



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

IVANILDE DE LIMA BARROS

**O DESEJO DE NAVEGAR E AS ÂNCORAS NA TRADIÇÃO: MEMÓRIA E
IDENTIDADE EM DANIEL MUNDURUKU**

BOA VISTA-RR

2014

IVANILDE DE IMA BARROS

**O DESEJO DE NAVEGAR E AS ÂNCORAS NA TRADIÇÃO: MEMÓRIA E
IDENTIDADE EM DANIEL MUNDURUKU**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura, Artes e Cultura Regional.

Orientadora: Professora Doutora Carla Monteiro de Souza.

Coorientadora: Professora Doutora Cátia Monteiro Wankler.

Boa Vista-RR

2014

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
Biblioteca Central da Universidade Federal de Roraima

B277d Barros, Ivanilde de Lima.
O desejo de navegar e as âncoras na tradição : memória e identidade de Daniel Munduruku / Ivanilde de Lima Barros. - Boa Vista- RR, 2014.
98 f.

Orientadora: Profa. Dra. Carla Monteiro de Souza.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Roraima, Programa de Pós-Graduação em Letras.

1 – Análise literária. 2 – Literatura brasileira. 3 – Daniel Munduruku. 4 – Literatura indígena. I – Título. II. – Souza, Carla Monteiro de (orientadora).

CDU- 82.09

IVANILDE DE IMA BARROS

**O DESEJO DE NAVEGAR E AS ÂNCORAS NA TRADIÇÃO: MEMÓRIA E
IDENTIDADE EM DANIEL MUNDURUKU**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima, para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura, Artes e Cultura Regional. Defendida em 28 de janeiro de 2014 e avaliada pela seguinte banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Carla Monteiro de Souza

Orientadora / Presidente da Banca / Professora PPGL – UFRR

Prof.^a Dr.^a Luciana Marino do Nascimento

Professora convidada / Membro da Banca / PPGL – UFAC

Prof.^a Dr.^a Adriana Helena de Oliveira Albano

Professora convidada / Membro da Banca / PPGL – UFRR

Aos três homens que fazem
da minha, a melhor das histórias:

Paulo, Mateus e Davi.

Ao homem que iniciou
essa história (*in memoriam*):

Seu Barros.

Às mulheres da minha vida:

Ivanira e Nara.

AGRADECIMENTOS

Àquele que é, que era e que há de vir. A Deus toda honra, toda glória, todo louvor, todo poder, toda força, todo domínio pelos séculos dos séculos. Chamem-no como quiserem, eu prefiro “paizinho lindo”, quando estamos conversando.

Aos que já dediquei este trabalho, esposo cooperador, parceiro, Paulo; filhotes lindos, inteligentes e fofos, Mateus (13) e Davi (5); meu pai, que agora descansa; minha linda mãe que é meu porto seguro; e minha alma gêmea, minha cópia muito melhorada, mana-amiga Nara Núbia.

À minha vizinha Elvira. A melhor casa do mundo era a dela! Agora está em segundo lugar para meus filhos, seus bisos mais assíduos.

À minha orientadora Carla Monteiro de Souza que aceitou o pedido de casamento mesmo sem saber se seríamos felizes “para sempre”. Uma parceira, poço de compreensão, entusiasta do meu texto, incentivadora das caraminholas da minha cabeça.

À minha coorientadora que desde a graduação é, e agora juntamente com Carla, minha definição de PROFESSORA, Cátia Monteiro Wankler. Quanto privilégio tê-las!

Aos professores do PPGL. Fui presenteada por Deus por ter excelentes profissionais botando pulgas atrás da minha orelha. Algumas delas estão aqui neste trabalho.

Aos professores Dr. José Guilherme dos Santos Fernandes e Dr. Roberto Mibielli pelas contribuições na fase inicial deste trabalho.

Aos colegas de turma, em especial, Cleo Amorim Nascimento. Suas gargalhadas mudaram o curso do dia tantas vezes, sem que você nem soubesse.

Às minhas amigas e chefes, Cidinha, Vanete, Eugênia e Josélia que compreenderam ausências e, sobretudo minha cabeça voando tantas vezes. Só Deus para recompensar-lhes, e isso é ótimo porque não conheço ninguém que pague melhor e mais generosamente.

À competente Stela Damas da Silveira, ajudou-me demais! Sem palavras. Que Senhor lhe retribua.

À amizade e companheirismo de Alzivane Ramos de Souza e Leudimar Pinheiro Abreu, com quem rio e choro... de rir.

Não. Definitivamente essa não foi uma Dissertação feita com qualquer sofrimento, e isso graças a vocês!

“Não deixo de dar graças por vocês,
mencionando-os em minhas orações.
(Efésios 1:16)

Rei do mar

*Muitas Velas. Muitos Remos.
Âncora é outro falar...
Tempo que navegaremos
não se pode calcular.
Vimos as Plêiades. Vemos
agora a Estrela Polar.
Muitas velas. Muitos remos.
Curta Vida. Longo Mar.*

*Por água brava ou serena
deixamos nosso cantar,
vendo a voz como é pequena
sobre o comprimento do ar.
Se alguém ouvir, temos pena:
só cantamos para o mar...*

*Nem tormenta nem tormento
nos poderia parar.
(Muitas velas. Muitos remos.
Âncora é outro falar...)
Andamos entre água e vento
procurando o Rei do Mar.*

RESUMO

O propósito deste trabalho é analisar como se dá a resignificação da memória nas obras *Meu vô Apolinário: um mergulho no rio da (minha) memória* e *Você lembra, pai?*, de Daniel Munduruku, buscando compreender em que medida intervém nas representações das identidades que buscam referendar-se na tradição e na ancestralidade. Munduruku é o escritor indígena de maior renome no cenário literário brasileiro da atualidade, com 45 obras publicadas, é representante de uma escrita indígena que, embora em estágios diferentes, vem conquistando espaço e sendo cada vez mais publicada no Brasil, abrindo um novo leque para culturas pouco representadas nas obras de ficção sob o ponto de vista do próprio indígena. A voz dantes silenciada pelo colonizador constitui-se, em esfera literária, na representação do que é ser indígena. Esse dizer-se se estabelece por meio da navegação no rio da memória, e busca na ancestralidade um norte que aponte aspectos culturais que possam sustentar um ideal identitário indígena, tendo a *diferença* como marca contrastante e constituinte. Ao olhar o passado para explicar o presente, as âncoras da embarcação literária são lançadas em determinados pontos, descontinuando o movimento nas águas da memória. Essas questões serão abordadas neste estudo de caráter essencialmente qualitativo, cujas bases estão fundamentadas na pesquisa interdisciplinar de referencial teórico sobre identidade-representação-memória, na qual foram envolvidos conhecimentos de Sociologia, Antropologia e Psicologia Social, situando-se na busca pela compreensão das influências do que é rememorado nas obras indígenas, e das representações sociais que predominam como marcas identitárias, ou como a própria identidade.

Palavras-chave: Identidade. Representação Social. Memória. Daniel Munduruku. Literatura.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to analyze how is the redefinition of memory in the Daniel Munduruku's works *Meu vô Apolinário: um mergulho no rio da (minha) memória e Você lembra, pai?*, seeking to understand the extent to which intervenes in the representations of identities that seek to ratify the tradition and ancestry. Munduruku is the most renowned Indian writer in the Brazilian literary scene today, with 45 published works, is representative of an indigenous writing that, although at different stages, is conquering space and increasingly being published in Brazil, opening up a new range for cultures underrepresented in fiction from the point of view of indigenous own. The voice silenced before the colonists constitutes, in the literary sphere, the representation of what is being indigenous. This tell if states by navigating the river of memory, and search in a North ancestry that point cultural aspects that can sustain an indigenous identity ideal, taking the difference as contrasting and constituent brand. When looking at the past to explain the present, the anchors of literary craft are launched at certain points, discontinuing the movement in the waters of memory. These issues will be addressed in this study essentially qualitative, whose foundations are based on the theoretical framework of interdisciplinary research on identity-memory-representation, in which were involved knowledge of Sociology, Anthropology and Social Psychology, standing in the quest for understanding the influences what is recollected in indigenous works, and social representations that dominate as identity marks, or the identity.

Keywords : Identity. Social Representation. Memory. Daniel Munduruku. Literature.

SUMÁRIO

	IÇAR VELAS.....	11
1	OS COMANDANTES E SUA BÚSSOLA.....	19
1.1	IDENTIDADE, REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E MEMÓRIA.....	21
1.1.1	Identidade.....	21
1.1.2	Representações sociais.....	26
1.1.3	Memória.....	31
2	NAVEGAR É PRECISO?.....	39
2.1	MARINHEIROS DE PRIMEIRA VIAGEM OU HÁBEIS TIMONEIROS?.....	40
2.2	COMPRA E VENDA DE BILHETES DE EMBARQUE.....	53
3	CRUZANDO AS ÁGUAS.....	63
3.1	MEU VÔ APOLINÁRIO.....	64
3.1.1	Índio, eu?.....	66
3.1.2	Eu, índio!.....	72
3.1.3	Eu?.....	76
3.2	VOCÊ LEMBRA, PAI?.....	79
3.2.1	Eu lembro, pai!.....	79
3.2.2	Filho(s) e pai(s).....	83
3.2.3	Nós lembramos, pai.....	86
	APORTANDO ESTA EMBARCAÇÃO.....	90
	REFERÊNCIAS.....	96

IÇAR VELAS

A pós-modernidade¹ caracteriza-se por transformações expressivas no que diz respeito ao desenvolvimento de novas identidades a partir de contextos sócio-culturais balizados pela ideia de globalização. Essas identidades surgem da relação de pertencimento (ou desejo dele) a grupos, sejam menores, como algumas etnias, sejam maiores, como a própria ideia de nação. Nesse contexto, as minorias, como têm sido nomeadas, conquistam espaço na política, na culinária, nas artes, dentre outras áreas. As práticas culturais indígenas, ou o que se tem dito e representado sobre elas, ganham particular atenção, dados os relatos de subjugação do passado e presente, uma atenção que é mais adquirida na luta desses povos, na conquista por direitos, do que no “reconhecimento” dos não-indígenas, como por vezes se quer perpetuar. Esse ideal “filantrópico” apaga a ação dos indígenas e coloca os não-indígenas como “tolerantes”, amigos da “diversidade”, negando especificidades étnicas, globalizando certo sentimento de “harmonia”, utopicamente estratégico. Contudo, elevar o debate étnico ao se refletir sobre as manifestações artísticas desses povos os relega a uma única possibilidade, inferior posição de exóticos porque diferentes, distantes. Ou ainda, um olhar sobre a arte enquanto instrumento de luta que se explica pelo ideal pragmático de servir à defesa de um lugar, que não deixará de ser, de novo e limitadamente, um só lugar.

