foucault (2009), um *alter ego* trata de *uma autoimagem* que se aproxima ou se distancia do escritor no desenrolar da própria obra. Nesse caso, o enredo do metaconto retrata as invasões das terras indígenas com o plantio algodoeiro nas primeiras décadas do século XX, contexto em que a família da escritora passava pelo êxodo rural, conforme é narrado no romance *Metade cara, metade máscara* (2004). E a própria relação entre Moína e a avó apresenta uma autorreferência no tocante ao relacionamento entre Eliane Potiguara e a avó Maria de Lourdes, filha de um índio assassinado por combater invasões em terras Potyguara. Em *A cura da terra* (2015), os conflitos territoriais desencadearam sentimentos de desagregação social nos povos indígenas.

As mulheres adoeceram e ficaram tristes, não cantavam mais, nem pintavam o corpo. Os homens competiam entre si; cada um queria ser

melhor do que os outros e possuir maior quantidade de bens materiais; alimentos e cabras. A colaboração, a bondade, a coleta da água, a divisão do leite e do peixe, tudo o que era bom sumiu daquela aldeia (POTIGUARA, 2015, p. 11).

Nesse trecho, observamos que a avó de Moína atribui ao não indígena a culpa pela desintegração da aldeia. Em face dos conflitos por terras, as mulheres indígenas adoeceram, os homens começaram a nutrir entre si a competição, sentimentos e reações que surgiram após o contato com o colonizador. Conforme o narrador/avó, a bondade e a coletividade sumiram daquela comunidade. Podemos extrair da fala da anciã os traços do binarismo de revide, no qual o não indígena tem sempre valor negativo, observamos isso na frase: “Tudo o que era bom sumiu daquela aldeia” (idem, p. 11). O narrador/avó invoca as lembranças de um passado de dor, e um presente de lutas e reivindicações, e nutre um “desejo de revanche” (BERND, 1999) contra as práticas colonialistas, mas recai em um novo binarismo, ao atribuir ao não indígena valor negativo, e ao indígena, positivo.

Conforme o narrador/anciã, os povos indígenas aprenderam os antivalores com os não indígenas como os vícios: “Quando os homens bebiam, ficavam violentos e agrediam as mulheres. As mães batiam nas crianças e elas acabavam maltratando os animaizinhos de estimação” (POTIGUARA, 2015, p. 12). A cena revela uma crise psicológica, na qual indígenas exprimiam suas frustrações por meio das agressões desferidas uns contra os outros: o índio agredia a mulher indígena, ela descontava nas crianças e estas, por sua vez, nos animais domésticos. Em face disso, na aldeia todos sofriam.

Os animais sofriam, a terra ficou triste e ressecada, árida, dura, quebradiça, porque o grande Criador não mandava mais chuva, o manguezal secou e os caranguejos e as ostras sumiram. Até os alimentos ficaram tristes por não poderem servir mais aos humanos de forma coletiva e aprazível. Acabaram fugindo para não serem consumidos. As águas corriam mais rápidas do que o normal pelos leitos dos rios porque não queriam mais matar a sede de ninguém naquela aldeia. Quando eram recolhidas, choravam até evaporar (POTIGUARA, 2015, p.13-15).

Identificamos os traços do perspectivismo ameríndio (VIVEIROS DE CASTRO, 1996) na cena em destaque, os não humanos e as águas sofriam com as invasões das terras indígenas, compartilhavam da dor que os povos indígenas estavam padecendo. Para muitas culturas indígenas, como já foi discutido no

capítulo anterior, os animais apresentam uma consciência humana, embora com formas corpóreas diversas: “Nesse sentido, a espiritualização das plantas, meteoros ou artefatos me parece secundária ou derivada diante da espiritualização dos animais” (idem, p. 427). No metaconto, os animais e as águas apresentam uma estreita relação com o indígena, isso decorre porque no perspectivismo ameríndio, os humanos e não humanos partilham da mesma consciência antropomorfa, nesse caso, sofrem os dissabores com as invasões das terras indígenas.

Moína questiona a avó o porquê dos acontecimentos. A anciã responde: “– Porque os estrangeiros maus só queriam lucro, e encheram a terra com algodão, dominaram os antigos guerreiros índios e os fizeram escravos, e ai de quem não obedecesse!” (POTIGUARA, 2015, p. 16). Percebemos no metaconto que a terra consiste em um espaço de construções culturais diversas, dela o índio tirava os recursos econômicos, nela os povos indígenas viviam as relações sociais, invocando costumes e crenças. De acordo com Fanon (2010, p. 61), “para o colonizado, o valor mais essencial, porque mais concreto, é primeiro a terra: a terra que deve garantir o pão e, é claro, a dignidade”. A história contada pela avó de Moína ressalta as ações colonialistas, que desencadearam conflitos com povos locais, provocando a desintegração social.

Aqueles estrangeiros traziam sua própria água e usavam adubo e maquinários agrícolas na terra. Nossa região foi manchada de sangue indígena pela brutalidade de estrangeiros insensíveis, covardes e dominadores que impuseram os vícios, a maldade, a mentira, a cobiça, a competição, o egoísmo e trouxeram sofrimento e divisão para as famílias que ali nasceram (POTIGUARA, 2015, p. 16-17).

Essa cena faz alusão ao plantio algodoeiro na região de Seridó entre a Paraíba e o Rio Grande do Norte, na qual os ingleses implantaram indústrias têxteis na segunda década do século XX. Nas memórias da avó estão as lembranças do massacre indígena praticado por colonizadores. Percebemos que, na fala da anciã, os “antivalores” ganham corpo na figura do colonizador (BOSI, 1996), a ele é atribuído uma imagem homogênea carregada de uma série de adjetivos como “covarde”, “dominador”, “competitivo” e “egoísta”. Para a avó, no contato entre os povos indígenas e o colonizador, o índio aprendeu os vícios do não indígena. E a chegada dos estrangeiros trouxe sofrimento e divisão para a comunidade, ocorrendo uma desintegração das famílias.

Os espíritos dos antepassados observavam a infelicidade da Terra, a divisão entre as pessoas e percebiam o sofrimento que tinham de se submeter ao plantio de algodão, e das outras, que não concordavam de forma nenhuma e até fugiam para não serem mortas (POTIGUARA, 2015, p. 18).

No trecho, o narrador/avó frisa que os ancestrais observavam a desintegração social desses povos indígenas, subjugados pelo colonizador, servindo de mão de obra semiescrava, os que não se submetiam a exploração tinham que migrar para outras regiões. Conforme Freire (2011), no cenário de colonização, a violência contra os povos indígenas foi física, psicológica e linguística, isso se estendeu a várias épocas e espaços geográficos, atingindo diversas etnias, nessa cena, em destaque, retratam-se as disputas de terra entre povos potiguara e indústrias inglesas algodoeira. Conforme Bhabha (2005), as práticas colonialistas oprimem as línguas, as crenças e as tradições indígenas e instalam-se em uma oposição binária. O binarismo cultural é baseado em dualidades, atribuindo “valor” positivo para o colonizador e negativo para o colonizado, hierarquizando culturas. Na cena em destaque, o binarismo ocorre quando o colonizador subjuga os povos locais e submete-os ao trabalho semiescravo nos plantios algodoeiros. Conforme a anciã, o sofrimento se alastrou na aldeia.

– E as crianças, vovó? [Questiona Moína]. – As crianças, no meio de tanto sofrimento só choravam, choravam muito, mas muito mesmo. Era tanto choro que não se ouvia mais o bater das ondas do mar na praia, os cânticos dos pássaros, nem o vento nas folhas dos coqueiros, mangueiras, mangabeiras e cajueiros. A força dessas lágrimas invocou os espíritos dos curandeiros e das curandeiras de um passado ancestral, de um tempo muito antigo (POTIGUARA, 2015, p. 20-21).

No metaconto, as crianças consternadas com as invasões da aldeia inundaram a aldeia com choro. Na cosmovisão indígena, a força das lágrimas possuía um poder mágico de trazer à tona os espíritos dos curandeiros. Entendemos, com isso, que a cura das dores presentes emerge do passado ancestral. O tempo pretérito guarda em si remédios como a sabedoria dos anciões, a harmonia entre os seres da floresta e os humanos e os costumes, como a alegria das pescarias, das caças e coletas de frutos.

Na narrativa, os ancestrais curandeiros figuram como aqueles que possuíam o segredo da cura no plural: a terra enferma, eles sararam com chuva e fertilidade; as mães chorosas foram consoladas; as crianças desoladas receberam a restauração da alegria. Assim, o choro inocente das crianças teve o poder de comover, de arrancar os espíritos curandeiros da letargia, aos ouvidos deles as lágrimas desesperadas das crianças soaram como um convite a agir no presente.

Os ancestrais ouviram os soluços das crianças? [Indaga Moína].

– Ouviram, sim. As lágrimas das crianças trouxeram de volta os espíritos dos curandeiros e, com eles, voltaram também o amor, a paz, a saúde, o trabalho e a música. Outras forças que orientavam a cultura daquele povo foram ressurgindo, e os espíritos dos anciãos e das anciãs do passado, do presente e do futuro tomaram a forma de milhares e milhares de passarinhos, que sobrevoaram as terras indígenas e cantaram as músicas mais sagradas do planeta Terra (POTIGUARA, 2015, p. 22-3).

Os espíritos dos ancestrais transformam-se em pássaros, seres plumários que cantaram e fizeram ressurgir os cantos indígenas e as danças sagradas, a terra estava assim em processo de cura. As ações desenrolam-se no tempo-memória e atravessam passado, presente e futuro. Para Moisés (2007, p. 106), o tempo-memória consiste no “tempo mental de cada um, que abrange o presente, o passado e o futuro, numa sequência ininterrupta e circular”. A cura da terra ocorre no interrupto entre passado, presente e futuro, os ancestrais trouxeram cura, graças a atuação das crianças. Pelo que percebemos, a cura se deu pela emergência de cinco categorias: o amor, a paz, a saúde, o trabalho e a música. Na ontologia nativa, são elementos que complementam o ser: sem amor, a aldeia esvazia-se da solidariedade coletiva; sem paz, os guerreiros se lançam em batalhas encarniçadas sem tempo para as famílias; sem saúde, os corpos se debilitam, as roças perecem, o futuro se torna uma frágil esperança; sem trabalho, a aldeia padece de fome e escassez; sem música, foge toda alegria de viver, a música também remete às construções culturais. Observamos que os pássaros são os próprios ancestrais, isso exemplifica o perspectivismo ameríndio (VIVEIROS DE CASTRO, 1996), estão como pessoas que assumiram outras formas corpóreas, para além das máscaras está uma consciência humano coletiva, que agiu em prol da aldeia.

Aquela força musical permanece até os dias de hoje por meio das danças sagradas que, em círculos de amor, cultuam as forças ancestrais. As músicas e as danças que nos alegam tanto são dons dos curandeiros

ancestrais invocados pelas crianças, quando elas choraram alto pelo sofrimento da Terra e pelas feridas do mundo (POTIGUARA, 2015, p. 24-25).

As músicas compõem um elo entre a nova geração e os ancestrais: no presente ecoam como permanências de costumes do passado, sobretudo porque compõem o repertório das danças sagradas, quando os xamãs rodopiam em transe à busca do contato com o mundo sobrenatural dos antepassados.

– E as mães não bateram mais nelas? [Pergunta Moína]. – Não. As mães indígenas cuidaram das feridas do mundo, e as crianças transformaram a vida e a terra daquele povo num lugar tão feliz como antes. A cura daquela terra foi a cura de todo o grande planeta azul [responde a avó] (POTIGUARA, 2015, p. 26).

O conto retrata que a terra estava enferma, em decorrência das invasões dos colonizadores que desencadearam uma tristeza coletiva na aldeia. O discurso ideológico sugere a ideia de harmonia entre os nativos e Terra-Mãe.

– E as crianças de agora podem fazer a mesma coisa? [Questiona Moína]. – Claro! As crianças podem mudar o mundo, porque são rápidas como coelhos, enxergam com os olhos do gavião e voam espiritualmente com as asas das araras. As crianças, quando nascem, herdam os conhecimentos dos avós, bisavós e tataravós. A maior gratidão das crianças pelos mais velhos e mais velhas é o respeito e o reconhecimento dessa herança ancestral. Você é criança, é o movimento, a mudança do tempo e a transformação do mundo [responde a avó]. – Que bom, vovó! Agora vou dormir e sonhar com o planeta azul (POTIGUARA, 2015, p. 27-30).

No trecho acima, as crianças são comparadas a não humanos, ágeis como coelho, os olhos são como os dos gaviões e sonham alto como o voo das araras, isso sinaliza uma aproximação com o perspectivismo ameríndio. Observamos que o narrador/avó ressalta que “as crianças, quando nascem, herdam os conhecimentos dos avós, bisavós e tataravós” (POTIGUARA, 2015, p. 27), isso porque ocorrem projeções memorialísticas entre Moína e a avó. A neta apropria-se das memórias vividas por tabela (POLLAK, 1992), isto é, memórias quase herdadas, pelas quais a anciã narra as memórias de seu povo e a neta as compartilha na condição de memórias sociais, pois, mesmo não vivenciando fisicamente o drama, nutre no imaginário a dor e o trauma vivenciados pelos ancestrais. Em Moína latejam

sentimentos de pertença e identificação com esse passado invocado nas memórias da avó.