Neste panorama, a escrita indígena passa por um período de reflexão sobre sua razão de ser, sobre a construção de identidades, sobre as memórias que são partilhadas e a interferência destas na construção de representações sociais, isso tem se refletido na maneira como seus textos se realizam, se constroem. Esse debate, antes apenas alvo de estudos antropológicos, vem se ampliando para os estudos literários, e em meio às discussões conceituais e políticas, os escritores indígenas continuam a produzir textos e ganhar notoriedade no mercado editorial.

Contudo, há dificuldade de abordagens do ponto de vista teórico-literário em abarcar a escrita indígena contemporânea, isto porque os estudos dessa ordem mais suscitam questionamentos a respeito da estética, do regionalismo, ou ainda,

¹ O termo Pós-modernidade neste trabalho não faz referência à Modernidade como período ultrapassado, apenas procura marcar na contemporaneidade aquilo que é novo em relação aos pressupostos modernos.

em lado oposto, sobre resistência, etnocentrismo, do que propriamente discussões que se focalizem nos processos de construção dessas mesmas características, compreendendo suas relações com as memórias individuais e coletivas e com práticas sociais.

Algumas teorias olham com propriedade para a escrita indígena, mesmo que se utilizassem, inicialmente, de arcabouço teórico semelhante para refletir sobre essa questão em contextos étnicos diversos. (PRYSTHON, 2004). Entretanto, faz-se necessário contemporizar as reflexões, olhando o texto e o que ele tem a dizer sobre cultura, identidade, memória, representação, antes de enquadrá-los nesta ou naquela teoria. Esses enquadramentos têm levado, frequentemente, à incidência de preconceitos em relação à escrita indígena e sua “avaliação” segundo os moldes canônicos ocidentais, sem problematizá-los, ou mesmo uma visão pragmática de considerá-la bandeira de luta, o que não deixa de ser uma forma de neutralizá-la enquanto escrita que merece também um olhar como produção artística, segundo aquilo que se entende por estética dentro e fora da cultura que a produziu.

Dentro destas perspectivas, é preciso considerar que coexistem nesse universo de pesquisas basicamente dois pressupostos: de um lado estão ideias essencialistas que têm limitado o espaço de existência, e conseqüentemente o espaço artístico dos indígenas a condições de inferioridade; e de outro, diferentemente, a defesa política das causas indígenas, ao extremo de abandonar toda uma tradição do sistema literário brasileiro que, embora ainda filiado aos valores europeus, muito avançou em abarcar obras brasileiras de características muito próprias da(s) cultura(s) e língua(s) de nosso(s) povo(s).

Sem desconsiderar essas contraposições, o presente trabalho não tomará o caminho do embate, antigo por sinal, de ética *versus* estética, por considerar que pouco contribui para o entendimento dos aspectos tão complexos que constituem a escrita dos indígenas na atualidade. Além do que, esses pólos de tensão, por seu extremo, não abarcam a escrita indígena que se realiza na contemporaneidade na qual se podem observar mais negociações do ponto de vista das representações sociais do que propriamente conflitos identitários que opõem dois lados, um certo maniqueísmo angustiante, que se configura mais num desejo de assumir a posição do Outro.

Diante de uma categoria em movimento e da falta de estudos que se coloquem no âmbito da investigação que privilegie os textos e os mecanismos de construção de identidades pela memória, é que esse trabalho, a partir das obras de Daniel Munduruku, se constitui numa análise pautada no referencial teórico que coteja a relação identidade-representação-memória no âmbito de uma literatura que se faz em pleno trânsito entre culturas. Este estudo se situa na busca pela compreensão das influências do que é rememorado em contexto literário indígena, e nas representações sociais que predominam como marcas identitárias, ou como a própria identidade.

Essa construção de representações identitárias traz a particularidade de apontar para a tradição e a ancestralidade na medida em que, para diferenciar-se, necessitam olhar o passado pra explicar o presente. Assim, na composição metafórica com a qual se trabalha neste estudo, é como se a obra conduzisse o leitor ao que poderia ser uma viagem despreendida, porém o lançar de âncoras em determinados pontos (ou portos) descontinua o processo, posiciona e detém a memória na abordagem de aspectos que referendam a razão de ser não só da própria escrita, como também da identidade indígena.

Ao se pensar nas âncoras, infere-se, antes de qualquer outra coisa, a necessidade de parar, deixando uma navegação em estado de relativo equilíbrio, evitando que fique à deriva. O lançar das âncoras, fundamentado na função primitiva do objeto, pode significar ainda, em sentido figurado, proteção, abrigo, firmeza, tranquilidade. Por estes mesmos motivos, dependendo dos pontos de vista, também pode remeter a atraso, barreira. Estes significados fazem com que o termo *âncora* nomeie muitas características, funções, objetos sempre os ligando à segurança que proporcionam.

Fenícios, gregos, romanos e egípcios usavam âncoras de madeira no formato em que existem hoje. O objetivo sempre foi o de manter o centro de gravidade o mais baixo possível, de modo a enterrar a extremidade com gancho no fundo do mar ou do rio, garantindo uma fixação segura. Uma vez fixada, a âncora traz aos transportes náuticos de médio e grande porte a possibilidade de permanecerem em um mesmo lugar quando não estão em terra firme. Isso é extremamente necessário porque, caso contrário, o movimento das águas, sejam

ondas, seja correnteza, tende naturalmente a conduzir as embarcações à revelia e, portanto, fora de um curso traçado, planejado.

Assim, a metáfora das âncoras lançadas no fundo do rio da memória perpassa as reflexões desta dissertação e ajuda a melhor entendê-las e conduzir-se por elas, norteando as questões teóricas e analíticas. Não foi traçada, entretanto, apenas a partir de particular predileção da pesquisadora, autora da dissertação, mas antes, o próprio escritor e as obras apontavam para a proximidade com essa composição metafórica. Daniel Munduruku traz já no título de uma das obras aqui analisadas, *Meu vô Apolinário: um mergulho no rio da (minha) memória*, o cotejo com essa metáfora. Munduruku constrói narradores-personagens que navegam nas águas da memória, trazendo aos textos elementos de sua tradição nos quais se ancoram para tecer suas narrativas.

O interesse pelas obras de Daniel Munduruku veio principalmente de um “romance” antigo com a literatura infantil, a partir da experiência como professora das séries iniciais do ensino fundamental. A primeira obra de Daniel Munduruku a ser conhecida foi exatamente *Meu vô Apolinário: um mergulho no rio da (minha) memória*. A recordação é de, após ler, ter relacionado com as obras de literatura infantil pré-lobatianas, com seus ensinamentos, seus “tesouros das virtudes para crianças”. Essa postura pedagogizante lembrava a necessidade de professores, pais, adultos em geral de educar os pequenos através da literatura. Mesmo que não faça muito sucesso entre as crianças, principalmente quando expostos a textos mais dinâmicos, mais lúdicos, os livros com essas características trazem um texto pretexto, na maioria das vezes de conteúdos moralistas, ou mesmo científicos, daí sua maior existência e reforço nas escolas.

Mas a escrita mundurukana também suscitou reflexões de outra ordem. A primeira de todas foi exatamente a semelhança na nomenclatura, na adjetivação das literaturas. Uma escrita duplamente adjetivada no caso de Daniel Munduruku, infantil e indígena, ou indígena e infantil, constituiu e constitui uma inquietude, que como toda inquietação, é campo fértil e pertinente de boas discussões.

Assim, saindo da primeira impressão que visualizou em primeiro plano o aspecto da educação, foi-se analisando e contextualizando a escrita de Daniel Munduruku. Era preciso verificar o que ocorria no interior desses textos, como a contemporaneidade dialogava com uma classe tão nova de escritores. Após a

submissão de um projeto de pesquisa, o ingresso na pós-graduação proporcionou, através das aulas, o conhecimento e discussão de algumas correntes teóricas, que logo suscitaram outros questionamentos. O principal deles nasceu na disciplina “Cultura Regional, Memória e História”, ministrada pela professora, só depois orientadora deste trabalho, Carla Monteiro de Souza. Os estudos sobre memória e cultura dialogaram diretamente com a tônica das obras de Munduruku, muito particularmente com *Meu vô Apolinário* e *Você lembra, pai?*.

Daniel Munduruku é o autor indígena de maior notoriedade no cenário literário em termos de repercussão das obras, isto não só em nível de crítica literária, como também no âmbito mercadológico: são 45 obras publicadas, fora participação de seus textos em coletâneas de contos e crônicas, e traduções para outros idiomas de livros já lançados em língua portuguesa. É indígena da etnia Munduruku, povo habitante da região do Vale do Tapajós, no Pará. Graduado em Filosofia, tem licenciatura em História e Psicologia, mestrado em Antropologia Social e doutorado em Educação, ambos pela Universidade Federal de São Paulo-USP. Atualmente, faz pós-doutorado em Literatura pela Universidade Federal de São Carlos – UFSCar. É diretor presidente do Instituto UKA-Casa dos Saberes Ancestrais; é comendador da Ordem do Mérito Cultural da Presidência da República desde 2008; é membro fundador da Academia de Letras de Lorena, cidade no interior de São Paulo, e onde mora.

O autor, bem como as obras, são exemplos da problemática que se levanta a respeito da escrita de indígenas em esfera literária. Primeiramente porque Daniel Munduruku é o autor que mais publica e vende livros no Brasil, segundo porque, em razão disso, é o escritor que mais participa de feiras e eventos literários dentro e fora do país, e, nessa posição de destaque, tem grandes oportunidades de manifestar opiniões, configurando-se numa voz a qual se atribui uma coletividade.

Daniel Munduruku nasceu na capital paraense, em 28 de fevereiro de 1964. É o sétimo filho de uma família de nove irmãos, e foi registrado com o nome de Daniel Monteiro da Costa. Viveu sua infância entre a cidade e a aldeia de Maracanã (sua aldeia familiar). Seu primeiro livro foi *Histórias de Índio* (1996), já publicado por uma grande editora de literatura infantil, a Companhia de Letrinhas. Recebeu vários prêmios no Brasil e exterior, dentre os quais o mais importante da literatura infantil no Brasil, o prêmio Jabuti, concedido pela Academia Brasileira de Letras. Recebeu

ainda o prêmio Érico Vanucci Mendes, do CNPq. Muitos livros do autor receberam o selo de Altamente Recomendável, pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil-FNLIJ.

Foram escolhidas para essa análise duas de suas obras com maior ênfase nos aspectos da memória: *Meu avô Apolinário – Um mergulho no rio da (minha) memória* e *Você lembra, pai?*. Como se pode inferir, já a partir dos títulos, há um destaque às questões das lembranças, da tradição e da ancestralidade nesses livros. A necessidade de lembrar se faz imperativa nesse cenário globalizado, principalmente aos grupos ditos minoritários. No entanto, ao mesmo tempo em que há a busca pela tradição, pela ancestralidade indígena que os confere uma representação identitária “diferenciada”, há também uma resignificação dessas memórias, como de fato se dá com toda rememoração.

O trabalho problematizará questões relativas à memória nessas obras, não só da construção a partir de contextos do presente, como também do caráter social condicionante do ato de lembrar. O objetivo principal é analisar como se dá a resignificação da memória nessas obras de Daniel Munduruku, buscando compreender em que medida intervêm nas representações das identidades que buscam se referendar na tradição e na ancestralidade.

Neste trabalho, o termo *tradição*, em minúscula, fará referência às produções do passado que se perpetuam no presente, a um conjunto de práticas e valores instituídos nos costumes e no pensamento de um grupo, o que não impede que sejam transformados a fim de que os ideais identitários de uma sociedade não se dissolvam. Assim, entende-se tradição como aprendizados calcados na realidade ou no simbolismo, cuja regulação, aceita pela maioria dos membros do grupo, tem a finalidade de estabelecer na cultura valores e normas através da reprodução que, embora se pretenda estável, é constantemente transformada em relação às práticas do passado.

Examinar-se-á, neste estudo, de que forma as recorrências à tradição e à ancestralidade constituem-se como âncoras à representação de uma identidade nessa obras. Também se discutirá a respeito das razões pelas quais determinadas representações identitárias são reforçadas pelo viés da tradição e da ancestralidade.

Para isso foi realizado um levantamento bibliográfico, cujo objetivo maior incidiu na ampliação do conhecimento que se pretendia construir a partir das teorias

que abordavam a relação identidade-representação-memória. O estudo foi, portanto, essencialmente qualitativo (LAKATOS, 2000), cujas bases foram fundamentadas na pesquisa de referencial teórico encontrado em livros, teses, dissertações, artigos de revistas especializadas, jornais, blogs e sites. Levando em consideração seu caráter interdisciplinar, foram envolvidos conhecimentos de Sociologia, Antropologia e Psicologia Social, para atender a necessidade de compreensão da questão colocada no trabalho.

Nesta perspectiva, a literatura aqui é tomada como espaço de representações sociais construídas na e pela vivência histórica dos grupos e dos indivíduos, e expressas na construção do texto. Ideias, ações, crenças, conhecimentos são retratados nas obras e cumpre a uma análise sociológica investigar as condições de produção e a situação sócio-histórica do contexto a partir do qual seus narradores as constroem.

As narrativas que foram analisadas tratam de aventuras entre amigos na aldeia, momentos de relações familiares e com a comunidade de partilhamento dos conhecimentos ancestrais, da morte, de crescimento nas diversas etapas de vida, da vida fora da aldeia, enfim, de interesses próprios do universo indígena, e que se justificam pelo paradoxal apego ao particular em tempos de globalização, o que tem operado para o surgimento de uma produção indígena com traços de valorização cultural, de afirmação identitária, que já está em voga há algum tempo e que tem ampliado horizontes, suficiente para que se perceba um novo momento dessa escrita indígena na contemporaneidade. O aspecto de resistência, de embate aparece bem menos marcado por conflitos externos e apresenta-se como marcação de uma diferença que se dá pela tradição. As âncoras são lançadas na tradição que conecta, vincula, prende, que estabelece o lugar seguro do qual se parte, e onde muitas vezes se para.

Assim, o presente trabalho analisa obras produzidas nesse contexto, e que foram escritas por um indígena pesquisador, um escritor experiente, ambientado na academia, mas, sobretudo um ser humano que tenta ordenar e tecer de diversas formas suas narrativas na esfera cultural que o configura e com a qual convive em conformidade e estranhamento perfeitamente negociáveis, como se verá. Nada mais pós-moderno que as obras de Daniel Munduruku, ninguém mais instigante que seus narradores.

O percurso proposto no presente trabalho, logo após este içar de velas, tem continuidade no capítulo intitulado “Os comandantes e sua bússola” que apresentará a teoria basilar deste estudo, calcada no tripé identidade-representação-memória. O caminho foi iniciado com questões sobre identidade, depois sobre os conceitos de cultura, para depois refletir a respeito das representações sociais, em que se buscou o diálogo com a Psicologia Social, através da Teoria das Representações Sociais. Por fim, os estudos sobre memória, encerrados nessa primeira parte com um cotejo sobre memória e testemunho.

No segundo capítulo, “Navegar é preciso?”, a discussão é sobre o desejo de navegar dos indígenas nessa embarcação tão complexa que é a literatura. As questões vão desde a língua, a oralidade, a escrita, até reflexões sobre o mercado editorial. Para tanto, iniciou-se com um breve histórico da escrita indígena e sua relação com a oralidade. Logo depois, uma reflexão sobre a questão de tentar definir o que é a literatura, com ponderações sobre o cânone e sobre o pós-colonialismo. Em continuidade, há uma discussão sobre a imagem do indígena na literatura, do Descobrimento, passando pela invenção da imprensa, até os ideais modernistas. Depois, uma reflexão sobre o mercado editorial e as demandas de autoria.

No terceiro e último capítulo, “Cruzando as águas”, as duas obras escolhidas para este trabalho, *Meu vô Apolinário: um mergulho no rio da (minha) memória* e *Você lembra, pai?* serão analisadas à luz dos postulados teóricos, em diálogo direto com o texto.

Eis o horizonte. Naveguemos em sua direção.

1. OS COMANDANTES E SUA BÚSSOLA

A sociedade contemporânea é marcada pelo constante e veloz processamento de mudanças, o que desencadeia um “descentramento do sujeito”. O processo de globalização originou fronteiras móveis, culturas híbridas, colocou línguas em maior contato e suscitou identidades fluidas, um estado de contínua mutabilidade, permanente construção, desconstrução, reconstrução. Esta perda de um sentido de si desfaz as referências que dão aos sujeitos certa harmonia ou penhor identitário. A coerência, tão exigida socialmente, perde seu lugar para a volubilidade das identidades, uma efetiva “celebração do móvel” (HALL, 2005). Entretanto, a globalização, ao mesmo tempo em que contribui na modernização dos padrões de comportamento, tem provocado uma valorização da tradição e um fortalecimento dos padrões do *local* numa nova busca pelo senso de diferença.

Pensar nestas questões da contemporaneidade, neste movimento de busca pelo novo e ressignificação do tradicional, auxilia na compreensão do modo pelo qual os agentes históricos se constituem e constituem suas relações no grupo. Há um universo de significados dentro dessas relações que norteiam sua existência enquanto agentes da memória. A identidade de um indivíduo e de seu grupo é constituída a partir de suas lembranças. É a memória que organiza e dá sentido ao presente e, a partir dele, projeta o futuro. Há, portanto, uma correspondência clara e imediata entre a construção da memória e a construção da identidade. A identidade, ou o ideal que se faz dela através das representações, passa a ser, então, essa bússola que norteia os sujeitos a cada novo horizonte quando se lançam nas águas nem sempre serenas da memória.

É, então, um referencial que direciona os sujeitos a se perceberem. Ainda que seja ideal, a identidade é mantida, segundo Michael Pollak (1992) por um fio condutor que se constitui basicamente de três elementos: uma fronteira física, que diz respeito não só ao corpo, como também ao grupo, à coletividade; um senso de continuidade, de perpetuação temporal, não só no sentido dicionarizado, mas também no sentido moral e psicológico; e um senso de coerência, de estabilidade. Os três aspectos dão ao sujeito um sentimento de unidade. No entanto, mesmo havendo esse sentido de conservação, de equilíbrio, o que há de permanente na identidade é sua construção negociável e relacional com o Outro (POLLAK, 1989).

Logo, a identidade não é uma essência, mas uma bússola que pode mudar de direção e apontar novos horizontes sempre que, relacionalmente, os sujeitos sentirem necessidade de adaptação, crédito, aceitação.

É, portanto, na percepção de uma unidade condutora, uma bússola, que os sujeitos constroem as memórias que vão dar sentido ao que são e ao que não são segundo suas relações com o Outro e a coletividade.

Os três sentidos apontados por Pollak, o de fronteira, o de senso de continuidade e o de senso de coerência mostram-se como mote nas duas obras de Daniel Munduruku, trazidas neste estudo. Esses aspectos já são referenciados a partir dos títulos: *Meu vô Apolinário: um mergulho no rio da (minha) memória*, e *Você lembra, pai?*. É também a partir dos títulos que se pode perceber que esse fio condutor identitário está ligado à memória. É a partir das memórias individuais e coletivas que se dá a construção e reconstrução de representações identitárias, estas indicam o rumo, o norte de que precisa o narrador para dar sentido à sua história e à história de seu povo em relação ao Outro nessas obras.

A compreensão da construção da memória pode ser abarcada a partir de diversos percursos científicos. Neste estudo, adota-se a perspectiva do caráter sócio-cultural da memória, isto é, um constructo cultural que faz parte do funcionamento da vida social. A memória não se reduz a um registro das experiências, mas a um ajuste de construções sociais do passado, com significação no presente, sendo constantemente reconstruída.

Nesse sentido, a Teoria das Representações Sociais constitui uma ferramenta importante para compreender como são construídas e partilhadas as memórias pelos indivíduos e pelos grupos na articulação de saberes que auxiliam na construção das identidades e das tradições que configuram o *modus vivendi*, uma vez que as identidades são produzidas pela representação e não existem fora dela.

O processo de construção da identidade perpassa não só pelo compartilhamento de uma memória comum, como estabelece símbolos e critérios de identificação. Assim, identidade, representação e memória se interrelacionam, instituindo um efeito de organização, singularidade, uniformidade.

A proposta deste capítulo é a abordagem teórica a respeito da tríade que sustenta as análises deste estudo: identidade, representação e memória, e suas correlações, buscando compreender em que medida a resignificação da memória

intervém nas representações sociais que se configuram como marcas identitárias, ou como a própria identidade indígena nas duas obras.

Faz-se necessário, para tanto, refletir sobre cada categoria, destacando, sempre que necessário, as relações entre uma e outra.

1.1 IDENTIDADE, REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E MEMÓRIA

Para as reflexões aqui propostas, serão trazidos os postulados que tratam do tripé que sustenta teoricamente este trabalho, identidade-representação-memória.

1.1.1 Identidade

As transformações desencadeadas principalmente após a Segunda Guerra mundial, no período que se convencionou chamar de pós-modernidade, trouxe, em razão da permeabilidade das fronteiras pelo fenômeno da globalização, uma outra percepção das identidades culturais. A partir da reconfiguração do Estado-nação e da descentralização do sujeito, avultadas pelos progressos tecnológicos, difusão da informação e integração econômica, há, concomitantemente, um trânsito constante, acelerado e amplo entre aspectos que eram muito próprios de determinadas culturas. Valores, crenças, ideais, tradições, estilos de cada país, sociedade, povo, etnia, grupos enfim, são partilhados em movimento contínuo. A identidade se configura, assim, muito menos “nacional” do que era na era moderna. (HALL, 2005). Cada vez mais se entende que a fluidez é que caracteriza o processo de confluência das culturas quando em contato, ressignificando as identidades dos sujeitos.