No desfecho do conto, a anciã incentiva Moína a ambicionar mudanças, lutar em prol dos direitos dos povos indígenas e confrontar as opressões da sociedade envolvente: “– Durma agora, Moína, e imagine o que você pode mudar. Quando encontrar algo errado que a faça sofrer, lembre-se de que é através dos sonhos que a gente cria, recria e promove a cura da terra” (POTIGUARA, 2015, p. 31). Identificamos um fundo moral na interação entre a anciã e a neta: a avó de Moína ensina a neta a tirar do sofrimento a resistência e extrair dos sentimentos de desagregação dos povos Potyguara⁹ uma postura militante em favor da valorização das culturas indígenas. Esse sentido moral figura o terceiro conto: a narrativa implícita que ultrapassa o nível sintático. Ela é fruto da pragmática, a qual volta-se para as interpretações a partir dos atos de fala das personagens.

Sob esse prisma, *A cura da terra (2015)* apresenta um conto, no nível externo, atuando Moína e a avó, nele as ações transcorrem no tempo linear; e, na camada metalinguística, identificamos a coexistência de dois metacontos: o segundo aparece no processo de encaixe, tendo como nervo dramático as invasões das terras potiguara com o plantio algodoeiro, que decorre no tempo psicológico, invocado a partir de emoções e memórias construídas pela anciã, já o terceiro, é justamente a história secreta construída nas entrelinhas do conto, isto é, a formação da identidade política e do discurso ecológico que se referem à autoria. Sobre o discurso ecológico que perpassa as identidades éticas, Montero (2012) ressalta que essa estratégia obteve êxito, justamente, por não ameaçar dois princípios do Estado nação: a soberania do Estado nação garantida pela integridade territorial e o poder estatal que subordina a política das comunidades étnicas.

A questão ambiental, formulada em termos de “desenvolvimento sustentável”, foi a estratégia discursiva que conseguiu legitimar o reconhecimento das diferenças étnicas no plano dos direitos. Esta articulação foi possível porque suas resultantes não ameaçavam dois dos princípios históricos fundamentais da soberania do Estado nacional brasileiro: a preservação da integridade territorial e a subordinação política das comunidades étnicas do poder estatal (MONTERO, 2012, p. 94).

⁹ A grafia potyguara com y refere-se ao grupo étnico. Quando for registrado potiguara com i se faz menção à autodesignação de Eliane Potiguara.

Nesse sentido, os povos indígenas não buscam com discursos ecológicos um Estado independente, mas o reconhecimento de suas terras tradicionais e seus direitos sociais dentro do Estado nação, lutam, assim, para que as políticas públicas efetivem os seus direitos.

Ademais, no conto *A cura da terra* (2015), o contista imprime sentidos de uma terra enferma, mas o que a fez adoecer? Sucessivas invasões, a cobiça do homem “branco”, a violação das mulheres e dos costumes. O passado invocado pelos personagens de ficção ganha novos sentidos no presente, pois a evocação significa o desejo de reparo das injustiças sofridas, dos danos psicológicos e sociais e, sobretudo, das imposições culturais. A descolonização torna-se, assim, a força motriz da escrita engajada de Eliane Potiguara.

3. OS ASPECTOS LITERÁRIO, CULTURAL E POLÍTICO EM *METADE CARA, METADE MÁSCARA*

Neste terceiro capítulo, nos propomos a destacar no romance *Metade cara, metade máscara* (2004) o binarismo de revide presente na escrita de Eliane Potiguara.

3.1 A INVOCAÇÃO DE MEMÓRIAS SILENCIADAS EM *METADE CARA, METADE MÁSCARA*

Metade cara, metade máscara (2004), de Eliane Potiguara, traz uma temática central, que perpassa os sete capítulos da obra: a separação das famílias indígenas. No primeiro capítulo, *Invasão às terras e a migração*, o narrador onisciente retrata a violência nas terras indígenas e a migração compulsória desses povos. O êxodo

indígena provocou uma série de sequelas psíquicas como vícios, distúrbios e baixa autoestima, como uma forma de resistir às invasões, muitos indígenas se suicidaram.

A trama tem vários saltos históricos, nas primeiras linhas, o narrador destaca o cenário de morte no período de 1763, época em que povos guarani sofreram um extermínio ao serem vítimas de diversas doenças trazidas pelos colonizadores, como a varicela, a gripe e a tuberculose; em seguida, as ações transcorrem em um novo contexto: a segunda década do século XX, que marcou a violação de terras potyguara no Nordeste brasileiro. Sobre essas invasões, a voz narrativa parte de testemunhos coletivos: “Conta-se que um índio X [...] por combater a invasão às terras tradicionais no Nordeste, foi assassinado cruelmente, segundo palavras de uns velhos que encontrei um dia” (POTIGUARA, 2004, p. 24). O narrador impessoal apoia-se nas memórias de uns velhos. No decorrer do romance, identificamos que os anciãos são a avó, Maria de Lourdes e o senhor Marujo, um velho índio potyguara de 90 anos que testemunhou a desagregação social dos potyguara. O episódio é reconstruído a partir de memória coletiva, cujos pontos de contato apoiam-se em diferentes testemunhas. Isso nos faz lembrar as palavras de Halbwachs (2015):

Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser constituída sobre uma base comum (p. 39).

Observamos que os testemunhos da avó indígena e do senhor Marujo configuram a memória social, em que o narrador se apoia na construção de suas memórias sobre o plantio algodoeiro nas primeiras décadas do século XX, na região de Seridó dos Estados da Paraíba e Rio Grande do Norte. Nesse instante, identificamos a tônica autobiográfica da trama, o narrador evoca as lembranças da infância expressas no convívio com a avó Maria de Lourdes, construindo um relato retrospectivo. Conforme Klinger (2012), dentre os ingredientes da autobiografia está o episódio fundante que assinala um antes e um depois, nesse caso, a morte do guerreiro potyguara, esposo de Maria da Luz e pai de Maria de Lourdes, Maria Isabel, Maria das Neves e Maria Soledade, acontecimento que constitui a cena fundacional e marca um antes e um depois para toda a família (a morte remete à

separação da família, o início da solidão das mulheres e do êxodo indígena). A voz narrativa revela que o índio foi silenciado por combater a invasão das terras tradicionais dos potiguara. Colonizadores o lançaram no fundo das águas do litoral paraibano, com os pés amarrados com uma corda, a qual tinha a outra ponta amarrada a uma pedra, ele estava com a cabeça enfiada dentro de um saco. Com o assassinato do marido, Maria da Luz migrou para Pernambuco em 1927, levando consigo as quatro filhas, dentre elas Maria de Lourdes que estava grávida. Em 31 de dezembro de 1927 nascia a pequena Elza, cuja mãe engravidou aos doze anos “vítima de violência sexual praticada por colonos que trabalhavam para a família inglesa X que escravizava a população indígena no plantio de algodão” (POTIGUARA, 2004, p. 27). A família não viveu muito tempo em Pernambuco e decidiu migrar para o Rio de Janeiro, em um navio em condições sub-humanas a situação de miséria se estendeu, viveram por um período em situação de rua, e, ao conseguirem trabalho em uma feira, foram morar na zona do mangue, uma área de pobreza e prostituição.

No Rio de Janeiro, a personagem Elza casa-se e gera dois filhos, Carlos Alberto e Potiguara, mas fica viúva ainda jovem. As crianças são criadas pela avó Maria de Lourdes, enquanto Elza trabalha como faxineira em uma firma. A avó de Potiguara a matricula na escola e encarrega-se de acompanhá-la todos os dias na jornada escolar. Inserida na cultura letrada, aos sete anos a menina já escrevia cartas para familiares do Nordeste a pedido da avó Maria de Lourdes. Por viver em uma zona de violência e prostituição, a jovem era proibida pela avó de sair de casa, mas a leitura e os contos narrados pela anciã inseriam-na no contexto literário, isso a incentivou a ser professora de Língua Portuguesa e Literatura. Em 1978, casa-se com Taiguara e engaja-se na militância indígena. A união é marcada pela luta contra a ditadura militar brasileira.

Nesse caso, a memória familiar transgride “o pacto ficcional” (KLINGER, 2012), ao dissolver o binário real e ficcional. Percebemos que o narrador utiliza os nomes reais dos familiares de Potiguara como o nome da avó Maria de Lourdes, da mãe Elza e das tias, o que reforça a verossimilhança literária dos acontecimentos e o elemento pré-textual: o retrato da avó Maria de Lourdes, na contracapa do romance, intensifica a referência ao real, embora não se possa comprovar a veracidade dos fatos narrados. No entanto, não tomamos a narrativa como uma descrição do real, mas como uma ficção autobiográfica. Essa escrita retrospectiva

dissolve o real e ficcional no texto, nela “é preciso viver para depois narrar” (Idem, p. 53), o narrador reconstrói ações passadas, que são ao mesmo tempo produto de invocação e reconstrução. Conforme Moisés (2007, p. 90), no romance “caso [o leitor] recuse o universo fictício que se oferece, ou procure nele relato de verídicos fatos acontecidos, só lhe resta fechar o romance e abrir o jornal”. Nesse sentido, *Metade cara, metade máscara* (2004) apresenta cenas das quais se pode extrair referências ao real, quando se faz menção a invasão de terras no Seridó paraibano no início do século XX, mas precisam ser consideradas como um universo literário, não como um relato verídico, caso contrário, o texto seria considerado uma notícia de jornal, não um romance.

Para Klinger (2012, p. 10), a distinção entre ficção e autobiografia não está marcada por uma elaboração estilística ou mesmo pela “relação que existe entre os acontecimentos da vida e sua transcrição no texto, mas do pacto implícito ou explícito que o autor estabelece com o leitor, através de vários indicadores¹⁰”. Esse pacto entre leitor e autor baseia-se no processo de leitura, no qual o leitor vai identificar no texto eventos supostamente vividos pelo narrador, por sua vez, o autor terá deixado pistas ao leitor, tentando convencê-lo que as vozes do narrador e do protagonista são da mesma pessoa, ou seja, do eu aural. Para tanto, o autor utiliza máscaras e pseudônimos no texto, podendo um autor masculino ser representado por voz feminina ou uma autora por um personagem masculino.

Em *Metade cara, metade máscara* (2004), identificamos que os relatos sobre a morte do guerreiro potyguara e a migração da família de Maria de Lourdes fundam o espaço autobiográfico no romance em estudo. Para Klinger (2012, p. 10), o espaço autobiográfico trata-se de “um conjunto de todos os dados que circulam ao redor da figura do autor: suas memórias e biografias, seus (auto)retratos e suas declarações sobre sua própria obra ficcional”. Nessa perspectiva, o escritor no decorrer da obra sinaliza os indícios autorreferenciais, forjando identidades, embora sejam fluidas, suscetíveis a conflitos e contradições. Observamos outros *eus*: o primeiro representa o narrador onipresente, expresso pela terceira pessoa do singular, em uma estratégia de afastamento do autor, esse narrador impessoal na abertura do romance lança um olhar cético sobre a demarcação das terras indígenas: “Muitas famílias indígenas foram separadas pelas invasões estrangeiras. Invasões do

¹⁰ Para definir esse conceito, Klinger (2012) apropria-se da perspectiva de Philippe Lejeune (2006) proposta em *O pacto autobiográfico*.

passado, invasões do presente, invasões do futuro” (POTIGUARA, 2004, p. 23). Essa identidade pessimista acredita na continuidade das invasões das terras indígenas. O segundo eu configura-se em textos poéticos, inseridos no corpo do romance em estudo, formando o que (PINTO, 2017) chama de hibridismo textual. Nos poemas, o sujeito lírico assume posição de combate e denúncia. O poema *invasão* ecoa a voz da mulher indígena, que revela o rastro de destruição, sem filho, sem marido e sem-terra, a mãe e esposa que chora pela morte de seus familiares:

INVASÃO

Quem diria que a gente tão guerreira
Fosse acabar um dia assim na vida.

Quem diria que viriam de longe
E transformariam teu homem
Em ração para as rapinas.

Quem diria que sobre os escombros
Te esconderias e emudecerias teu filho – fruto do amor.

Cenário macabro te é reservado.
Pra que lado tu corres,
Se as metralhadoras e catanas e enganos
Te seguem e te mutilam?

É impossível que mulher guerreira
Possa ter seu filho estrangulado
E seu crânio esfacelado!