A ocorrência desse trânsito desafia os cientistas sociais a repensarem toda e qualquer análise feita sob o ponto de vista da unicidade, fazendo com que se voltem para além das noções de completude, transparência e dos limites fixos sobre cultura que sempre tentaram dar conta de definir um povo, diferenciando-o dos demais. Tornou-se então imperativo problematizar a questão das identidades culturais sob o ponto de vista da multiplicidade porque as identidades podem ser reposicionadas, no movimento de identificação e contra-identificação e estão sempre se modificando em alguma outra, conforme o contexto que se coloca diante delas.

Nota-se, portanto, que o conceito de identidade aplicado às análises deste trabalho não é um conceito transcendental que exige o eterno refletir hamletiano. É antes uma construção social baseada na diferença, um processo de produção relacional, uma vez que somente no contato com o Outro, com o diferente, é que se estabelece alguma classificação possível (WOODWARD, 2000). Como relação social, não se dá fora de um contexto histórico, político que é determinante para, nessa oposição, valorizar mais este ou aquele aspecto identitário.

A identidade não é, portanto, característica particular dos sujeitos, inata, senão uma produção das relações de poder e de sistemas classificatórios que originam hierarquizações, que, por sua vez, posicionam em graus de inferioridade, a depender do aspecto cultural que se eleja, aqueles que vão constituir a diferença. A não equalização dos pólos coloca o Outro como desvio e a identidade que for padronizada não será tida como uma possibilidade identitária, mas como a própria identidade (SILVA, 2000). As identidades não são simplesmente definidas, mas impostas. Silva (2000, p. 81) afirma que “a identidade e a diferença não são, nunca, inocentes”. A relação de poder, segundo o autor, está presente em qualquer processo de classificação, diferenciação.

Essa diferenciação não é estabelecida senão culturalmente. Para Hall (1997),

O que denominamos “nossas identidades” poderia provavelmente ser melhor conceituado como as sedimentações através do tempo daquelas diferentes identificações ou posições que adotamos e procuramos “viver”, como se viessem de dentro, mas que, sem dúvida, são ocasionadas por um conjunto especial de circunstâncias, sentimentos, histórias e experiências única e peculiarmente nossas, como sujeitos individuais. Nossas identidades são, em resumo, formadas culturalmente. (HALL, 1997, p. 24)

Nesse sentido, pensar na constituição de identidades é pensar na construção que se dá por meio das experiências adquiridas pelos e entre os sujeitos por meio da cultura.

Por cultura comumente se toma um conceito genérico, uma espécie de resumo de toda construção histórica do ser humano, ou ainda os elementos que constituem a produção de conhecimentos tecnológicos, artísticos. A cultura é a matéria central de qualquer reflexão sobre questões das humanidades, tornando-se o principal conceito da Antropologia, e são apoiadas nela, mas lhe questionando e

ampliando os debates, que as artes de um modo geral, sobretudo a literatura, vão tecer suas considerações, suas críticas.

A cultura pode ser concebida do ponto de vista objetivo, material, real; ou ainda em termos subjetivos, não-materiais, ideais. No primeiro caso, estaria mais relacionada à manipulação, construção de produtos em termos concretos, um conjunto de obras humanas manifestadas. Ao passo que no segundo, em termos mais abstratos, estaria ligada ao seu potencial, sua condição de promotora de valores, conhecimentos, crenças, habilidades, providos de conteúdo e significado. Neste caso, estar-se-ia falando de uma teoria idealista que entende cultura antes de tudo como cognição. (LARAIA, 2004).

Neste trabalho, traz-se a discussão para se refletir sobre subjetividade, práticas de tradição, sistemas de significações, portanto uma interligação entre os dois grupos conceituais mencionados, considerando cultura no sentido de produção coletiva de símbolos, valores, ideias e comportamentos, e também perpassando a organização dessa produção. Não é objetivo traçar aqui um histórico ou fazer um exame dos usos e enfoques dados à cultura neste ou naquele campo de estudo, nesta ou naquela época, senão cotejar a relação do conceito para a compreensão dos processos memoriais da tradição indígena que se dá em âmbito literário na atualidade.

Alfredo Bosi, em *Dialética da colonização* (1992) inicia por refletir etimologicamente sobre o termo *cultura*, afirmando que as palavras *colo*, *cultura* e *colônia* possuem a mesma origem em *colo*, que significa *eu moro, eu ocupo a terra*. O processo de *colonização*, entendido desde os romanos como *habitação* ou *exploração do solo*, guia os argumentos de Bosi. O termo *cultura*, segundo o autor, é derivado direto de *culturus*, particípio futuro de *colo*, e assim no futuro indicaria aquilo que se pretende trabalhar/cultivar. Há, então, o indicativo de que a cultura, assim na gênese do termo, designaria um conjunto de práticas, de técnicas, de símbolos e de valores transmitidos para as futuras gerações na intenção de sobrevivência.

Partindo desse mesmo princípio, Terry Eagleton (2005) afirma que cultura não se oporia, como se processa no senso comum, à natureza, isto porque durante muito tempo, e ainda nos dias atuais, prevalece o pensamento que colocou em lados opostos o homem em estado natural, irracional ou selvagem, logo sem cultura

e o homem culto, com conhecimento adquirido, um intelectual. É basicamente a partir desse pressuposto que se olha para comunidades sem acesso ao conhecimento ocidental formal enquanto povos primitivos que necessitariam evoluir e alcançar um estado de civilidade. Essa ideia é rechaçada por Eagleton que traz o conceito de cultura diretamente ligado ao de natureza, num processo de transformação, de construção “dialética entre o artificial e o natural, entre o que fazemos ao mundo e o que o mundo nos faz” (p. 11).

Avançando nos argumentos, o autor aponta quatro momentos históricos que podem colocar cultura no centro dos interesses e dos debates: a) quando é a única opção de um povo subjugado; b) quando a conveniência de uma cultura entendida como beleza artística está ameaçada; c) quando é fonte de emancipação política; d) quando uma metrópole imperialista é obrigada a conviver com os que reprimiu. Mas ressalta que são, sobretudo, as duas últimas razões que elevaram os debates sobre cultura no século XX, e afirma que “A cultura, em outras palavras, chega intelectualmente a uma posição de destaque quando passa a ser uma força politicamente relevante.” (EAGLETON, 2005, p. 42).

Esta relevância é aumentada em tempos de deslocamentos, de convivência entre diferentes culturas. No entanto, não se pode ter a ilusão de que as culturas permaneceram estáticas até a intensificação desses encontros em tempos de pós-modernidade. Uma estagnação de qualquer cultura nunca existiu, como aponta o antropólogo Roque de Barros Laraia, ao concluir seu livro *Cultura: um conceito antropológico* (2004):

cada sistema cultural está sempre em mudança. Entender esta dinâmica é importante para atenuar o choque entre as gerações e evitar comportamentos preconceituosos. Da mesma forma que é fundamental para a humanidade a compreensão das diferenças entre povos de culturas diferentes, é necessário saber entender as diferenças que ocorrem dentro do mesmo sistema. Este é o único procedimento que prepara o homem para enfrentar serenamente este constante e admirável mundo do porvir. (LARAIA, 2004, p. 101)

O ideal de cultura estática é, portanto, ilusório e preconceituoso e fundamenta-se, muitas vezes, no apelo à tradição numa postura que nega o Outro. É nessa negação que o conceito de cultura é tantas vezes evocado, servindo assim ao propósito de designar as práticas do Outro, haja vista a naturalidade silenciosa

com que não se precisa pensar em cultura quando predomina uma ideia essencialista. Só há visibilidade daquilo que foge à regra, portanto, somente se pensará em cultura para fins de denominação das práticas “alheias”. As diferenças são postas em relevo sem que se reflita à luz de uma concepção de cultura como prática em constante produção desde e para sempre, um constructo em permanente movimentação.

Essas diferenças, entendidas como um conjunto de características de determinado grupo, são mote para discursos de “manutenção” de uma identidade. Isto é também fruto dos processos de globalização, haja vista a necessidade de se marcar as diferenças com os demais grupos, numa atitude que revela certo receio de perda da identidade grupal. Nesta perspectiva é que, no jogo identitário, os processos de globalização e permeabilidade de fronteiras que aproximaram diferentes povos, fez nascer, paradoxalmente, o desejo de manutenção, de continuidade dos aspectos culturais, dos elos identitários. São características distintivas capazes de fortalecer o sentimento de pertencimento a um grupo, ao que Hall (2005), citando Robins (1991), identificou como *Tradição*, que se opõe ao movimento de *Tradução* cultural. Quando identidades tentam recobrar sua autenticidade e regressar a uma unidade perdida, tem-se um movimento de *Tradição*. Outras, no entanto, aceitam-se como sujeitas ao plano histórico, político, representativo da diferença resultando na criação de novas identidades, a *Tradução*.

Assim, os grupos estariam gravitando entre manter e transformar as identidades, o que afeta diretamente as novas e as velhas formas de identidade cultural. Cada grupo absorve, mas também transforma os conhecimentos globalizados e globalizantes, na mesma medida em que busca preservar elementos que acredita pertencer a uma identidade cultural própria, valorizando as suas tradições e definindo o seu lugar particular no mundo.

Hall afirma ainda que teorias como o liberalismo ou o marxismo acreditavam que a modernidade daria conta de extinguir o sentimento de pertencimento local e avançaria para universalidade interacional. Contrariando essa profecia de resistência às particularidades culturais e identitárias, a globalização fortaleceu as identidades étnicas, a tradição, as raízes.

A resistência ao sentimento pós-moderno – globalizado e de instabilidade, na forma de tradição, tenta forjar uma unicidade identitária e referenda-se em

aspectos culturais que ao longo do tempo foram propagados como traços distintivos de um determinado grupo. Essa é uma ilusão que se torna absolutamente necessária, seja pela defesa de uma voz coletiva durante muito tempo silenciada, seja pela oposição direta ao Outro – geralmente tido como opressor, seja pela garantia e controle de um sentido de si, ou de outras razões.

A ilusória coerência, advinda da tradição, constrói, por sua força, um ideal simbólico de identidade. Em Daniel Munduruku, a ideia que o não-indígena faz do indígena, subjugando-o com jargões do tipo “sujo”, “preguiçoso”, “malandro”, “vadio” como narrado em *Meu vô Apolinário*, permaneceu, ou permanece, sobre os povos indígenas no imaginário nacional desde a Carta de Caminha, em que o autor instaura representações sobre o Outro que apontam para relações entre colonizadores e colonizados, segundo os interesses daqueles.

Na obra de Munduruku, o narrador irá dizer que não se identificava com nenhuma dessas representações, não deixando claro, porém, se a não identificação se dava pelo fato de ser diferente dos outros indígenas, dada a sua condição clara de indígena nascido e criado fora da aldeia, ou porque nenhum indígena se ajusta a essa descrição. Entre silenciamentos e falas do narrador e dos personagens, os enredos mundurukanos vão se constituindo em um navegar de memórias que rumam um norte identitário, sua bússola.

Entretanto, as identidades são fragmentadas e não podem ser definidas nem pelo próprio sujeito, nem pelo Outro. Há uma impossibilidade de saber-se, uma impotência humana de dizer-se, assim colocada por Octavio Souza (1994, p. 9) “Saber-se ser não é a mesma coisa que saber o que se é, nem saber quem se é.” Ao tentar definir-se, o sujeito passa pelo dilema de não saber quem é, o que se torna ainda mais complexo pela linguagem que também não dá conta de defini-lo.

Diante dessas reflexões, o que se depreende é que todas as formas de definir ou buscar homogeneidade identitária são, na verdade, representações de identidades no plano simbólico e só simbolicamente se torna possível manter sua unidade.

1.1.2 Representações sociais

A análise de comportamentos e trajetórias dos diferentes sentidos atribuídos ao mesmo objeto pelos diferentes atores envolvidos, dentre outras reflexões, constituiu o cerne dos estudos de Émile Durkheim (MINAYO, 1998), que rejeitou o foco nas causas e consequências de fenômenos sociais e se engajou em investigar cientificamente a produção desses fenômenos, apoiado no ideal de que a esfera social não só influenciaria, mas determinaria as práticas dos sujeitos.

Émile Durkheim ao estudar o misticismo, a religião, na tentativa de constituir uma teoria que contribuísse para o esclarecimento da produção de crenças por um grupo que as partilhava, pensou para além da individualidade, uma vez que não seria possível, segundo ele, que um único indivíduo criasse uma religião, uma língua, que fosse, ao mesmo tempo, partilhada por toda uma coletividade.

O conceito então proposto por Durkheim foi o de *representação coletiva*, por acreditar que todo pensamento organizado tem origem na sociedade e que somente nas vivências sociais se construiria o conhecimento. Assim, as representações coletivas constituiriam esse conjunto de conhecimentos, crenças, ideais através dos quais, determinado grupo constrói e comunica sua realidade. Para Durkheim, então, “é a sociedade que pensa. Portanto, as representações não são necessariamente conscientes do ponto de vista individual” (MINAYO, 1998, p. 90).

Deixando exclusivamente ao campo da Psicologia os fenômenos individuais, a teoria durkheimiana teve um caráter absoluto, em que o social determinaria os comportamentos individuais. Na perspectiva de uma visão menos determinista Serge Moscovici vai, a partir da teoria de Durkheim, propor o conceito de *representações sociais*. Seu estudo *La Psychanalyse: Son image et son public* (1961), foi uma nova proposta dentro do então também novo campo de estudo, a Psicologia Social, que considera os aspectos coletivos na explicação de fenômenos individuais, reciprocamente, mas de uma forma interdependente (FARR, 1998). O novo enfoque abarcava as dimensões culturais, cognitivas, objetivas e subjetivas.

O campo da Psicologia Social é vastamente estudado e apresenta tantas controvérsias quanto sua própria terminologia. No entanto, a contribuição da Teoria das Representações Sociais, tal como a concebeu Serge Moscovici, é útil para a análise da obra de Daniel Munduruku exatamente no seu aspecto comutativo entre indivíduo e sociedade, como afirma Carla Monteiro de Souza (2003):

as representações sociais no marco da psicologia social, preocupam-se sempre com a interseção e a interação entre subjetivo/objetivo, geral/particular, público/privado, razão/emoção. (...) A sua adoção como instrumento de abordagem dos fenômenos sociais e das realidades históricas, permite que as ideias e as práticas sociais sejam tomadas não só como produtos do engenho coletivo, mas, e antes de tudo, como algo fortemente perpassado pelo individual e pelo subjetivo, enfim como algo complexamente humano (SOUZA, 2003, p.112).

Enquanto realidade intersubjetiva, as representações sociais atuam como formas de mediação. Desta forma, pode-se considerar a escrita de Munduruku como um espaço de promoção da memória que auxilia na formação de uma identidade individual e do grupo.

Por mais diferentes que sejam, os indivíduos de um mesmo grupo convergem no partilhamento de uma experiência social, na sua forma de pensar e na sua maneira de agir no mundo que derivam de um padrão comum: as representações sociais. Logo, os estudos dessa linha concentram-se em situações de mediação social, visto que são elas as geradoras de representações (JOVCHELOVITCH, 1998).

Assim, o espaço literário, de escrita enquanto comunicação, expressão, vivências, o próprio fator mercadológico e editorial, dentre outras formas interacionais são palcos onde se processam representações sociais.

As representações sociais abordam a construção partilhada de conceitos de onde emergem identidades. Não são, portanto, opiniões ou imagens, mas um processo que se interpõe entre o conceito e a percepção sobre o real, sem ser tampouco uma instância intermediária, antes uma estrutura com influência constituinte nos valores e nas ideias partilhadas pelos grupos, uma vez que, de acordo com essa teoria, quando pessoas estão reunidas, formando um grupo, passam a sentir e pensar de forma diferente de quando estão sozinhas.

Na interação social, a manutenção de um estado harmônico advém da negociação de pensamentos, rituais, linguagem, atitudes. Hábitos coletivos são gerados na reprodução de rituais estabelecidos (Tradição) e também em novas interpretações construídas ao longo do tempo (Tradução). Nisto pode-se observar a influência direta da memória como consolidadora desse processo. Logo, uma navegação que ruma a um norte identitário só é possível pelas águas da memória.

A assimilação sociocognitiva de tudo que for novo, dar-se-á pela submissão direta ou indireta a um processo norteador, que fornece os padrões da tradição para a (re)leitura do novo objeto, considerando-o *familiar* ou não. Isso ocorre, segundo Moscovici, por dois processos de representação social: a *objetivação* e a *ancoragem*. Na *objetivação*, as ideias abstratas transformam-se em concretas, através de uma ordenação de imagens, de projeção. Objetivar corresponde, portanto, a descobrir a imagem de uma ideia, de um conceito, transformando o que era estranho em algo que pode ser visualizado, logo, a imagem mental se constrói na tentativa de encaixar o que era estranho. A *ancoragem* constitui uma espécie de assimilação das imagens processadas na *objetivação*, sendo que estas novas imagens estão sempre se ajustando às anteriores, formando novos conceitos. É preciso ressaltar que ambos os processos estão intrinsecamente ligados e não são sequenciais. Nas palavras de Denise Jodelet (2001), discípula de Moscovici,

A ancoragem enraíza a representação e seu objeto numa rede de significações que permite situá-los em relação aos valores sociais e dar-lhes coerência. (...) Por um trabalho da memória, o pensamento constituinte apoia-se sobre o pensamento constituído para enquadrar a novidade a esquemas antigos, ao já conhecido. (JODELET, 2001, p. 39-40)

São, portanto, mecanismos que tornam o não-familiar em familiar, o irrepresentável em representável. Assim, para superar o estranhamento causado pelo desconhecido, os sujeitos categorizam, classificam, rotulam dentro das crenças e valores socialmente construídos e partilhados dentro de um sistema de significações coletivas.

O que não é familiar é considerado exótico, muitas vezes amedrontador. Daí que, segundo Moscovici, a fim de tornar “consensual” aquilo que acaba por inaugurar um conflito, novas representações são partilhadas no grupo para outra vez instaurar a “conformidade” entre seus membros.

As âncoras na tradição, como aponta este estudo, relacionam-se à construção de representações presentes em *Meu vô Apolinário* e em *Você lembra, pai?*, de Daniel Munduruku, a respeito da identidade indígena. O processo de ancoragem nessas duas obras se dá pela retomada da figura dos mais velhos, do lugar da aldeia, do tempo da infância e costumes indígenas, para resolução de conflitos identitários ou para o partilhamento de lembranças que apontam para uma

oposição clara, mas não conflituosa. As narrativas atacam na tradição e na ancestralidade, ou na representação delas, tornando-as responsáveis por transformar o não-familiar em familiar.

Nessa dinâmica, as representações sociais

perpassam a sociedade ou grupo social, contendo elementos de conformismo, conservadorismo, resistência, conflito, contradição, mudança e libertação, implicando a sua análise no desvelamento de preponderâncias, dominações, submissões e negociações entre os segmentos que compõem um grupo social e entre grupos sociais diversos” (SOUZA, 2003, p. 108).

As representações sociais funcionam, assim, como um sistema de interpretação da realidade que atua nas relações entre os sujeitos a partir do meio em que estão inseridos, influenciando, desta forma, nos seus comportamentos e práticas. Ainda que possam limitar e orientar o leque de possibilidades colocadas a sua disposição, as representações sociais não determinam totalmente as ações e ideias dos indivíduos.

Para problematizar essas questões relativas à representação de identidades na obra de Daniel Munduruku é preciso levar em consideração que os conflitos identitários estabelecidos na e pela linguagem estão enraizados no ideal de existência de uma cultura superior (HALL, 2005), concebido a partir de episódios desastrosos da nossa história, o que faz com que ainda se mantenham vivas e partilhadas representações que consideram inferiores os povos indígenas.

O contato cultural entre diferentes povos, principalmente a partir de passagens migratórias, encontros/desencontros étnicos, mudanças tecnológicas etc., tem sido um fator para a ocorrência de estudos sobre identidade e representação, pois, como afirma Wagner (1998, p.175), “a maioria das pesquisas que investigam as relações entre condições sociais e representações sociais partem do conflito social introduzido por mudanças nas condições de vida.”. Essa é uma das razões pelas quais Moscovici vai repensar o conceito de *coletivo* em Durkheim. Moscovici argumenta que as mudanças sociais à época de Durkheim se processavam mais lentamente e havia um caráter mais estático muito diferente da atualidade, motivo pelo qual a teoria não dava conta de explicar fenômenos modernos: dinâmicos e fluidos (FARR, 1998).

O grande diferencial desta teoria é exatamente seu dinamismo que trata as representações sociais associadas às práticas culturais que se estabelecem no passado e também na atualidade. As identidades representadas em âmbito literário são, a partir desses postulados, um mecanismo de recepção, manutenção, atualização e ressignificação da tradição e de novas informações sociais.