Quem são vocês que podem violentar
A filha da terra
E retalhar suas entranhas?
(POTIGUARA, 2004, p. 35)

No poema *invasão*, o sujeito lírico exprime o cenário de zonas de contato (PRATT, 1999), e transgride o tempo histórico, pois pode referir-se a diferentes circunstâncias marcadas pela violência contra os povos indígenas na América Latina. Nos primeiros versos, o sujeito lírico exprime o impacto psicológico dos povos indígenas, diante das relações assimétricas de poder, em que o nativo é subjugado pelo colonizador. No verso: “Quem diria que viriam de longe/E transformariam teu homem/Em ração para as rapinas” (v. 3-5), identificamos a copresença entre povos de cenários geográficos distantes. O contato é marcado por domínio político, controle cultural e massacre dos povos nativos. Na quarta estrofe do poema, o eu lírico faz alusão à exclusão social: “Cenário macabro te é reservado./Pra que lado tu corres/Se as metralhadoras e catanas e enganos/Te

seguem e te mutilam?” (v. 8-11). Os versos retratam a imagem de zonas de contato marcadas pela violência, desigualdade social e imposições culturais. No desfecho do poema, identificamos no eu lírico uma voz feminina, personificada na protagonista indígena Cunhataí: “Quem são vocês que podem violentar/A filha da terra/E retalhar suas entranhas?” (v. 15-17). Nos versos, o sujeito lírico se dirige não a uma pessoa específica, mas a um grupo, a um sistema opressivo, a uma ideologia dominante que massacrou o filho, o companheiro dessa mulher indígena, a qual, ao mesmo tempo que remete a Cunhataí, faz alusão a diferentes mulheres indígenas de etnias diversas, que passaram por situações próximas a da personagem em destaque.

O apego de Cunhataí ao passado assinala o desejo de uma identidade original, que provoca angústias na personagem: “Hoje estou sofrida, amargurada/Perdi minha essência/Grito traída, canto e trapaça/Sou a própria tristeza/Transformei-me numa constante ameaça” (POTIGUARA, 2004, p. 37). O eu lírico evoca o *ethos* (GERTZ, 1986), uma essência que, nesse caso, está no elo com os ancestrais, nas forças espirituais da natureza, e define quem pertence, ou não, ao grupo. Entretanto, Ortner (2007) revela a fragilidade na noção de *ethos* compartilhado, uma vez que particulariza as culturas indígenas e promove uma homogeneização identitária. No verso: “Transformei-me numa constante ameaça” (v. 21), observamos a impossibilidade de uma “autenticidade cultural” (SEN, 2007), quando o sujeito lírico identifica a cultura do outro em si, de modo que, ao olhar para si, vê um sujeito híbrido, e se considera uma constante ameaça, pois entrelaça-se à cultura do “branco” inevitavelmente. O sujeito que passa por deslocamentos, como a personagem Cunhataí, vive o fenômeno de “tradução cultural” (BHABHA, 2005), tendo que negociar com novas culturas e costumes de povos distantes.

No segundo capítulo, *Angústia e desespero pela perda das terras e ameaça à cultura, às tradições*, aparece o terceiro eu na primeira pessoa do singular, configurando um narrador protagonista que exprime um elo com os antepassados.

Meu coração esquentava de dor e minha imaginação era um pesadelo. O mesmo aconteceu quando visitei as ruínas da igreja de São Miguel e o cemitério indígena, já na área Potyguara, no Estado da Paraíba, em 1979, há 25 anos. A voz dos oprimidos ecoam (sic), igualmente, em qualquer parte do mundo. E temos que ouvi-la para que a justiça se faça a qualquer momento da história (POTIGUARA, 2004, p. 47).

Identificamos nos eventos narrados a estreita relação de espiritualidade entre esse eu e os ancestrais. Na cena, a identidade indígena nutre sentimentos de dor, em decorrência do passado marcado pela morte e exploração de povos indígenas e frisa a necessidade de denunciar e fazer justiça no presente ou futuro. Essa escrita em primeira pessoa do singular, sinaliza o “pacto indireto” da autobiografia (KLINGER, 2012), no caso de *Metade cara, metade máscara (2004)*, a autora apresenta nuances memorialísticas, referindo-se às memórias da infância, a morte do bisavô, e a migração dos familiares indígenas eventos analisados anteriormente. Para Foucault (2009), os romances produzidos na primeira pessoa do singular não constituem a correspondência com o escritor real, enquanto sujeito extratextual, mas de seu *alter ego* (o outro eu), isso ocorre quando as características das personagens e do narrador são utilizadas como estratégias para que o autor se revele e construa sua autobiografia. Isso permite a configuração de diferentes eus. A pluralidade de eus que o romance comporta esvazia, por um lado, a ideia de um autor com a função de sujeito pleno e, por outro, ajuda no desmonte da concepção de sentido único que emana do texto, como se esse trouxesse em si apenas explicações vivenciais do próprio autor, quando também é ficção. Na obra de ficção em análise, Juripiranga e Cunhataí constituem o *alter ego* de Eliane Potiguara, a autoimagem flui na voz feminina e masculina. Conforme Feldman (2010, p. 10), “o homem indígena não é superior ou inferior à mulher, mas reforça sua identidade”. Nesse caso, o personagem Juripiranga não é posto como superior ou inferior a Cunhataí, ambos se destacam na trama, pelo papel de resistência que desempenham, além disso, imprimem as lembranças individuais e coletivas dos povos indígenas nas histórias de contato. Aparecem pela primeira vez no texto poético *Ato de amor entre os povos*, fragmento acoplado no romance em estudo, mas publicado pela primeira em 1982 em um pôster. O casal em destaque vive em múltiplos contextos, distintos espaços geográficos e tempos diversos ao longo da trama, que retrata os 500 anos de conflitos – Juripiranga e Cunhataí sobrevivem às ações colonialistas, e conhecem de perto a dor da separação. No poema *Agonia dos pataxós*, o eu lírico está imerso em uma crise identitária: Às vezes/Me olho no espelho/E me vejo tão distante/Tão fora de contexto! /Parece que não sou daqui/Parece que não sou desse tempo” (POTIGUARA, 2004, p. 60). Ao ser capturada por colonizadores, Cunhataí revela os impactos culturais. O espelho, como a arena social, é a busca do reflexo de si no outro, o que produz reações ambíguas: o apego a um passado imaginário e

sentimentos de *entrelugar* e *entretempo* (BHABHA, 2005). Ao revelar “parece que não sou desse tempo” (v. 6), Cunhataí faz alusão a um não lugar, a uma terceira margem, pois está fora de sintonia com o presente, resta o interstício entre passado e o futuro.

No terceiro capítulo, *Ainda insatisfação e a consciência da mulher indígena*, o narrador revela que, por decisão dos ancestrais, Cunhataí tem a responsabilidade de ser a porta voz dos povos indígenas, a personagem traz a marca de nascença no olho direito, para os indígenas o sinal significa uma folha de jenipapo que sinaliza a missão cultural e política da protagonista e o elo com os ancestrais, o *pitiguary*, o pássaro que anuncia ao pajé a missão de Cunhataí.

Quando criança Cunhataí ouvia os espíritos da mata, ela via a mãe das águas. Cunhataí tinha o poder de cura. Sua mãe, insatisfeita, com as invasões dos estrangeiros, tomou erva má, para que a semente que ouvia o espírito da mata morresse. A mãe, desesperançada com sua aldeia, não queria mais as coisas do espírito, negava a terra e a raiz. Mas a avó da menina era mais guerreira. [...] A semente ferida e mutilada nasceu triste e com uma estrela no olho direito. Era Cunhataí. [...] “um sinal” e sobreviveu para ouvir os espíritos (POTIGUARA, 2004, p. 67).

A narrativa revela que a mãe de Cunhataí estava com a psique afetada pelo massacre que sofreu com as ações externas e queria afastar-se das crenças indígenas. Por consequência, ficou cega e surda por um período de tempo. Mas a avó da jovem mantinha acesa a espiritualidade indígena. Assim, as memórias de Cunhataí em muitas situações são projeções das memórias da avó.

No romance, o *pitiguary* tem a função de anunciar ao pajé o retorno da personagem à aldeia, a qual foi capturada por colonizadores que invadiram as terras indígenas. Ao retornar ao seio familiar, Cunhataí vê-se com uma identidade híbrida com fortes influências da cultura do colonizador. Isso ocorre pelo fato dela ter passado pelo fenômeno de hibridização, no contato com o outro, o não indígena.

Na perspectiva dos estudos culturais, o hibridismo “refere-se não a um sujeito híbrido formado e assumido como tal, mas ao angustiante processo de tradução cultural” (COSER, 2005, p. 163), que se constitui na negociação entre as diferenças culturais e envolve tensões identitárias. Bhabha (2005, p. 22) sublinha que “o hibridismo cultural acolhe a diferença sem uma hierarquia imposta ou suposta”. No

poema *Desilusão*¹¹, o eu lírico imprime as reações de Cunhataí com a hibridização cultural:

A mim me choca muito esse ambiente
 Essa música, essa dança
 Parece que todos dizem sim.
 Sim a quê?
 Sim a quem?
 Por que concordar tanto?
 Se o que se tem que dizer agora
 É NÃO!
 NÃO à morte da família
 NÃO à perda da terra
 NÃO ao fim da identidade
 (POTIGUARA, 2004, p. 64).

No poema em destaque, o sujeito lírico enfatiza uma recusa ao hibridismo, posto que não aceita o novo cenário híbrido: a música e a dança indígena apresentam interferências do outro. Percebemos na voz lírica sentimentos de angústia com as apropriações culturais, pois ela as compreende como uma aceitação ao massacre, ao abuso e à invasão das terras tradicionais. Assim, convoca os povos indígenas a dizerem não à sociedade envolvente. Para Bhabha (2005) a hibridização cultural é positiva na medida que desestabiliza o binário: cultura do colonizador e colonizado – o híbrido apresenta elementos de ambas as culturas e desconstrói polaridades e identidades consideradas essencialistas. No entanto, no último verso do poema, o sujeito lírico, escorrega em essencialismos ao dizer: “NÃO ao fim da identidade” (v. 11), como se as identidades fossem estanques e pudessem ser perdidas. Segundo a perspectiva pós-colonial, as identidades são fluídas e inacabadas (HALL, 2006). Bernd (1999, p. 95) prefere o termo identificação, pois “contém em si a noção de processo”, remetendo a uma contínua formação. A autora ainda adverte a literatura negra a não se fechar em si mesma. Essa advertência cabe à literatura indígena e a outros textos que utilizam a literatura como veículo para expressar suas identidades, lutas e ressentimentos.

Cunhataí percorre contextos diversos, além de tempos e situações em diferentes épocas e sofre “todas as dores que uma mulher pode sofrer” (POTIGUARA, 2004, p. 79). Além disso, apresenta múltiplas identidades e cidadanias, quando passa pela migração compulsória.

¹¹ Inserido no romance *Metade cara, metade máscara* (2004), de Eliane Potiguara.

Cunhataí tem os olhos de águia, Cunhataí tem a memória dos elefantes. Cunhataí tem as pernas de um alce, velozes como éguas. Cunhataí vislumbra o novo, apesar de sua angústia e quer saber onde está o seu amor, desaparecido por ação do colonizador. [...] Cunhataí sai pelas matas, pelos céus, pelos rochedos, pelas montanhas, rios e lagos, buscando suas raízes fragmentadas e fragilizadas pelo colonizador de todos os tempos. Viaja pelo espaço e vai percebendo, como num filme, histórias de outras mulheres. (POTIGUARA, 2004, p. 70).

Na narrativa, Cunhataí está angustiada pelo desaparecimento de Juripiranga. Com os conflitos nas terras indígenas e o massacre da aldeia, enquanto Juripiranga e outros guerreiros estavam no plantio da aldeia, o casal foi separado. Percebemos na personagem Cunhataí a referência à mulher indígena reivindicadora, que evoca as memórias sociais e luta contra o esquecimento das histórias de contato. Nesse sentido, observamos que Cunhataí é o *alter ego* de Eliane Potiguara. Isso é reforçado com a declaração do narrador personagem:

Nasci com uma mancha rocha no olho direito. A sociedade me discriminava, principalmente os homens, que diziam que eu havia tomado um soco no olho direito ou uma surra do marido e que eu era marcada pela polícia. Eu me sentia muito mal, com todos esses preconceitos. Por ocasião da vinda de uma delegação de Kaiapó e outras etnias, [...] pude compreender algo muito profundo e que definitivamente incorporei em minha vida. A mancha que tenho é uma grande folha de jenipapo que foi identificada pelos Kaiapós (sic) (POTIGUARA, 2004, p. 99).

Percebemos que Cunhataí consiste no *alter ego* da autora, uma autorreferência de Eliane Potiguara, uma espécie de máscara, no qual Potiguara fala de si por meio de outro, isto é, de uma pessoa ficcional. No trecho, o narrador revela que o sinal em seu olho direito foi identificado por indígenas Kaiapó como uma marca de espiritualidade. E o pitiguary seria um aliado espiritual. Segundo ele, o xamã Potyguara em 1979 reforça isso ao dizer: “Quando estou me aproximando o pitiguary (o pássaro que anuncia) sempre canta e anuncia: ‘Eliane já vem, Eliane já vem, Eliane já vem!’” (POTIGUARA, 2004, p. 100). O símbolo da folha de jenipapo no rosto direito de Cunhataí e Eliane Potiguara sinaliza o elo que ambas têm com os ancestrais. A resistência perpassa o discurso de ambas. No capítulo quatro, *Influência dos ancestrais na busca pela preservação da identidade*, vemos o perfil de luta e sobrevivência de Cunhataí.