Os estudos desenvolvidos no sentido de repensar os processos de constituição, conservação e transformação das representações sociais contribuíram com um novo olhar no modo de conceber a relação entre indivíduo e sociedade, e para o reconhecimento da influência dos procedimentos comunicativos, artísticos, mediáticos, na forma como determinado grupo constrói a realidade.

1.1.3 Memória

A transmissão da tradição de um grupo estabelece-se e organiza-se nas lembranças e aprendizados do passado, partilhados socialmente, produzindo uma rede de significações. No movimento pós-moderno de identidades cambiantes em que sistemas simbólicos de representação são ressignificados, surgem em profusão memórias dantes subjugadas.

Segundo os estudos de Maurice Halbwachs (2006), contemporâneo de Durkheim, que contribuíram para a compreensão da articulação entre memória individual e o meio social, é na interação que se constroem as lembranças. Desta forma, o Outro e as condições do presente têm um papel fundamental na constituição da memória.

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBWACHS, 2006, p. 30)

Os estudos de Halbwachs referendam-se na teoria durkheimiana para a qual os fatores sociais têm origem na consciência coletiva. Durkheim, como já dito, estudando a influência da religião no cotidiano dos grupos, aponta para um sentido de tradição, de ritos e mitos que geram essa consciência coletiva e que, por

consequência, mantêm a coesão de um grupo. Os ritos dariam um maior efeito de significação à memória dos indivíduos, de maneira duradoura, gerando uma tradição operacionalizada, então, através de mecanismos da memória.

O postulado de Halbwachs contrapõe-se, em diálogo direto, aos estudos de Henri Bergson (apud BOSI, 1994), que acreditava numa noção individualizada de memória, uma abordagem filosófica da qual o sociólogo Halbwachs se distancia. Para Bergson, a memória estava intrinsecamente ligada ao indivíduo e à maneira como este se relaciona com seu passado. A memória seria a “conservação do passado; este sobrevive, quer chamado pelo presente sob as formas da lembrança, quer em si mesmo, em estado inconsciente.” (BOSI, 1994, p. 53). Apesar de ser um estudo inaugural no que se refere ao rompimento da noção de memória como atividade obscura da qual o cérebro é um armazém, como acreditavam as teorias anteriores ao trabalho de Bergson, as ideias desse teórico davam conta da memória enquanto ligação ao espírito, o fator inconsciente ainda prevaleceu. Apesar de ser de Bergson a ideia de que o passado é acionado, provocado, suscitado pelo presente, ponto convergente em Halbwachs, estas lembranças dariam conta de experiências trazidas tal qual vividas, em ressurreição.

Há, portanto, uma clara oposição entre o individual e o social. Para Bergson, o sujeito tem memória única e captada da realidade, depositária de um passado que subsiste. Em Halbwachs, a memória individual é um ponto de vista de uma memória coletiva que independe da assimilação particular do sujeito e que é transformada pelos fatores sociais do presente.

Para Halbwachs, então, a memória individual está ligada à memória coletiva, esta reforça o sentimento de pertencimento a um grupo que partilha memórias comuns não só no campo histórico, mas principalmente no campo simbólico.

Deste modo, para a representação identitária se torna vital a recorrência à voz da tradição que marca a oposição em relação ao Outro; que retrata sofrimentos do passado de sujeição; que busca marcar uma identidade étnica; ou ainda que se diligenciam por referendar práticas culturais e linguísticas do presente, isto porque a

referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irreduzíveis. (POLLAK, 1989, p. 9)

As lembranças da infância, na família e com os amigos, as vivências na escola ou no trabalho, demonstram que as recordações são primordialmente memórias coletivas e que a memória individual somente se constitui nas relações do indivíduo com o grupo.

Halbwachs apresenta o conceito de “quadros sociais” que dizem respeito a um sistema de representações que articula presente e passado. Analogamente à perspectiva do conceito de ancoragem de Moscovici, que converte o novo em algo familiar, mantendo, adequando e reconstruindo representações já conhecidas, os quadros sociais acionam lembranças, norteados o fluxo do que é lembrado e do que é esquecido.

Uma vez que somente é possível lembrar através desses quadros, quanto menos identificação há com fatores sociais de coletividade, menos lembranças serão evocadas. Assim, não só com maior clareza, mas também com maior prioridade serão trazidas memórias que se articulem com a vivência de um maior número de pessoas, ao passo que experiências de um menor número de integrantes do grupo serão postas em segundo plano.

Esses estudos de Halbwachs esclarecem o que ocorre com grupos minoritários dentro de uma coletividade maior entendida como dominante das memórias e da promoção de representações sociais seja pelo poder midiático, seja pela utilização da força física e/ou moral.

E o poder midiático se instaura e acentua com o advento da imprensa que vai reconfigurar as formas de comunicação e circulação das memórias. O momento de grande tradição oral passa gradativamente ao registro escrito até chegar aos tempos atuais de memórias eletrônicas com grande capacidade de armazenamento, como é o caso de computadores e outros aparelhos cada vez mais portáteis. Isso não se dá da mesma forma em todos os países e seus territórios. No Brasil, o advento da imprensa não tem grandes impactos de início, como se verá no próximo capítulo, e foi notadamente diferente para os povos minoritários.

Dentro de um país como o Brasil, os povos indígenas, suas línguas, culturas, práticas religiosas estiveram sempre subjugados memorialmente. No entanto, a partir de um quadro social pós-moderno em que vozes silenciadas têm conquistado o direito à expressão, as memórias dantes caladas surgem em profusão. Através dessa conquista, abrem-se espaços, meios, que são palcos de construções de

representações coletivas. A literatura é um desses espaços e seus representantes não podem ser apenas indivíduos de um grupo minoritário que deseja falar, mas precisam também dominar a língua, conhecer a cultura, e saber lidar com os mecanismos de representações, memórias e identidades da sua cultura e da do Outro. Dentro desse cenário, as pessoas que passam a ocupar um lugar de representatividade dentro dos grupos, não só por pertencerem a eles, mas também por conhecer, em algum grau de profundidade, a cultura do Outro, tornam-se porta-vozes da memória.

A memória é, pois, essa complexa construção social. Considerá-la desta forma significa acreditar que não é um processo uniformizado, ao ponto de haver uma padronização das lembranças, mas que cada sujeito é ativo no processamento das recordações. Na sua individualidade, a pessoa ou grupo sente, vivencia e, portanto, recorda de forma diferente fatos semelhantes. Desta forma, é importante compreender que aquilo que se recorda ou se esquece é, antes, uma organização consciente ou inconsciente. Assim, a memória reforça e afasta, transforma e ressignifica características identitárias individuais e coletivas, gerando determinadas representações sociais.

É ingênuo pensar, portanto, que as narrativas, mesmo as de si, possam ser feitas num fluxo de memória assentado num processo de subsistência, constância das lembranças, como cria Bergson, ou ainda numa seleção do espírito. Na verdade, a organização da memória constitui produto cultural, cuja estrutura e interlocutores, dentre outros aspectos, determinam o seu conteúdo e forma.

A memória coletiva não é a junção de memórias individuais, tampouco a memória individual é uma leitura independente e particular das lembranças. Nas palavras de Halbwachs:

cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, (...) este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes. (...) Quando tentamos explicar essa diversidade, voltamos sempre a uma combinação de influências que são, todas, de natureza social. (HALBWACHS, 2006, p. 69).

Não há uma uniformidade na forma como várias pessoas recordam uma mesma “experiência”. Cada uma exerce um papel ativo no processo de recordação,

o que gera particularidades nas lembranças de cada sujeito, uma leitura diferenciada que se articula com o social, porém numa dinâmica de interdependência. Assim, são as relações que se estabelecem nos grupos que contribuem para uma memória coletiva negociada e negociável a partir das combinações e pontos de vistas individuais, de modo que as memórias resultem sempre de um complexo entrelaçamento de experiências.

As lembranças dos narradores de *Meu vô Apolinário* e de *Você lembra, pai?* são organizações de um passado devidamente ancorado naquilo que parece garantir certo penhor identitário ao povo indígena. No entanto, são pontos de vistas que são frutos de uma determinada vivência e posição. As memórias trazidas nessas obras se articulam com o social, mas são concebidas individualmente, numa particularidade que obedece a um “jogo” de intenções que perpassam inclusive, ou mais ainda, as que são próprias do universo literário.

Ao falar dos elementos constitutivos da memória, individual e coletiva, Michel Pollak (1992) diz que existem acontecimentos que são emprestados à memória de quem não os vivenciou. Ele conceitua de acontecimentos “vividos por tabela”, que consistem na apropriação de memórias não vividas experiencialmente, porém retomadas a partir do sentimento de pertencimento ao grupo:

São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada. (POLLAK, 1992, p.1)

A esse respeito, a autora Beatriz Sarlo (2007) argumenta que não se pode falar em experiências vividas, uma vez que somente se conhece aquilo que se diz ter vivido em termos de representação. Daí que o próprio conceito de experiência apresenta certa fragilidade.

A autora coloca que todo relato é um ponto de vista, e por isso mesmo é passível, tal como qualquer outro discurso, de análise. É também a tomada de uma voz pela coletividade, dada a representatividade de quem sobrevive a uma situação que vitimou fatalmente os que já não podem falar (SARLO, 2007). Isso implica um

jogo simbólico. Aquilo que é considerado uma experiência real somente existe pela linguagem e subsiste como representação tanto da identidade de quem narra, quanto da identidade dos que são “retratados” e da identidade de quem ler essas memórias. Por seu caráter de produção, criação, é que esses relatos devem ser entendidos também como ficção, “porque o que realizamos são ficções quando rememoramos, quando miramos nosso passado, ficção no sentido de *fictio*, ‘formação, criação’.” (FERNANDES, 2012, p. 162).

Partindo do princípio que é o presente que determina a construção da memória, essas lembranças são então trazidas em momentos históricos, culturais, econômicos, bem diversos do período em que se deram as experiências. Algumas são contadas a grupos de pessoas que possivelmente nunca viveram na mesma estrutura social de quem recorda, o que tem feito com que, na contemporaneidade, muitas lembranças, dantes silenciadas, passem a configurar relatos traumáticos, dolorosos, de caráter revelador que não só levam a questionar os métodos do historicismo acadêmico ou as hipóteses científicas, como também notabilizam as versões dolorosas e transformam-nas em certezas.

Sobre esse aspecto, Sarlo (2007) aponta que tem prevalecido nas últimas décadas uma valorização demasiada do testemunho. Discursos feitos por sujeitos que teriam vivido diretamente os fatos que anunciam. Dessa forma, o tom testemunhal estaria, segundo ela, sob uma égide de “verdade”, em narrativas que sejam tão verossímeis quanto inquestionáveis. A primeira pessoa é digna de notável crença porque o ato de narrar é visto como um legítimo meio “para conservar a lembrança ou para reparar uma identidade machucada” (SARLO, 2007, p. 19).