Meu nome é Cunhataí, o nome do meu amor é Juripiranga, nós somos indígenas do lugar do sol, da terra da mandioca, da lagoa intocável, sagrada, terra do caju amigo e das frutas doces. O Criador é testemunha de nossa dor. Vamos, meu povo, que todos se elevem para que Nosso Pai nos dê a força necessária e nós, fortalecidos e conscientes de quem somos, poderemos reconstruir nossa pátria indígena, nossa terra: nosso território, terra de nossos avós e futuros cidadãos. Eu sou força, eu sou Tupã em ação; não eu, mas todos os povos indígenas do Brasil hão de resgatar suas histórias a partir da consciência de quem somos, do que queremos e para onde iremos. Somos uma nação. A nação indígena brasileira (POTIGUARA, 2004, p. 101).

Compreendemos o elo afetivo entre Cunhataí e a terra. A personagem revela o desejo da vivificação de suas histórias e expressa o desejo de construção de uma pátria indígena nos moldes do passado (recai em um processo de homogeneização, reprodução do estereótipo de uma indígena única para os indígenas).

No capítulo cinco, *Exaltação à terra, à cultura e à espiritualidade indígenas*, o narrador protagonista retrata o momento que compreendeu o sinal em seu olho direito: “Só tempos depois entendi a marca de jenipapo que tenho no olho direito, identificada pelos Kaiapós, como uma grande aliada espiritual, carregada pelas asas da espiritualidade” (POTIGUARA, 2004, p. 108). O trecho reforça a teoria do alter ego, identificamos a presença de um “narrador dobradiça que remete a um organismo vivo por trás da escrita” (KLINGER, 2012, p. 52), na voz do narrador Potiguara remete a si mesma, ela considera a marca em seu rosto um elo espiritual com os ancestrais e uma missão política em prol dos povos indígenas.

O cenário de exploração vivido pelo casal Juripiranga e Cunhataí configura uma espécie de autorreferência. No capítulo seis, *Combatividade e resistência*, Cunhataí e Juripiranga são separados com as invasões das terras indígenas. Enquanto Juripiranga trabalhava no roçado, o chefe da tribo desesperado grita, a cena faz alusão a separação da família de Potiguara. Na cena, o real e o ficcional são diluídos, transgredindo “o pacto ficcional” (KLINGER, 2012), uma característica da autobiografia.

– Os colonizadores estão invadindo nossas terras, levando nossas mulheres e crianças, matando nossos velhos e incendiando nossas casas!. Mal teve tempo Juripiranga de enfrentar o inimigo, quando viu tombada sua aldeia e mortos seus familiares. Os brancos haviam levado sua esposa Cunhataí e outras mulheres para a escravidão e para submetê-las às suas sevícias. Foi uma verdadeira tragédia (POTIGUARA, 2004, p. 127).

O cenário reflete as práticas de conquistas europeias na América latina. A cena retrata diferentes momentos históricos sobre contato entre colonizador e colonizado, sendo recorrente a exploração de mulheres indígenas, a formação de aldeamentos, a imposição da língua e da religião cristã europeia, e o menosprezo das crenças, costumes e da própria organização social dos povos locais, bem como a escravidão dos “nativos”. Os maus-tratos, os abusos e as violências contra os povos indígenas fazem o velho guerreiro indígena resumir a angústia em uma frase desoladora: “foi uma verdadeira tragédia”. Os colonizadores deixaram um rastro de destruição sem precedentes, histórias afetivas reduzidas às cinzas; a escravidão não era mera privação de liberdade, mas a própria morte do índio livre. O romance não especifica a etnia de Cunhataí e Juripiranga o que nos leva a considerar o caráter transnacional dos personagens, os quais não estão presos a uma época histórica e a um lugar específico.

No romance, Juripiranga decidiu resgatar as mulheres, juntamente com outros guerreiros, “quando chegaram ao povoado dos colonos, viram centenas de indígenas de outras tribos escravizadas. Seus amigos parentes foram capturados, mas ele ágil como uma flecha, escapou pelo interior das matas” (POTIGUARA, 2004, p. 127). Juripiranga persiste contra os colonizadores e busca reencontrar a família e reconstruí-la, mas se depara com o domínio colonialista que tenta capturá-lo, e consegue fugir, embrenhando-se nas matas.

A fúria do colonizador impressiona Juripiranga: na ânsia de libertar as mulheres escravizadas, o guerreiro indígena descobre que outros parentes estão sob o jugo da escravidão. A guerra torna-se então o único recurso capaz de promover a libertação. Segundo Viveiros de Castro (2002), a predação entre humanos era uma forma do guerreiro provar a sua bravura e ganhar reconhecimento entre os parentes, assim, retroceder diante do inimigo deixa de ser uma opção para Juripiranga, de modo que a fuga para a floresta é apenas uma estratégia para ele preparar um revide à altura do inimigo.

Juripiranga representa um personagem transnacional, é um “guerreiro sem terras, andarilho e solitário” (POTIGUARA, 2004, p. 128). O personagem atemporal percorre toda América Latina no passado, presente e futuro, trazendo denúncias sobre a colonização. A personalidade do guerreiro é forjada como um *alter ego* de Eliane Potiguara à medida que apresenta a postura militante dela diante do discurso colonialista e expõe as memórias silenciadas durante o processo de colonização. A

semelhança entre a identidade de Juripiranga e da autora funda um “pacto autobiográfico” (KLINGER 2012), percebemos o caráter transnacional de ambos, a autora ao longo de décadas vem participando de Congressos e Conferências nacionais e internacionais, em 1995 com o Programa de Combate ao Racismo, viajou ao interior da Índia e conheceu o contexto de mulheres “indianas que os homens têm o direito de queimar vivas em suas próprias cozinhas” (POTIGUARA, 2004, p. 47).

As denúncias sobre a desintegração das famílias indígenas da etnia potyguara, em decorrência de invasões de territórios tradicionalmente indígenas, são trazidas à superfície textual por meio dos personagens Cunhataí e Juripiranga, figuras ficcionais que configuram o *alter ego* autoral. Em Cunhataí estão as lembranças da história de contato, os ensinamentos dos velhos índios e a ancestralidade. Ela está estreitamente ligada ao pássaro *pitiguary*. Conforme a lenda, o pitiguari tem o poder de anunciar a chegada de visitas, em suma ele é a voz da anunciação e nem sempre a visita é desejável (CASCUDO, 1984). Cunhataí é a voz dissonante que anuncia um passado de dor, um presente de lutas e um futuro incerto. A personagem destaca a terra indígena como um cenário de cultura e não apenas como fronteira geográfica. Ela testemunha as dificuldades do êxodo indígena para as cidades, insere-se nas lutas contra hierarquias de poder e busca dar voz aos povos indígenas na sociedade envolvente. No capítulo sete, *Vitória dos povos*, o poema *Eu não tenho minha aldeia* mostra os efeitos do êxodo indígena.

Eu não tenho minha aldeia/Minha aldeia é minha casa espiritual/ Deixada pelos pais e avós/A maior herança indígena. [...] Mas eu não tenho minha aldeia, mas a sociedade intolerante me cobra/Algo físico que não tenho/ Não porque queira/ Mas porque minha família foi tirada/ Sem dó, nem piedade. [...] Ah! Já tenho minha aldeia/Minha aldeia é meu coração ardente/É a casa de meus antepassados/E do topo dela eu vejo o mundo (POTIGUARA, 2004, p. 131-132).

O tema da separação percorre o romance em estudo, nele os indígenas padecem a dor pela desintegração das famílias provocada pela morte, migração ou pelos vícios que distorceram valores tradicionais (costumes, crenças, valores, repassados pelos avós às novas gerações). Acima, o sujeito lírico revela que não tem uma aldeia física, pois seus familiares foram expulsos dela, além disso, a sociedade envolvente não quer reconhecê-lo como indígena justamente por não fazer parte de uma comunidade, entretanto, a resposta é dada na última estrofe,

“minha aldeia é meu coração” (Idem, p. 132), ou seja, extravasa o sentimento de pertença, e a construção de uma política da identidade pautada nos temas – opressão, resistência e reconhecimento.

3.2 A ESCRITA COMO REVIDE EM *METADE CARA, METADE MÁSCARA* E A DESCONSTRUÇÃO DO MITO DA NATIVA PROTETORA

Metade cara, metade máscara (2004), de Eliane Potiguara, apresenta um veio político e panfletário, a escrita do romance dispensa, em muitos momentos, o mistério e o suspense, características próprias do romance (MOISÉS, 2007), e volta-se para um perfil de luta e sobrevivência das memórias indígenas. A obra transcorre em um tempo psicológico, no qual as cenas se desenvolvem conforme são

acionados os sentimentos e emoções do narrador, que invoca as lembranças das invasões das terras indígenas ocorridas em diferentes contextos históricos. Embora o romance não siga um tempo linear, os acontecimentos são datados, permitindo compreendermos o contexto histórico em que se passam as cenas. Os eventos retratam várias mortes, como o assassinato do índio guarani Sepé Tiaraju em 1756 e a morte do bisavô de Potiguara na segunda década do século XX.

Os casos mais polêmicos referem-se ao assassinato de Marçal Tupã-y, em 1983; ao caso dos 14 índios Tikuna assassinados em 1988; ao caso dos 16 índios Yanomami em 1993, o caso do índio Galdino, do povo Pataxó, queimado em Brasília, um exemplo clássico de racismo urbano e violento, em 1997. Todos esses casos continuam impunes. O último foi julgado, mas os assassinos continuam a receber benesses. Ainda existem outras centenas de casos anônimos, indefinidos, e outros abafados de indígenas que lutam pelos seus direitos, por temerem represálias ou por estarem abalados moral e psicologicamente (POTIGUARA, 2004, p. 44).

Esse cenário de racismo, morte e invasões é próprio do “binarismo colonial” (BHABHA, 2005), nele uma das partes, em suma a do colonizador, elege seu modo de vida como parâmetro para os demais povos, hierarquizando culturas. A dualidade inscreve-se em relações de poder, nas quais o dominante busca privilégios como status social, terras, mão de obra e acesso aos recursos materiais e exclusão do homem local. No trecho supracitado, o narrador revela o resultado das práticas colonialistas: a morte de membros dos povos indígenas, sobretudo, os considerados rebeldes ao regime de dominação. Apesar de abalados moral e psicologicamente com vícios, distúrbios e baixa autoestima, muitos indígenas recorreram às políticas das identidades e, por vezes, ao revide como forma de fazer justiça pela palavra e ação, diante da letargia das políticas públicas em julgar e punir os criminosos que invadiram as terras indígenas, mataram grupos étnicos e provocaram a desintegração cultural e da família de vários povos indígenas.

As minorias abriram e continuam a abrir caminho em um árduo processo de lutas e reivindicações. Os estudos culturais cooperaram para a melhor compreensão sobre o “funcionamento da cultura” (CULLER, 1999), enquanto construções identitárias híbridas e formação de políticas de identidades, produzidas por grupos étnicos. Conforme Bosi (1977, p. 146), “a luta é, às vezes, subterrânea, abafada, mas tende a subir à tona da consciência e a acirrar-se porque crescem a olhos vistos as garras do domínio”. Os grupos étnicos (negros e indígenas) têm saído da

invisibilidade social, por meio da escrita e do envolvimento assíduo em conferências e congressos educacionais de âmbito nacional e internacional. Bittencourt (2000) corrobora tal percepção ao frisar que, há décadas, líderes indígenas têm saído das periferias do poder e conquistado lugar de fala nos espaços públicos por meio de organizações, da literatura, de congressos e pelos meios de comunicação em massa (blogs, facebook, instagram e outros).

A luta contra a invisibilidade da mulher indígena e das minorias em geral gera práticas que visam a reparação dos danos sociais e psicológicos provocados pela dominação, exclusão social, preconceito e intolerância das ações colonialistas. Conforme Figueiredo (2010), as reivindicações sociais e culturais só foram possíveis após a retomada no Brasil dos ideais da democracia, que abriram espaço para as diferenças.

No poema *A chegada do pitiguary ancestral*, texto poético inserido no hibridismo textual de *Metade cara, metade máscara* (2004), de Eliane Potiguara, o eu lírico testemunha uma reconfiguração na América Latina com os levantes dos seguimentos marginalizados. Embora, para Moisés (2007), os textos poéticos arquitetem um tempo psicológico e, em geral, não sigam um tempo linear, mas integrem o desenrolar dos sentimentos e emoções. O poema em destaque foge à regra, ao estar inserido no plano narrativo, exprime um contexto histórico, mais precisamente, refere-se às décadas de 1970 e 1980, momento em que os líderes negros e indígenas da América Latina utilizam a escrita como resposta à sociedade envolvente.

A chegada do pitiguary ancestral

Quando o vi co'a maraca negra
No meio da relva verde e do rubro entardecer
O sol batia calmo nas suas sofridas bainhas
Era um homem amado, todo humilde, tão guerreiro!

Quando o vi co'a maraca negra
No meio do Brasil verde e o vermelho poente
O vento batia mais forte às portas da América Latina:
Era um homem da fé, muito mais guerreiro!

Quando o vi co'a maraca negra
No coração deste continente
O sol reabria no poente
Seus fortes raios prepotentes.

Era gente de todas as caras
Era gente de todas as correntes

Era gente comum
Era uma gente crente!

Salve a maraca negra!
Salve a indumentária indígena
Daquele pajé!
Que guiava gerações
E iluminava as mentes!
(POTIGUARA, 2004, p. 102)

Nesse poema, o eu lírico revela a emergência da tomada de consciência dos segmentos oprimidos na América Latina. As minorias, antes silenciadas por discursos colonialistas, abrem trincheiras nos espaços públicos paulatinamente. Os versos convergem com a teoria de Ortner (2006), segundo a qual “o poder, em si, é como faca de dois gumes: age de cima para baixo com a dominação e de baixo para cima com a resistência”. Observamos que a voz do sujeito lírico parece ser a própria voz do pássaro ancestral, que anuncia a reconfiguração de algo novo. Na primeira estrofe, ainda sob os laços apertados do colonialismo, o guerreiro encontra-se letárgico, mas no seu interior insurge um sentimento militante: “Era um homem amado, todo humilde, tão guerreiro!” (v. 4). O sujeito lírico mostra o período de opressão desse guerreiro, seja pela imposição cultural, coerção de um novo modo de vida ou exploração. No poema em destaque, a personalidade do guerreiro é sinalizada na metáfora da palavra sol, nesse primeiro momento: “O sol batia calmo nas suas sofridas bainhas” (V. 3). O guerreiro encontra-se calmo e submisso em uma ótica colonialista. Mas na segunda estrofe, o guerreiro (que representa mulheres, indígenas, negras e outros seguimentos) começa a se insurgir de maneira mais expressiva: “No meio do Brasil verde e o vermelho poente/O vento batia mais forte às portas da América Latina: Era um homem da fé, muito mais guerreiro!” (v. 6-8). Nos versos, identificamos onde os eventos ocorrem, isto é, no Brasil e em outros países da América Latina. Nesse cenário, Eliane Potiguara destaca-se por ser a primeira mulher indígena a publicar textos literários sobre as memórias silenciadas na colonização. A autora brasileira e indígena assume papel de destaque nacional e transnacional. Conforme Bittencourt (2000), o Congresso realizado no México em 1940 influenciou na elaboração de leis indigenistas presentes nas diversas Cartas Magnas dos países latino-americanos. No tocante à inserção dos direitos dos povos indígenas, a constituição Brasileira de 1988 reconhece os direitos dos povos indígenas no Artigo 231:

São reconhecidos aos índios sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam, competindo à União demarcá-las, proteger e fazer respeitar todos os seus bens (BRASIL, 1988, p. 174).

A lei garante a demarcação de terras, a valorização dos povos indígenas, e a revitalização das línguas e culturas, mas, infelizmente, as políticas públicas, muitas vezes, não fazem cumprir esses direitos dos povos indígenas, desencadeando conflitos entre o Estado e as minorias. Isso vem ocorrendo por meio de ações físicas ou pela literatura de combate. Bhabha (2005, p. 26) ressalta que “cada vez mais, as culturas nacionais estão sendo produzidas a partir da perspectiva de minorias”. Desse modo, emergem os conflitos entre a chamada memória oficial, construída a séculos pelo discurso colonialista, e memórias subterrâneas que começaram a invadir os espaços públicos, construindo imagens de si, para si e para o outro.

Na terceira estrofe, o sujeito lírico dá pistas de um discurso de revanche: “No coração deste continente/O sol reabria no poente/Seus fortes raios prepotentes” (v. 10-12). Os versos exprimem o início de algo novo, nesse momento, o guerreiro possui uma característica descolonial, e, por vezes, prepotente, dando pistas do binarismo de revide (BERND, 1999), pois a palavra prepotência significa uma pseudo superioridade (BECHARA, 1997) ou de uma autoafirmação sem argumentos, em que a pessoa age simplesmente pela força. Em decorrência de um longo período em que os discursos dominantes negavam a cultura do homem local e em seguida atribuíam identidades, crenças, valores e um novo estilo de vida ao “nativo”, a alteridade decide construir identidades como revide às ações colonialistas. Fanon (2010) ressalta o perigo das literaturas de combate reproduzirem violência com discurso de regressões étnicas, apresentando “o outro como encarnação do mal e a si mesmo como a do bem” (p. 19). No poema *Sepé Tiaraju*¹², observamos uma escrita de combate, o eu lírico declara: “Eu sou rebelde/E faço questão de ser/Tenho fome, tenho ódio/E não me dêem (sic) uma metralhadora” (POTIGUARA, 2004, p. 62). O sujeito lírico expressa os ressentimentos contra grupos totalizantes, e a poesia aparece como um “revide”

¹² O poema faz parte do segundo capítulo do romance “Metade cara, Metade máscara”. O nome do poema *Sepé Tiarajú*, faz alusão ao guerreiro indígena, adotado por indígenas guarani. Foi uma figura importante no levante contra o Tratado de Madri (o referido Tratado atribuíam a terra aos conquistadores, pois a terra, segundo o princípio do *uti possidetis*, era de quem a ocupava, o que viabilizou a ocupação da Amazônia).

(BERND, 1999), pois o poema assume forma de protesto. A rebeldia presente na voz lírica entrincheira táticas de ódio voltadas contra o colonizador. A ira é sem medida a ponto de uma arma em punho, como uma metralhadora, figurar como um convite irrecusável ao extermínio. Nos versos, identificamos ações descoloniais. Conforme Fanon (2010), a descolonização desencadeia protestos, reivindicações e em casos extremos combate físico com as formas de domínio social. O dominado inverte a postura oprimida para uma atitude de guerrilha e “transforma espectadores esmagados pela inessencialidade em atores privilegiados” (idem, p. 52). A proposta consiste em denunciar as ações colonialistas (os aldeamentos, a pilhagem de riquezas naturais, os abusos das mulheres indígenas, negras e outras); e, também, questionar o poder arbitrário do discurso colonialista. No plano internacional, a descolonização ganha força na Argélia com a militância negra, e, na América Latina, com a literatura indígena e afro-indígena.

Conforme Sen (2007), na medida que os grupos culturais se instalam nos discursos contra a opressão e buscam reconhecimento, a cultura transforma-se em instrumento político e, mais do que isso, prevalece a concepção de que um grupo particular está sob a opressão de grupos dominantes e busca desconstruir o cenário de abusos. Na identidade política, a cultura torna-se instrumento para a obtenção de direitos específicos, a saber: direitos territoriais, vagas em certames públicos e outros benefícios. Montero (2012) denomina isso de estratégias de “juridificação¹³” de identidades, pelas quais os grupos marginalizados recorrem à legislação em busca da visibilidade dos direitos sociais dos grupos culturais.

Na quarta estrofe, observamos o levante de identidades políticas na América latina: “Era gente de todas as caras/Era gente de todas as correntes” (v. 13-14), identificamos o ressurgimento dos povos indígenas aldeados, desaldeados, descendentes e cidadãos, quilombolas e afro-indígenas que confrontam os segmentos opressores. Sobre a política das identidades, Woodward (2000, p. 39) destaca: “Novas identidades estão sendo forjadas, muitas vezes por meio de luta e da contestação política”. Nos versos em destaque percebemos que os segmentos desatam as amarras da opressão.

¹³ “Os processos de representação das identidades no espaço público, embora se apoiem em ficção da autenticidade da cultura, constituem-se como verdade no âmbito mesmo das interações e do político” (MONTERO, 2012, p. 87). 9

Conforme Hall (2002), o multiculturalismo permite aos diferentes grupos marginalizados expressarem-se, incentiva a coexistência das diferenças no mesmo espaço nacional. No entanto, Sartori (2001) adverte que, quando o movimento se encaminha para o discurso político de multiplicação de diferenças, se distancia da visão plural e se aproxima de uma política de produção de diferenças e “enquadramentos” de grupos. Em alguns momentos a escrita de Eliane Potiguara volta-se para esse enquadramento étnico, defendendo uma essência indígena uma *anima*. Mas, para os estudos pós-coloniais, as identidades negociam com a alteridade. Para Semprini (1999, p. 112), “a identidade é o produto de uma série de identificações parciais, nunca completas”. A construção identitária é vista como um processo nunca pronto, pois o sujeito sempre agrega novos conhecimentos na trajetória de vida.

Na quinta estrofe do poema, o eu lírico volta-se para a cultura dos povos indígenas: “Salve a maraca negra!/Salve a indumentária indígena/Daquele pajé! (v. 16-18). A figura do pajé como guia espiritual responsável pelos rituais, por coordenar decisões em coletividade, curar os enfermos e invocar as memórias dos ancestrais, atua nas novas gerações, compartilhando os saberes indígenas, as crenças, os valores e a espiritualidade.

Entretanto, para Bernd (1999), a literatura não pode estar simplesmente a serviço de uma causa, sobretudo a poesia, a qual não pode perder seu caráter plural e polifônico. Mas, à medida que a escrita engajada privilegia a militância e o revide, deixa escapar também a heterogeneidade das manifestações culturais e linguísticas desses povos, por estar voltada para o contrafluxo das memórias oficiais e da literatura canônica. Por outro lado, apontamos também o lado problemático da escrita marginal, em que alguns autores e obras tendem ao desejo de revanche, como a própria obra de Eliane Potiguara.

Bernd (1999) apresenta contrapontos a respeito da literatura negra, considerações essas que contribuem para reflexão sobre outras literaturas marginais, como a própria literatura indígena em estudo. A primeira ressalva consiste no comprometimento literário desses textos engajados, nos quais a força poética, construída pelas metáforas e polifonia de sentidos, cede lugar a textos panfletários. Sobre “os textos literários, sabemos que sua força está mais naquilo que esconde ou camufla, que naquilo que exprime de forma demasiadamente óbvia” (idem, p. 108). Conforme Moisés (2007), o universo poético precisa articular

metáforas que permitem um leque de significações, interligadas entre si, pelo tema principal da poesia. O referido autor destaca que “a poesia se identifica como expressão do ‘eu’ por meio de linguagem conotativa ou de metáforas polivalentes” (idem, p. 41). Do texto poético espera-se a evocação de sentimentos, emoções e conceitos por meio das interpretações extraídas das metáforas. Mas quando o texto literário perde sua força poética por estar bastante comprometido com questões políticas, identitárias e ideológicas, observamos, segundo Bernd (1999), a morte da literariedade.

A segunda advertência refere-se à busca incessante de uma afirmação identitária, a qual delimita grupos, e direciona os textos para leitores que compartilham da mesma cultura, ou dirigem-se ao “branco” com uma escrita de revide. Muitas obras de autoria indígena apresentam características de “autobiografia indígena cumulativa” (CALAVIA SAÉZ, 2006), pois constroem um aparato de cartas, questionários, depoimentos e entrevistas de povos indígenas. A intenção desse tipo de escrita é a afirmação identitária, isso porque, muitos militantes indígenas vivem longe das comunidades, como a própria Eliane Potiguara. Distantes das terras indígenas, esses líderes voltam-se para o processo de “virar índio”, ou sejam, constroem identidades étnicas e buscam ser reconhecidos como tal perante a sociedade envolvente.

Entretanto, Calavia Saéz (2006) adverte os perigos da autobiografia indígena transformar-se em um “evento político” que visa atender os interesses editoriais e econômicos. Isso ocorre quando a obra passa pelo crivo do editor, responsável por filtrar o texto literário e acrescentar um tom exótico para atrair o público.

No Brasil, a autobiografia indígena é um gênero que emerge de maneira expressiva a partir de 1980, momento em que os indígenas começam a ter voz na sociedade envolvente e narram as histórias de contato, constroem identidades e imprimem reações e ressentimentos contra o processo de silenciamento iniciado na colonização. Bittencourt (2000) corrobora essa discussão ao elucidar o distanciamento entre líderes militantes e líderes locais, distanciamento marcado pelas condições de vida distintas, pois enquanto a elite indígena, em sua maioria, tem educação formal, sofre influências do mercado editorial e tem conquistado espaço na arena política, os líderes das comunidades lutam para sair da zona de sombra, expressar e fazer valer os interesses locais.

Observamos que tanto a escrita colonial quanto a descolonial constroem um discurso sobre o outro a partir de um trabalho de homogeneização, fetiche e maniqueísmo, em ambas, há distorções do real e a diferença é muito mais fruto de ideologia política do que uma representação do real.