Para a autora, a crescente recorrência à memória está ligada a uma

tendência acadêmica e do mercado de bens simbólicos que se propõe a reconstituir a textura da vida e a verdade abrigadas na rememoração da experiência, a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva. (SARLO, 2007, p. 18).

Ao discorrer sobre a propagação dos relatos em primeira pessoa como promulgação feita de um lugar privilegiado de lembranças somente possíveis pelo testemunho, Sarlo diz que “Já não é possível prescindir de seu registro, mas

também não se pode deixar de problematizá-lo. A própria ideia de verdade é um problema” (SARLO, 2007, p. 117).

Assim como o que se vê em termos de identidade e cultura, em que a globalização desfez fronteiras ao mesmo tempo em que reforçou o sentimento de pertencimento, similarmente se percebe com questões sobre o tempo. Na pós-modernidade, o imediatismo exacerbado, o *hoje* sem passado e sem maiores receios com o futuro, fez crer que haveria um desapego ao passado. Nas palavras da autora Myrian Sepúlveda dos Santos (2003, p. 19): “a crença de que a quebra dos vínculos com a tradição proporcionaria aos indivíduos uma vontade imbuída de uma força inovadora.” O que houve, concomitantemente, foi um retorno às origens, ao passado representado de diversas formas, uma vez que a valorização do sujeito fez surgir um interesse por sua história, dada a necessidade de enunciar suas vivências.

Nas narrativas de Daniel Munduruku há a construção de lembranças de uma coletividade pautada em aspectos traumáticos da vivência com o Outro. Embora o faça de uma forma em que a superação e a resolução de conflitos identitários constituam o *happy end*, fica clara a intencionalidade de contrapor-se, ocupando o genuíno lugar de representante do lado marginalizado da história, uma vítima, um sobrevivente.

Márcio Seligmann-Silva (2008) afirma que a literatura e as artes em geral, em muitos momentos, têm ajudado no empreendimento de organização e superação das situações traumáticas por parte dos seus sobreviventes. O autor diz que é a imaginação que dá ao trauma uma forma narrável, em superação às lacunas do real vivido. Não obstante, é exatamente a imaginação que tem negado ao testemunho, dentro e fora da esfera literária, o caráter de verdade que ele mesmo reclama. Essas questões constituem a problemática a que Seligmann-Silva chama de aporia do testemunho, refletida em duas vertentes, ou “dois males”:

Do ponto de vista das vítimas, (...) toda catástrofe é única. Radicalizar esta singularidade, assim como condenar toda comparação entre os genocídios, por outro lado, pode gerar uma espécie de teologia negativa concentracionária, muito improdutiva e que apenas tende a reproduzir dois males: em primeiro lugar a própria situação do traumatizado na sua resistência à simbolização e, em segundo lugar, o discurso dos algozes que também visa estender um tabu sobre o discurso que recorde as atrocidades cometidas. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 109)

Admitir que exista, na atualidade, uma “guinada subjetiva” (SARLO, 2007) e que o testemunho ganhou um status de verdade quase que absoluta não pode afastar a visão de que calar, ou continuar calando essas narrativas, contribua para que a voz, mais alta, da dominação se perpetue principalmente em discursos recorrentes que tentam parecer menor a dor dos dominados. Não pode cooperar para que, por conta da falta de crença no que se diz e da interferência da imaginação, narrar suas “experiências” se torne um fardo ainda maior do que o próprio fato de sobreviver.

No caso dos indígenas, o discurso recorrente no Brasil é o de que esses povos sempre conviveram muito bem com os não-indígenas, graças à benevolência destes. Frequentemente, são suscitados questionamentos em torno do genocídio indígena e do número de assassinatos de ontem e de hoje, pondo em dúvida suas motivações. As memórias que agora configuram relatos, poemas, escritas em geral trazem a dor e o trauma vividos no passado. Não só Daniel Munduruku, como Eliane Potiguara, Graça Graúna, dentre outros que têm produzido escritas que retratam de algum modo os sofrimentos do passado. É preciso ressaltar que, embora tenha um mote comum, as estratégias narrativas desses autores indígenas são diversas e o lugar que ocupam no cenário do mercado literário atual também, como se verá no próximo capítulo.

2. NAVEGAR É PRECISO?

A expressão que intitula este capítulo foi concebida na sua versão completa: “Navegar é preciso, viver não é preciso”. Utilizada por Fernando Pessoa, assim na forma afirmativa, a frase talvez tenha ganhado ainda mais espaço na memória discursiva dos brasileiros através da canção de Caetano Veloso, *Os Argonautas*, do álbum *Caetano Veloso (1969)*, gravado pouco antes do exílio em Londres. Na versão de Veloso, a frase é abreviada, sendo cantada no refrão apenas como: “Navegar é preciso, viver”. Com as maestrias do poeta português e do compositor brasileiro, um majestoso poema e uma bela letra são construídos a partir da metáfora da viagem. Fernando Pessoa, particularmente, mergulhou, navegou na história de seu povo, na cultura do desbravamento navegante de Portugal, dos quais Vasco da Gama, Fernão de Magalhães, Cabral são alguns dos consagrados agentes da expansão do reinado em terras somente possíveis de serem descobertas (alcançadas) lançando-se por “mares nunca dantes navegados”.

No entanto, a expressão “*Navigare necesse, vivere non est necesse*” é originalmente atribuída a Pompeu. No livro *Vida de Pompeu*, de Plutarco (46-126 d.C), filósofo, biógrafo grego, sabe-se do grande entusiasmo do general romano que viveu numa época de instabilidade, com guerras e ataques de piratas. Numa de suas viagens, Pompeu, por volta de 70 a.C., foi enviado à Sicília para escoltar uma frota encarregada de trazer suprimentos a Roma. Com uma tempestade à vista antes da partida, o general teria sido compelido pelos marinheiros da frota a não seguir viagem. Segundo Plutarco, foi nesse momento que Pompeu proferiu a lendária sentença. Sua bravura redeu-lhe o título de cônsul, e logo depois comporia o Primeiro Triunvirato, governando Roma com Crasso e Júlio César.

Não se sabe se Fernando Pessoa teria feito alusão diretamente a Pompeu ou a Petrarca, este teria traduzido, no século XVI, a frase para “Navegar é preciso, viver não é preciso”. Ou ainda se a tradução que preferiu “preciso” ao invés de “necessário”, como no original, teria sido uma leitura do próprio Pessoa, fazendo referência à precisão na navegação daqueles tempos que, embora mais imprecisa que hoje, já contava com instrumentos como a bússola e os astrolábios, isto garantia mais direção ao ato de navegar do que a viver... Teria Pessoa razoado dessa forma? Quem o sabe?

É notório que nos dias atuais os GPS's, satélites, ampliam e asseguram as empreitadas de lançar-se às águas. Daniel Mundurku, seguindo as devidas proporções metafóricas, estaria fiado em avançada tecnologia para comandar a viagem, ou na insegurança e incerteza que lhe dariam os instrumentos mais antigos? Partiria por uma rota bem traçada, estabelecida à custa de aparelhamento mais preciso, bem manejado, ou lançar-se-ia a um desbravamento de escolhas, medos, forças, inseguranças, persistência, transições?

Por que então lançar-se às águas? No caso de Pompeu, Roma empreitava uma grande expansão territorial e econômica, além de viver um momento de grave crise de abastecimento causada por uma rebelião de escravos. Sua missão dizia respeito ao transporte de alimento das províncias para Roma, garantindo o suprimento da metrópole e a extirpação de piratas naqueles mares. Expansão, suprimento, defesa, puro desbravamento... ou todos os motivos juntos orientados pelo amor à pátria, ao povo, ao rei, ou ainda por oposição a outros povos, pela reputação do grupo, em e para memória de uma gente... ou, menos altruistamente, por ascensão social, posição, heroísmo, fama, poder... Lançar-se às águas é um ato extremamente necessário? Por que fazê-lo, afinal? Há alguma precisão, segurança na viagem? Que normas regulam a navegação? E os perigos dessas águas? Há mercantilismo por essas vias? São algumas das indagações sobre as quais se refletirá neste capítulo dedicado a analisar a escrita indígena no seu estágio atual, a partir do seu expoente mercadológico, o autor Daniel Munduruku, sem, contudo, tentar situá-la em algum lugar, mesmo que seja um “entre-lugar”. O objetivo é vislumbrar certo percurso que permita olhar para estas obras mais pelos textos e autores que pela classificação ou filiação a qualquer discurso puramente academicista de categorização.

2.1 MARINHEIROS DE PRIMEIRA VIAGEM OU HÁBEIS TIMONEIROS?

Num passado nem tão remoto, não se poderia pensar na produção de obras literárias de grande valoração ocidental que não estivesse ligada a uma perspectiva da metrópole que definia quais deveriam ser consideradas culturalmente nobres e, sob essa mesma avaliação, as fazia circular entre a minoria que podia apreciá-las. Na atualidade, entretanto, os povos dantes silenciados ou falados somente pelo

discurso do colonizador, têm conquistado espaço no mercado editorial e suas publicações atraem os olhares de críticos literários e demais profissionais das artes.

A estreia dos indígenas no universo das publicações com obras totalmente escritas por eles teve início no final dos anos 1970, com o lançamento de “*Aypapayũ’ ũm’ũm ekawen: Histórias dos antigos*”, em 1978. Tratava-se de uma publicação em três volumes, em língua munduruku e em português, e que, segundo a pesquisadora Amanda Machado Alves de Lima, da Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG, trazem o registro de “várias histórias importantes do povo Munduruku, e também tem uma parte dedicada aos vários tipos de instrumentos musicais dos antigos.” (2012, p. 36).

No entanto, é mais popularizada a versão de que a primeira publicação de uma obra completamente escrita e ilustrada por indígenas tenha sido *Antes o mundo não existia*, de 1980, editado pela Livraria Cultura, de São Paulo. Também é uma obra bilíngue que traz a história da criação do mundo segundo o povo Desâna, do Alto do Rio Negro, e seus autores são Umúsin Panlõn Kumu e Tolamãn Kenhíri.

Em todo caso, o crescimento dessas publicações foi mais efetivamente iniciado a partir da Constituição Federal de 1988 que garantiu direitos mínimos de cidadania aos povos indígenas, afirmando a “equidade” entre os cidadãos brasileiros. Entre os direitos garantidos, está o acesso à educação formal que inclui a aprendizagem da língua portuguesa e também da língua “materna” adequados às suas características socioculturais.

Assim, as produções indígenas que emergem nesse contexto são de pessoas que se apropriam da escrita para interesses absolutamente novos, e na construção dos seus textos, o caráter estético da obra é ainda um obstáculo porque é determinado por padrões culturais diferentes. Estes indígenas escritores estão, portanto, à frente de uma embarcação que nem sempre lhes foi permitido conduzir, com todas as barreiras culturais que se lhes impõe, ultrapassando questões para além das já conhecidas, como as linguísticas.