Algumas vezes, o adjetivo *ideológico* aparece como equivalente a *axiológico*. Aqui é importante lembrar que, para o Círculo [de Bakhtin], a significação dos enunciados tem sempre uma dimensão avaliativa, expressa sempre um posicionamento social valorativo. Desse modo, qualquer enunciado é, na concepção do Círculo *sempre ideológico* – para eles, não existe enunciado não ideológico. E ideológico em dois sentidos: qualquer enunciado se dá na esfera de uma das ideologias (i.e., no interior de uma das áreas da atividade intelectual humana) e expressa sempre uma posição avaliativa (i.e., não há enunciado neutro; a própria retórica da neutralidade é também uma posição axiológica) (FARACO, 2003, p. 47, grifos nossos).

Sob esse prisma, a ideologia enquanto dimensão avaliativa é apropriada por grupos sociais, ela está presente tanto nos discursos de manutenção da ordem social quanto na subversão dela. Isso ocorre nos discursos colonial e descolonial, pois ambos expressam ideologias em dois sentidos: inscrevem-se em teorias divergentes, e não são neutros, pois defendem discursos políticos que se contrapõem.

Para Fanon (2010, p. 67), “o maniqueísmo primeiro que regia a sociedade colonial é conservado intacto no período de descolonização. É que o colono nunca deixa de ser o inimigo, o antagonista, muito precisamente o homem a ser abatido”. O polo de conflito ainda permanece dual – colonizador versus colonizado, propõe-se apenas a mudança de lugar entre oprimido e opressor sem que se altere ou se anule o binarismo. E, embora a descolonização busque desestabilizar a “compartimentação” do mundo colonial, acaba por revitalizar essa prática quando demarca a superioridade da cultura indígena.

Os discursos coloniais e descoloniais assentam-se em dualidades entre o “nativo” e o colonizador, ambos recaem em estigmas, pois classificam o outro, atribuindo-lhe um “valor” negativo (GOFFMAN, 1988). Se na voz colonialista o indígena é um “animal-humano”, grotesco e selvagem; na fala descolonial o homem “branco” é apresentado com uma imagem homogênea depreciativa (causador de estragos ecológicos, matador de índio), e precisa ser aniquilado a todo custo. Por outro lado, a escrita de Eliane Potiguara pretende a desconstrução da mulher indígena como uma “nativa protetora” (PRATT, 1999), característica imposta pelos

discursos coloniais. A mulher indígena que sempre esteve em uma “posição ainda mais periférica” (SPIVAK, 2010, p. 17), por ser mulher e por ser indígena, visa desconstruir a invisibilidade social e política dos povos indígenas.

Sobre a construção ficcional Cunhataí e o mito da nativa protetora, buscamos promover uma análise pondo-a em comparação com a indígena roraimense *Nará-Sué Uarená* (personagem que intitula o romance regional, de Nenê Macaggi, (2012).

Em *Nará-Sué Uarená* (2012), de Nenê Macaggi, a paisagem amazônica dá a tônica regionalista da obra. Candido (1989) descreve o regional como a dialética entre o local e o universal. Conforme o referido autor, obras regionalistas são aquelas em que o escritor se aclimata a temas localistas, mas que ao mesmo tempo podem ser globais – nelas há quadros de referências regionais, como a geografia, personagens tipos, culinária e sotaques narrados em espaço específico, sendo que tais referências estão tão envolvidas com eventos, tragédias e comportamentos universais que podem ser identificados em outros contextos, como é o caso da obra em estudo, uma vez que nela protagoniza a figura indígena *Nará-Sué Uarená*, cujo significado do nome em língua portuguesa é urucum, mulher, jasmim da mata. Ela desempenha um papel recorrente na literatura latino-americana de “nativa protetora” (PRATT, 1999). Esse comportamento põe a personagem em uma posição dialética entre o local e o universal, pois a indígena, de um grupo étnico de Roraima, apresenta uma psiquê próxima outra que atua como protagonista na literatura de cunho colonialista, a Iracema, de José de Alencar. Diferente dela, a personagem Cunhataí não se coloca em posição de submissão ao “branco”, mas de revide.

Observamos uma escrita comprometida com o local pela própria língua indígena em que a obra é construída. O ficcionista apresenta cenas e diálogos em língua ianomâmi, no entanto, traz, ao mesmo tempo, a tradução em língua portuguesa, revelando o caráter híbrido da obra. O narrador destaca que *Nará-Sué Uarená* pertence à etnia *Xamatauther*. Essa etnia ficcional é uma referência ao grupo étnico ianomâmi¹⁴, notamos isso pela escrita bilíngue da obra. Sobre a jovem, o narrador descreve as seguintes características físicas.

Treze anos guardada pela paimepaime [floresta], mōmos (olhos) ternos como um amanhecer de verão na alvorada. Ruro (testa) amplo e peiçarripe (boca) pequena, enfeitada com duas fileiras de dentes alvos e miúdos

¹⁴ Povos indígenas situados entre Roraima e Venezuela.

parecendo milho de pipoca. Renaque inxiinxe (cabelo preto) abundante, livre e liso em cascata pelos ombros largos. Enfim uma suérreno [menina] bonita, coisa rara, aliás, nas meninas de Xamatá (MACAGGI, 2012, p. 23).

No trecho acima, vemos que Nará-Sué é uma menina de treze anos de olhos ternos, testa larga, boca pequena e cabelos pretos, longos e lisos. Observamos as descrições próprias de uma personagem plana. Conforme Moisés (2007, p. 112), trata-se de uma figura “pré-moldada, cujas ações no curso do romance tenderão a confirmar o retrato físico e psíquico que dela nos fornece o ficcionista”. Podemos extrair essas características da personagem em destaque, tanto em relação ao fenótipo como já vimos quanto à psique (revelada mais adiante na trama).

No primeiro capítulo, *Destruição e incineração*, o narrador retrata que a aldeia da jovem foi exterminada por povos inimigos, os *corroxitheres*, considerados traidores e invejosos. Do massacre escapa Nará-Sué, porque estava tomando banho no rio no momento do conflito, e o avô que, mesmo ferido, conseguiu se esconder na floresta, por trás de um tronco. Ao retornar ao papiri (barraco feito de palha), a jovem depara-se com uma cena aterrorizante.

Mocomocó (moça), ruiaruia (rapaz), nape (mãe), rape (pai), xei (filho), apa (irmã), naca (irmão), urriro (menino), suérreno (menina), curuminzin jitin (criancinha), todos caídos em posturas horríveis, quebrados, mutilados, por nabruxi (flechas), pegos de surpresa, sem a menor chance de defesa! (MACAGGI, 2012, p. 27).

Na trama, apenas Nará-Sué e o velho pajé sobrevivem ao massacre, os demais da aldeia são mortos em um conflito interétnico como vimos acima, foram pegos de surpresa sem chance de defesa. Quando a jovem os vê estão amontoados, em posições horríveis. O momento é de dor pela perda dos familiares, o ritual da *iapa* será necessário, mas antes Nará-Sué trata dos ferimentos do velho pajé, e depois vai ao plantio do avô, recolhe bananas e volta para a aldeia. Ao retornar, reencontra seu animal de estimação o *riinmã*, um macaco prego, de cabeça escura, que havia sumido, logo em seguida, a jovem prepara um mingau de banana com mel, após a refeição ambos descansam, pois já havia anoitecido. Na madrugada, preparam-se para o ritual da *iapa*. O pajé recolhe a lenha e as folhas, enquanto a jovem limpa o local onde os corpos serão incinerados e também

organiza os utensílios e alimentos na canoa, na que vão partir da aldeia. A *iapa* sempre deixa recordações amargas, pois a dor pela morte do ente querido soma-se com a revolta contra o inimigo, o autor do massacre.

O ritual da *iapa* dos uaicás é parte de seus “costumes religiosos” e eles comem o *peicamuns* (farinha de osso) aos poucos, nas refeições, pra ficarem fortes, corajosos e bons guerreiros, enquanto os *napês* [não indígenas], jogam seus “*morridos*” num buraco, dentro de uma caixa comprida toda enfeitada, fecham a tampa, cobrem com terra e os pobres ficam presos, *taretares* (podres) e cheios de bichins.

Para eles *napê* não ama os seus “*morridos*”.

O local da incineração fica abandonado e os “*torrados*” não são mais chorados (MACAGGI, 2012, p. 34-35).

Percebemos que a *iapa* se trata de um ritual fúnebre, nele os parentes dos mortos fazem dos ossos incinerados uma espécie de farinha, que é consumida nas refeições com a intenção de ficarem fortes, corajosos e bons guerreiros. Na cena acima, o narrador demonstra o estranhamento que esses povos indígenas sentem em relação à forma que os “brancos” tratam os mortos, pois os defuntos são colocados em uma caixa, enterrados e abandonados sob o solo, como se não fossem amados. Essa perspectiva revela um choque cultural entre indígenas e não indígenas, encenando os encontros culturais nas zonas de contato (PRATT, 1999), nesse caso, Roraima é esse espaço de interações plurais.

O ritual da *iapa* constitui uma das formas de expressão da cultura ianomâmi, costuma ser feito em situações que o indígena é morto a flechadas, como é o caso dos parentes de Uarená (jasmim da mata). O chefe da família do morto é o responsável por fazer o *peicamum* (a farinha de osso torrada e pilada). Na cena, o pajé realiza o ritual e escolhe fazer com o corpo de uma criança, o seu neto, coloca-o sobre a fogueira, em seguida *Nará-Sué* continua o processo da *iapa*.

Leva os ossos para o pilão; demora pilando-os, peneira-os e ei-los prontos e postos no *purunâma*, que é uma taboca própria para isso. O *recura* [pajé] pega um pouco do *peicamum* [farinha] e o esfrega no rosto, ato esse só praticado por adultos parentes do *morrido* (MACAGGI, 2012, p. 36).

Observamos que a *iapa* envolve um processo de tarefas, que começa com a incineração do corpo, em seguida os ossos são pilados, peneirados e guardados em um recipiente apropriado para guardar a farinha de osso. Na cena, *Nará-Sué* e o pajé realizam o ritual até a calada da noite, ambos muito cansados vão repousar.

Dois dias após a iapa, Nará-Sué e o velho pajé deslocam-se das margens do Parima e levam consigo o animal de estimação *riinmã* (o macaco prego). O pajé guarda o *peicamum* (farinha de osso) para acrescentá-lo nas refeições: “Saem, exaustos e revoltados, olhando as ruínas dos *papiris*, que foram uma fonte de trabalho, amizade compreensão e agora não passam de um montão de iubuxie (objetos queimados)” (MACAGGI, 2012, p. 39). Nesse momento, neta e avô despendem-se do Parima, com a promessa de um dia retornarem. A *paimepaime* (floresta/mata) aconselha-os a não se envolverem com os vícios do não indígena, e pede para um dia regressarem para o Parima:

E a paimepaime cicia, triste e com separação: - Taó! Taó! Nará-Sué Uarená e Precura (sic). (Obrigado! Obrigado!) pelo amor que sempre tiveram pelo verde e por meus filhos! E voltem um dia, deixem para trás a ‘conhecença’ do que não presta, a amizade fingida, a civilização viciada e impura dos napês [não indígenas] ingratos e de coração vazio, que com ‘praticados feiosos’ e ‘aperriames covardes’ não têm piedades de ninguém. E, ainda com ‘estripações’ perseguem e humilham todos, como senhores de tudo uarons uariches (homens ordinários) que não gostam da sua gente (MACAGGI, 2012, p. 40).

Observamos a reprodução do discurso colonial, Nará-Sué estaria no polo positivo, enquanto os napês (não indígenas) figurariam no polo negativo, a partir de uma série de adjetivos negativos: viciados, impuros, ingratos, vazios de amor pela natureza, covardes, impiedosos e ordinários. A floresta é mais que pano de fundo da trama, pois é personificada, fala e adverte a jovem a não se contaminar com os antivalores dos “brancos”, e pede que Uarená retorne um dia para o Parima.

A trama desenrola-se em um tempo linear, transcorrem de maneira cronológica. No segundo capítulo, *Dez dias de viagem*, o narrador retrata a jornada de Nará-Sué e o pajé que, no decorrer de dez dias, remam rumo ao desconhecido, pescam, caçam descansam em abrigos improvisados. No terceiro capítulo, *O medo vence tudo*, a jovem e o avô chegam em um papiri abandonado, que logo é batizado de papiri *peitexin* (porco do mato). Próximo ao local, encontram dois corpos desenterrados, era uma mulher e uma criança, os túmulos escavados por algum animal, possivelmente um tatu. “O certo é que daquele dia em diante predominou o medo e o recura [pajé] não esquece a sensação que (sic) quando arrumou os esqueletos na sepultura, cobrindo-os de terra, folhas e pedras” (MACAGGI, 2012, p.

73). A cena reitera o choque cultural, em relação ao tratamento dos mortos entre os não indígenas e os ianomâmis.

No quarto capítulo, *Aqui se faz aqui se paga*, os personagens prosseguem a viagem, remam por horas até avistarem um barranco e encontrar outro papiri abandonado. Logo, transferem a bagagem para o novo local; em seguida, acendem uma fogueira, para esquentar o alimento que trouxeram, mas ouvem gritos ali próximo e aproximam-se da pessoa que estava gritando.

Acham um napê [não indígena] ferido, caído na areia, gemendo de dor. [...] Solícita, Nará-Sué limpa-lhe os ferimentos e o rosto sujo [...] e o recura (pajé) lhe prepara um chá [...], [a jovem] fica perto do enfermo e ajeita-lhe a coberta, cantando baixinho. Ele acorda, sorri-lhe e diz: -Taó. Taó [obrigado, obrigado], uarená [jasmim da mata] bonita. Ela fica sem jeito com o agradecimento, sentindo o coração bater apressado e sai dali depressa (MACAGGI, 2012, p. 81-82).

A jovem e o avô encontram um homem ferido, de imediato levam o para o papiri (barraco), o pajé prepara os chás curativos e Nará-Sué cuida do enfermo, e canta baixinho. Ao acordar, o napê (branco) sorri para a jovem, agradece e chama-a de uarená (jasmim da mata), a indígena gosta do que ouve, e sente o coração bater de depressa, era paixão instantânea. O desconhecido é Manoel, estava ferido em decorrência da agressão provocada por três salteadores que, a pauladas, o assaltaram, quando voltava do Cotingo (antiga região de garimpo próximo de Tepequém). Após seis dias, o pajé considera-o curado. Ao se recuperar dos ferimentos, Manoel convida a índia e o avô para irem morar na fazenda Três amores, onde trabalha como capataz, antes de partirem, ele narra parte da sua vida.

Nasceu longe, no sul, em Paranaguá, principal porto marítimo do Paraná e lá cresceu e estudou.

Foi marinheiro, pescador, vaqueiro e comerciante, conheceu muitos lugares e apaixonando-se pelo Amazonas, foi aventurar nos garimpos do Cotingo e ali perdeu seu companheiro de viagem, um cearense vítima pela febre amarela silvestre (MACAGGI, 2012, p. 83).

No trecho acima, identificamos que Manoel configura o alter ego da autora, o pacto autobiográfico (KLINGER, 2012) é constituído pelas referências de nascimento do personagem, nascido no Paraná, assim como o eu autoral, exerceu diversas profissões, inclusive garimpeiro no Amazonas, mas viveu uma tragédia, perdendo um amigo vítima da febre amarela, tais acontecimentos convergem com

as referências da autora, que vivendo no garimpo, perdeu o esposo pela mesma doença. O diálogo indireto entre Manoel e os personagens indígenas marca o pacto autobiográfico da obra *Nará-Sué Uarená (2012)*, que nesse caso desconstrói o binário real e ficcional.

Manoel relata como conseguiu o emprego na fazenda. Um certo dia, em Boa Vista, ele, ao perceber o perigo de um acidente, tirou um rapaz do meio da rua, livrando-o de ser atropelado por um caminhão. Por gratidão, o pai do garoto quis pagar uma recompensa, mas Manoel rejeitou, insistente o pai ofereceu o emprego de capataz na fazenda Três amores que foi aceito. Foi para essa fazenda que Nará-Sué e o avô estavam sendo convidados para irem trabalhar, ambos aceitam o convite.

Na fazenda Três amores, os funcionários são explorados por dona Francisca, a fera mãe e insultados por Lauro, o filho da dona das terras. A jovem e o avô submetem-se a trabalhos domésticos árduos:

Ambos trabalham como animais, orientados pelo capataz e vigiados pela megera dona Francisca, que aliás Manoel detesta, tendo permanecido na fazenda por amizade ao velho Simão, o proprietário; e quando o bom velho faleceu, não teve coragem de ir embora, aguentando mais três anos os maus-tratos e a sovinice da fera mãe.

Mas agora fartou-se e diz que pretende dar o fora na primeira oportunidade que houver, em busca de vida mais nova mais produtiva e mais feliz que a atual (MACAGGI, 2012, p. 85).

Na fazenda, Lauro humilhava todos os empregados, mas um dia ao bater em um índio foi assassinado a pedradas. Apenas a mãe sofreu o luto, os demais sentiram alívio com a morte dele. Após o fim trágico de Lauro, passaram-se alguns anos e dona Francisca ficou louca, sendo levada a Manaus, mas antes de ser internada no manicômio ela morreu em decorrência de um acidente vascular cerebral. A fazenda foi herdada pelo cunhado de nona Francisca, que mudou o nome daquela terra para Girossolândia, colocando ordem, respeito e justiça no local.

Nará-Sué Uarená casa-se com Manoel, a cerimônia matrimonial ocorre na cidade de Boa Vista, em seguida resolvem ir morar às margens do Parima. No meio da viagem de volta ao Parima, Manoel reencontra o papiri onde morava com sua esposa e filha, o mesmo papiri encontrado por Nará-Sué e o avô quando se deslocavam anos atrás do Parima. Ao ver o local, o imigrante relembra a cena trágica da morte da esposa e da filha: “Manoel emudeceu e entristeceu logo. Aquilo

tinha sido dele e o havia abandonado desesperado com a tragédia dos porcos [porcos do mato], que lhe roubaram a esposa e a filhinha de quatro anos” (MACAGGI, 2012, p. 115-116). Os noivos e o pajé prosseguem viagem até chegarem à antiga aldeia de Nará-Sué Uarená, lá desejam constituir família.

Aqui, neste Parima que nos acolhe agora, vai ver nossos filhos que vão aprender o respeito e amar o nosso Brasil, ao lado de sua mãe roraimense, e seu pai paranaense e abrigados pelo “verde que te quero verde”, tão querido pela minha Nará-Sué Uarená (MACAGGI, 2012, p. 119).

Percebemos o discurso de exaltação da Amazônia, na cena Manoel planeja ter filhos com a índia Nará-Sué Uarená. Isso sugere um discurso de integração, Roraima se integrando ao restante do país, pois o romance é construído no final do século XX, período em que se consolida a formação do Estado de Roraima em 1991, como membro da federação brasileira.

No poema que marca o desfecho da trama, o eu lírico compara a jovem a uma andorinha, assim com a ave, passou por deslocamentos e regressos. Nará-Sué como a andorinha migrou no inverno, ou seja, no momento de tristeza e morte, mas regressou no verão, contexto de recomeço, pois casou-se com Manoel e decidiu constituir família às margens do Parima.

Voa, andorinha galante,
Chegai até o pico da serra,
Levando as margens tocantes
Das flores e plantas da terra.
Chegando aos pés do senhor,
Conta-lhe que a nossa vida
Livre repleta de amor,
É muito protegida.
Parima, lindo e cobijado,
Envolto num céu de anil,
Estarás sempre guardado
No coração do Brasil!
(MACAGGI, 2012, p. 119. Grifo meu).

Na obra *Nará-Sué Uarená*, de Nenê Macaggi (2012), ocorre um trabalho de enquadramento da mulher indígena, com a construção de uma personagem submissa e passiva. Observamos no quinto verso marcas do “binarismo cultural”, o não indígena é desenhado como o “senhor” colonizador, que exerce domínio, chama pela mulher indígena, que se prostra aos seus pés. Essa subordinação do “nativo” delinea o discurso colonial: o indígena teria se prostrado à língua, à cultura e à

religião do colonizador. Conforme Bhabha (2005), esse discurso é marcado por estereótipos ligados a estratégias de hierarquização na administração das sociedades coloniais, segundo as quais a cultura do colonizador é considerada superior à cultura do homem local. Isso fica evidente na cena em que a jovem indígena encontra-se com o personagem Manoel, nas entrelinhas percebemos que o imigrante seria o símbolo de progresso e desenvolvimento, ele viria tirar a indígena da barbárie, ensinando-a ler e escrever.

Ademais, ao compararmos os estudos de *Nará-Sué Uarená*, de Nenê Macaggi (2012) e *Metade cara, metade máscara*, de Eliane Potiguara (2004), percebemos tensões e contradições sobre as zonas de contato: as personagens Nará-Sué e Cunhataí nos mostram duas mulheres indígenas com condutas sociais distintas, no encontro com o colonizador. Em *Nará-Sué Uarená* (2012), o encontro entre a índia e Manoel reproduz um discurso colonialista, na qual a mulher indígena comporta-se como uma “nativa protetora” (PRATT, 1999), isto é, zela vida do “branco”, é posta de maneira submissa, exótica aos olhos dele, e por fim une-se ao não indígena. Enquanto em *Metade cara, metade máscara* (2004), o narrador retrata a degradação das aldeias indígenas, a captura e morte dos nativos, e a destruição dos “cemitérios sagrados, que desencadeou consequências como alcoolismo, suicídios e deslocamentos que geraram transtornos na vida dos indígenas, havendo uma “desintegração cultural e espiritual” (POTIGUARA, 2004, p. 24).

A voz narrativa revela que, como ato de resistência à opressão colonizadora, alguns indígenas praticaram o suicídio ou homicídio, para que seus filhos e mulheres não fossem explorados pelo colonizador. O narrador denuncia que “com a chegada dos estrangeiros, a mulher passou à retaguarda [...], servindo de mão de obra escrava, ou submetendo-se à neocolonização como objeto sexual e descartável. Basta!” (idem, p. 56). Cunhataí rompe com discursos colonialistas de uma indígena “nativa protetora” denuncia as degradações físicas e psicológicas dos povos indígenas e, mais do que isso, inclina-se para o revide.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na obra de Eliane Potiguara identificamos a presença do binarismo de revide, o qual segundo Bernd (1999) significa uma postura de oposição ao discurso colonialista. Nessa perspectiva, o revide consiste em projetar na figura do colonizador a imagem do mal, ao passo que se elegem os afrodescendentes e povos indígenas como a materialização do bem.

O binarismo de revide perpassa a escrita de Eliane Potiguara, de forma velada como foi visto no conto *O pássaro encantado* (2014) ou de maneira explícita como destacado em *Metade cara, metade máscara* (2004). No conto *A cura da terra* (2015), a autora, também, faz uso da “política da identidade” (MONTERO, 2012), seja propondo a resistência da mulher indígena ao colonizador e a luta pelo reconhecimento dessa cultura ou incitando o engajamento ideológico com a intenção de desestabilizar as forças colonialistas, que tentaram silenciar as tradições, inserindo nas aldeias valores e crenças distintos do modo de vida ameríndio.

Os contos destacam, além disso, o papel dos anciãos na invocação da memória social, os quais estreitam o elo entre memórias individual e coletiva. Nas memórias sociais, conforme Halbwachs (2015), entram em cena o nível individual e coletivo, cuja lembrança pessoal fundamenta-se na família ou em grupos sociais em que o indivíduo esteve inserido. Nessa perspectiva, o contexto social influencia na memória individual à medida que serve de base e complementação dos testemunhos individuais.

Se nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a de outros, nossa confiança na exatidão de nossa evocação será maior, como se uma mesma experiência fosse começada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias (HALBWACHS, 2015, p. 25).

Na reconstrução do passado, conforme a citação supracitada, a memória individual pode recorrer aos testemunhos coletivos e basear-se em depoimentos de outros para intensificar a recordação, de modo que essas referências externas ao

sujeito o ajudam a lembrar. No entanto, a lembrança pessoal pode, em algumas situações, entrar em confronto com a memória coletiva, pois entra em jogo também a visão de mundo do indivíduo. Quando isso ocorre, desencadeiam-se tensões que podem ser reprimidas ou extravasadas sob a forma de conflitos. No tocante às memórias, no conto *A cura da terra* (2015), as lembranças sociais servem de apoio para lembranças individuais, não havendo conflitos, mas confluências. Entretanto, essas memórias sociais entram em tensão com as memórias oficiais (isto é, aquelas produzidas a serviço das práticas e políticas de dominação colonialista), uma vez que, para a sociedade envolvente, o plantio de algodão trouxe o desenvolvimento e progresso para a região de Seridó, a região produziu algodões conhecidos pela qualidade e brancura (LIRBÓRIO, 2017), mas para muitos indígenas, como para a personagem do conto, a avó indígena, o plantio algodoeiro significou um momento de exploração, invasão das terras potiguara e êxodo indígena.

A construção da memória social envolve relações de poder, isso significa controlar certas lembranças e abafar outras conforme o interesse do grupo. Para Pollak (1992), o esquecimento e o silêncio são, por um lado, mecanismos de manipulação que operam sobre a memória coletiva, prática bastante utilizada por discursos hegemônicos, servindo de estratégia para definição tanto de datas oficiais de um país quanto da escolha de monumentos de comemoração cívica. Mas por outro, líderes culturais utilizam tais artifícios visando desconstruir os enquadramentos sociais sobre o negro, os indígenas e outras minorias e entram no jogo de manipular, controlar e influenciar o meio social. Segundo Ricouer (2007, p. 424), “o dever da memória enuncia-se como uma exortação a não esquecer”, a luta da memória é contra o esquecimento, pois este implica uma ameaça às lembranças individuais e coletivas.

Em linhas gerais, o foco narrativo da escrita de Eliane Potiguara aponta, por um lado, para a construção da memória coletiva como estratégia de vivificação das culturas indígenas, sobretudo de índios desaldeados, e, por outro, é utilizado como instrumento político de denúncia contra a desintegração familiar e contra os abusos e mortes sofridos pelos povos indígenas em face das práticas colonialistas que, por séculos, tentaram silenciar os grupos étnicos.

Com o incentivo das teorias pós-coloniais, multiculturalistas e a própria inclusão dos direitos dos povos indígenas, negros e afrodescendentes nas legislações latino-americanas, grupos minoritários ou periféricos passaram a ter voz

no meio da sociedade envolvente e é justamente nesse espaço social que se insere a literatura de Eliane Potiguara.

No plano ideológico, os contos de Eliane Potiguara desempenham uma função pedagógica na formação do leitor, uma vez que a proposta dos livros é expressar a cultura de povos ameríndios, dando ênfase à tradição oral e às narrativas míticas indígenas. Nos contos e no romance analisados percebemos a representação de diferentes povos indígenas, isso nos parece uma tentativa da escritora em assumir identidades múltiplas, todavia, ela tende a construir um discurso que unifica as vozes indígenas, o que resulta em uma homogeneização de culturas díspares.

Na esfera literária, os contos em destaque não deixam de ter fruição estética, uma vez que, diferente do romance *Metade cara, metade máscara* (2004), trazem uma narrativa breve e fluida. A estrutura literária dos contos de Eliane Potiguara é construída a partir dos mecanismos metalinguísticos entre os níveis externo e interno – com personagens, tempo, espaço e narrador próprios – e assinala traços de uma escrita panfletária que recorre ao revide como elemento de afirmação identitária indígena.

O caráter duplo dos contos (com a história principal e a história encaixada) mostra o entrelugar da obra de Eliane Potiguara que passa pelo crivo editorial, sendo escrita em língua portuguesa, mas traz em seu bojo a literatura oral indígena, narrada por personagens que desempenham o papel de homens-narrativa (TODOROV, 2006), formando encaixes, de modo que a segunda história se subordina ao enredo principal.

Nos contos, as avós e a mãe (de Poti e Tajira) assumem a função de homens-narrativa (TODOROV, 2006), e são a própria voz da tradição. Essas personagens não têm nome, porque não caracterizam algo individual, pois ecoam a voz da coletividade, invocam histórias representadas pelo anonimato, pela resistência ao tempo e pelo veio oral. Elas estreitam os laços entre as memórias individuais e coletivas; exprimem o elo afetivo dos povos indígenas com a terra e o passado ancestral e sinalizam a tônica autobiográfica da obra de Eliane Potiguara.

O vínculo com a ancestralidade perpassa os contos em destaque e tais dialogam com o romance *Metade cara, metade máscara* (2004). Eliane Potiguara constrói seu *álder ego* sob a máscara dos pseudônimos Cunhataí e Juripiranga, personagens centrais do romance e Moína, protagonista do conto *A cura da terra*

(2015). O pacto autobiográfico abre espaço para diferentes eus: o eu engajado com o binarismo de revide, o eu pessimista, o eu voltado para o discurso ecológico e o eu comprometido com os ancestrais e a memória social.

Com Cunhataí observamos um discurso descolonial sobre a mulher indígena como nativa protetora, que entra em conflito com os discursos coloniais, a exemplo da personagem roraimense Nará-Sué Uarená, de Nenê Macaggi (2012), uma vez que essa última se instala em “binarismos culturais” (BHABHA, 2005), elegendo a cultura do colonizador como parâmetro de civilização. Enquanto a personagem Cunhataí revela o desejo da “revitalização” de suas histórias e expressa o desejo de construção de uma pátria indígena nos moldes do passado. A estratégia de Cunhataí recai em um processo de homogeneização das vozes indígenas à medida que ela tenta ocupar o lugar de fala de diferentes etnias.

Em suma, ao compararmos a configuração da mulher indígena na obra de Eliane Potiguara com a personagem *Nará-Sué Uarená*, de Nenê Macaggi (2012), identificamos que as divergências se justificam pelo contexto de produção dos livros: a produção literária de Potiguara situa-se no período histórico dos anos 1970, momento em que o Brasil estava sob o comando do regime militar, o que, de certo modo, dá indícios do porquê dos contos e do romance serem construídos obedecendo um viés engajado, de luta contra as práticas colonizadoras de predação contra os povos indígenas, ao passo que o romance *Nará-Sué Uarená*, mesmo sendo uma obra póstuma publicada em 2012, ou seja, momento já distante da época da ditadura militar brasileira, retoma um regionalismo tardio (ALMADA, 2015) no extremo norte do país, sob influências dos ideais de integração nacional de Getúlio Vargas dos anos de 1940, contexto em que Nenê Macaggi chegou na região norte, a serviço do governo federal. O ponto de confluência que aproxima o universo literário feminino de Potiguara da personagem Nará-Sué Uarená é a maneira binária como as personagens aparecem na trama, ou seja, submissas ou rebeldes, dóceis ou movidas pela revolta, em uma relação de tensão com o colonizador.

O livro *Metade cara, metade máscara* (2004), por fim, inscreve-se nos binômios: realidade e fingimento (com a construção do pacto autobiográfico); identidade indígena e não indígena (em uma relação de revide); voz coletiva (com o uso do nome autodesignativo Potiguara) e escritor individual (Eliane, nome ocidental). Esses binômios justificam o título do romance.

Nesta dissertação, buscamos priorizar o debate sobre o binarismo de revide, mas sem deixar à margem a literatura em si, que nesse caso, envolveu a dimensão ocidental e indígena, em decorrência do encaixe narrativo, formando dois níveis textuais nos quais o plano mais externo seguia a lógica ocidental e o plano mais interno retratava a literatura oral indígena.

5. REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. **Iracema**. São Paulo: Ridel, 1997.

ALMADA, SILVA. **A questão do regionalismo no romance A mulher do garimpo de Nenê Macaggi**. Boa Vista: UFRR, 2015.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

ANDRELLO, Geraldo. Nomes, Posições e (contra) Hierarquia: coletivos em transformação no Alto Rio Negro. **ILHA**, v. 18, n. 2, p. 57-97, dez., 2016.

BECHARA, Evanildo. **Moderna Gramática Portuguesa**. 36. ed., SP: Companhia. Editora Nacional, 1997.

BENJAMIN, Walter. O narrador. IN: **Textos escolhidos**. Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BERND, Zilé. Identidades e nomadismo. In: JOBIM, José Luís. (org.) **Literatura e identidades**. Rio de Janeiro: J.L.J.S.Fonseca, 1999. p. 95-111.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte. Editora: UFMG, 2005.

BITTENCOURT, Libertad Borges. O movimento indígena organizado na América Latina – A luta para superar a exclusão. **Anais Eletrônicos do IV Encontro da ANPHLAC**, Salvador, p. 1-18. Disponível em:

http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/libertad_bittencourt.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2017.

BOSI, Alfredo. Poesia-resistência. In: **O ser e o tempo da poesia**. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1977.

BOSI, Ecléia. **Memória e sociedade**: lembranças dos velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

BRASIL. **Constituição**. Brasília: Senado Federal, 1988.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Editora Nacional, 1980.

CARVALHO, Fábio Almeida de. **Makunaima/Macunaíma**: contribuições para o estudo de um herói transcultural. 1 ed. Rio de Janeiro: E-papers, 2015.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

CECCANTINI, João Luis C. T (org.). 2004. **Leitura e literatura infanto-juvenil**: memórias de Gramado. São Paulo: Cultura Acadêmica.

COSER, S. Híbrido, hibridismo e hibridização. In: FIGUEIREDO, E. (org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005. p.163-187.

COLLADO, Carlos Hernández; LUCIO, Pilar Baptista; SAMPIERI, Roberto Hernández. **Metodologia de Pesquisa**. São Paulo: McGraw-Hill, 2006.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & diálogo**: A ideias linguísticas do círculo de Bakhtin. Paraná: criar edições, 2003.

FELDMAN, Alba Krishna Topan. A identidade da mulher indígena na escrita de Zitkala-ša e Eliane Potiguara. In: II SEMINÁRIO NACIONAL EM ESTUDOS DA LINGUAGEM, 6 out., 2010, Cascavel, **Anais**, Cascavel: UNIOESTE, 2010, p. 1-12.

FERNANDES, Maria da Penha Campos. Da finitude de um mundo: *o alienista* de Machado de Assis como *metaconto*. **Línguas e letras**. V. 6, Nº 11, p. 149-169, 2005.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Representações do indígena na literatura brasileira**. In: Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

_____. **Conceitos de literatura e cultura**. 2º ed. Niterói: EdUFF, 2010.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Vega/Passagens, 1992.

FREIRE, José Ribamar Bessa. **Rio babel**: a história das línguas na Amazônia. 2. ed. Rio de Janeiro: 2011.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1989.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**. Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

HALBWACHS, Maurice. Memória coletiva e memória individual; Memória coletiva e memória histórica. In: **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro Editora, 2015. [1968]. p. 29-76.

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

KANTHACK, Gessilene Silveira. **Letras Vernáculas**: sintaxe da língua portuguesa. Ilhéus: EDITUS, 2011.

KLINGER, Diana. **Escrita de si, escrita do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. 2. ed. Rio de Janeiro: Letras, 2012.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Atlas, 1991.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2015 [1977], p. 366-420.

LEAL, José. Carlos. **A natureza do conto popular**. Rio de Janeiro: Conquista, 1985.

LIMA, Antônia Silva; OLIVEIRA, Sebastião Monteiro. **O mito da formação da identidade**. *Dialógica*, v. 1, n. 1, p. 1-7, 2006.

LIRBÓRIO, Lucia Ferreira. **O circuito espacial de produção do Algodão naturalmente colorido na Paraíba-Brasil**. (Tese de geografia), São Paulo, Departamento de geografia – Programa de pós-graduação em geografia humana, 2017.

MARCONDES, Danilo. Desfazendo mitos da pragmática. **Alceu**, v. 1, Nº1, p. 38-46, 2000. Disponível em: < revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu>. Acesso em: 15 dez. 2017.

MARCUSCHI, Luiz. Antonio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, A.P; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (Orgs.) **Gêneros Textuais e Ensino**. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2002.

MIBIELLI, Roberto. Entre Versos e Prosas como se fabrica uma região chamada Exótico. **Anais**, XV ABRALIC: experiências literárias, textualidades contemporâneas, Rio de Janeiro, p. 4909-4921. Disponível em: <www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491505402.pdf>. Acesso em 15 dez. 2017.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. São Paulo: Cultrix, 2007.

MONTERO, Paula. Multiculturalismo, identidades discursivas e espaço público. **Sociologia & Antropologia**. v. 02.04: 81-101, 2012.

ORTNER, Sherry B. **Subjetividade e crítica cultural**. *Horizontes Antropológicos*. ano 13, vol. 28, p. 375-405, 2007.

PINTO, Milena. **A literatura de autoria indígena: Metade cara, metade máscara**. Dissertação (mestrado em estudos de linguagens), Salvador, Departamento de Ciências Humanas – Programa de pós-graduação em estudo de linguagens, 2017.

POTIGUARA, Eliane. **Metade cara, metade máscara**. São Paulo: Global, 2004.
_____. **O coco que guardava a noite**. São Paulo: Mundo Mirim, 2012.
_____. **O pássaro encantado**. 1º ed. São Paulo: Jujuba, 2014.
_____. **A cura da terra**. 1º ed. São Paulo: Editora do Brasil, 2015.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.
_____. **Memória esquecimento, silêncio**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

PRATT, Mary Louise. **Os Olhos do Império**: relatos de viagem e transculturação. Tradução Jézio Hernani Bonfim Gutierre. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

SÁEZ, Oscar Calavia. **Autobiografia e sujeito histórico indígena**: considerações preliminares. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, n. 76, nov. 2006. Disponível em: <www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010133002006000300009&lng=en&nrm=is>. Acesso em: 22 nov. 2017.

SARTORI, Giovanni. **La sociedade multirétnica**: pluralismo, multiculturalismo y extranjeros. Mexico: Taurus, 2001.

SBARDELLINI, Luís Augusto. **O continuum, os reais e o conceito de homogeneidade**. Tese (Doutorado em Filosofia), Departamento de Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2005.

SEMPRINI, Andrea. **Multiculturalismo**. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

SEN, Amartya. **Identidade e violência**: a ilusão do destino. Lisboa: Tinta-da-china, 2007.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, T. T da (org.). **Identidade e diferença**: perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

SIMONSEN, Michèle. **O conto popular**. Trad. Luís Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2007.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TODOROV, Tzvetan. Os homens-narrativas. In: **As estruturas narrativas**. Tradução Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 2006 [1969], p. 119-133.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo Batalha. **Araweté**: os deuses canibais. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

_____. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana**, v. 2, n. 2: 115-144, 1996.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma discussão teórica e conceitual. IN: T.T da Silva (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.