Não se pode desconsiderar que muito da necessidade de que escritores pertencentes a grupos minoritários, especialmente os indígenas, por sua condição na sociedade brasileira, naveguem nas águas da memória numa embarcação tão complexa como a literatura advém dos sistemas simbólicos partilhados socialmente que fazem com que o Outro requisite elementos de garantia da “autenticidade”

cultural daqueles que lhe são diferentes (SILVA, 2000). Assim, as roupas (ou ausência delas), a comida, a religião, a música, as artes devem obedecer aos estereótipos que, no caso dos indígenas brasileiros, começaram a ser construídos e partilhados ainda nos primeiros contatos com os europeus. São chavões que dão conta de um indígena pelado, que não come nada além do que caça e pesca, que não pode ter moradias diferentes, que não escreve, não lê, dentre outros “nãos” que lhes são impostos sob a condição de “permanecerem” indígenas “autênticos”.

Por outro lado, desvencilhar-se de sua tradição é uma tarefa tão impossível aos indígenas como o é para todas as pessoas, uma vez que, como visto, as memórias coletivas constituem as memórias individuais reciprocamente, de forma que não se poderia pensar em ruptura entre ambas, com prevalência desta última que levasse as lembranças para um campo completamente neutro. Assim sendo, todo ser humano ao lembrar escolhe elementos identitários a partir dos quais ancora em lembranças que os identificam, caracterizam, distinguem a partir de um roteiro de viagem traçado para comunicar mais que um perfil próprio, também para convencer a si e aos outros, como afirma Peter Burke: “As memórias são maleáveis, e é necessário compreender como são concretizadas, e por quem, assim como os limites dessa maleabilidade” (BURKE, 2000, p. 73)

Na antiguidade, povos indígenas tentavam eternizar, ou conservar por escrito as lembranças de suas histórias, a exemplo dos registros das civilizações maia e inca, através da pictografia e da ideografia, o que indica que as figuras não só narravam, como também expressavam alguma relação com os sons da oralidade. (FREIRE, 1992). Essa correspondência anterior poderia ter contribuído para a assimilação do alfabeto latino trazido pelos colonizadores, possibilitando que os próprios indígenas narrassem, tempos depois, os acontecimentos da colonização que lhe foram transmitidos pelos antepassados, na própria língua indígena ou na língua do colonizador.

No Brasil, diferentemente, os grupos indígenas no século XVI eram ágrafos, independiam da escrita, e seus conhecimentos e narrativas eram transmitidos oralmente. Entretanto, esses grupos contavam com registros anteriores à escrita do dominador, na forma de grafismos feitos em cerâmica, tecidos, utensílios de madeira, cestaria e tatuagens, como os de Marajó que com desenhos em urnas, vasos, pratos, representavam seres da floresta. Eram registros ideográficos, tal qual

o início da escrita também entre povos ocidentais. Mas entre os indígenas brasileiros o domínio da escrita não aconteceu da mesma forma que nas culturas mexicanas ou andinas, o que consentiu que a historiografia fosse escrita apenas pelos colonizadores, acarretando, também pela extinção de centenas de línguas, o apagamento de grande parte dos saberes acumulados pela tradição oral. (FREIRE, 1992). A eliminação das línguas suprimiu os relatos orais dos indígenas e a valorização da escrita perpetuou apenas um lado da história.

O olhar atual para a valorização de relatos orais não se resume apenas às comunidades ágrafas, uma vez que não se acredita que a escrita seja mais fidedigna que a oralidade. Portanto, a tradição oral não pode ser confundida com mera imaginação, ou com falta de consistência na perpetuação das narrativas. Ao contrário, há na tradição oral mecanismos internos de controle e outros recursos que cooperam para a uma organização da transmissão dos saberes desses povos. Não só a própria história, mas registros da construção do saber de forma geral sempre foram possíveis antes da apropriação da escrita. A escrita não pode, portanto ser confundida com o saber em si, nem a tradição oral como uma alternativa que se justifica pela ausência da escrita.

Sobre esse aspecto, Daniel Munduruku, em artigo publicado na revista *Emília* sob o título: “Escrita indígena: registro, oralidade e literatura – O reencontro da memória”, coloca:

Há um fio muito tênue entre oralidade e escrita, disso não se duvida. Alguns querem transformar este fio numa ruptura. Prefiro pensar numa complementação. Não se pode achar que a memória não é atualizada. É preciso notar que a memória procura dominar novas tecnologias para se manter viva. A escrita é uma delas (isso sem falar nas outras formas de expressão e na cultura, de maneira geral). E é também uma forma contemporânea de a cultura ancestral se mostrar viva e fundamental para os dias atuais. (MUNDURUKU, 2011)

A escrita seria uma tecnologia a serviço da memória, segundo Munduruku, especificamente da memória de cultura ancestral da qual, segundo ele, se necessita nos dias atuais. Daniel Munduruku parte desses pressupostos para, no mesmo artigo, defender a existência de uma literatura indígena: “Pensar a literatura indígena é pensar no movimento da memória para apreender as possibilidades de mover-se

num tempo que a nega e que nega os povos que a afirmam. A escrita indígena é a afirmação da oralidade.” (MUNDURUKU, 2011)

Essas ideias estão materializadas nos dois livros trazidos para o presente estudo. A oralidade nas obras de Munduruku aparece como recurso de memória dos povos indígenas para a continuidade de uma tradição. Os conflitos identitários do personagem de *Meu vô Apolinário* são tratados e resolvidos pelas lembranças do avô das quais o menino toma conhecimento pelas narrações e ensinamentos orais, uma transmissão de histórias e saberes. *Em Você lembra, pai?*, a conversa com o pai é que conduz as rememorações. Os estágios da vida – infância, adolescência, juventude e fase adulta – do narrador-personagem indígena são relembrados num chamamento para um diálogo que não acontece pela falta de resposta do pai no enredo, mas que são dadas na forma retórica com a qual o narrador indaga seu interlocutor, que neste caso é não só o pai, mas qualquer leitor. A oralidade é a maneira como a tradição é trazida entre os personagens, obedecendo uma questão histórica, mas também está presente no modo de construção da narrativa, uma vez que Daniel Munduruku narra num tom de conversa, de contação de histórias, uma estratégia devidamente escolhida e trabalhada.

A estreita relação com a tradição oral é, sem dúvida, uma característica da escrita indígena. De início, a prática central do processo de autoria indígena, coletiva ou individual, no mercado editorial eram os recontos de mitos, lendas, canções que, como já dito, a partir de 1988 com a garantia dos direitos a uma educação indígena na qual os alunos aprenderiam a língua portuguesa, e com professores indígenas que passariam a ter formação para ministrarem aulas, ganharam espaço, passando a constituir material escrito para as aulas.

Neste contexto, as relações entre oralidade e escrita apresentam grande complexidade e sua abordagem aprofundada não é objetivo deste trabalho, cabendo apenas a sinalização dessa característica da escrita indígena enquanto percurso inicial para a realização no cenário que hoje se delinea.

Na gênese das publicações, o que se tinha eram obras com indicação de autoria coletiva. Eram também traduções que em grande número traziam as narrativas no idioma indígena da etnia a qual pertencia e também na língua portuguesa. A produção circunscrevia-se a espaços de formação de professores na maior parte dos casos, e as editoras interessadas pela comercialização eram

pequenas e poucas (LIMA, 2012). Sobre o aspecto do mercado editorial, falar-se-á mais adiante.

A política de sinalização da origem e créditos concedidos à determinada etnia garantiria certa ideia de coletividade autoral. Entretanto, não se pode negar o fato de que foram construídas, em suas escolhas éticas e estéticas e mesmo sob consulta dos demais membros do grupo, individualmente. Além do que, ainda que comungassem dos mesmos ideais, se os incumbidos desta tarefa eram indígenas escolarizados ou em processo de escolarização, bastava isto para os diferenciarem dos demais.

Diferentemente de sua gênese, e embora ainda circulem obras com os perfis do início das produções, a escrita indígena em âmbito literário passa por um outro momento. São escritas que podem abordar questões atuais, como lutas por território, preconceitos vividos por esses povos em nível coletivo e individual, ou ainda criações que apesar de calcadas na tradição indígena, são fruto da experiência particular de um narrador e que assinalam uma clara distinção entre histórias tradicionais e as histórias de ficção, e apresentam técnicas de escrita que se aproximam dos valores estéticos propagados pelo cânone literário.

E falar de cânone é colocar-se numa empreitada no mínimo complexa. Nesse tipo de debate, nem sempre profícuo, há pelo menos duas vertentes claramente opostas: o lado dos que têm uma noção fechada do que seja o cânone, usando um rol de escritores e obras exponenciais, padronizadas e padronizadoras, que seriam, como afirma Harold Bloom (apud AVELAR, 2009) em seu *O Cânone ocidental: Os livros e a escola do tempo*, os filhos legitimados de Shakespeare; e do outro lado os que acusam o cânone de excluir autores e obras sob critérios literários, este grupo é chamado por Bloom de “Escola do Ressentimento”. O que suscita, logo, uma discussão ainda maior: o que seria literatura, boa literatura, média literatura...?

Levado ao limite, o cânone, de fato, exclui muitos autores, principalmente em esfera acadêmica quando, por exemplo, se elege a lista dos autores que se deve conhecer, daqueles que são os representantes do que se chamaria de Literatura. No entanto, o que há de mais caro ao cânone é sua possibilidade de, adequado a épocas e sociedades, estar sempre aberto a inclusões, razão pela qual não se pode deixar de refletir, analisar os valores estéticos das obras literárias produzidas. Cada

período procura redimensionar o cânone, ajustando-o ao ideal literário de quem, no momento presente, o elege. Não se devem suprimir as discussões em torno desses valores, sob pena de desmoronar o trabalho da crítica literária de forma geral, mas é preciso separá-la do viés classificatório, como bem afirma Idelber Avelar (2009, p. 129): “A rentabilidade do debate sobre o valor estético costuma ser inversamente proporcional à sua acoplagem ao problema do cânone.”. Dito pelo mesmo autor, de forma ampliada:

Estabelecer com a valoração uma relação menos essencialista e mais agnóstica não implica que o crítico deixará, em situações e contextos específicos, de exercitar os juízos de valor que são uma inevitabilidade da própria prática crítica. Significa que não se confundirão esses juízos com uma teoria geral do valor. No horizonte imenso aberto por esta última, as querelas sobre o cânone ocidental talvez não passem de uma nota ao pé de página. (AVELAR, 2009, p. 147)

Qualquer um dos processos, seja o de exclusão, seja o de inclusão, torna o cânone um registro parcial que imprime interesses e valores controversos de uma ideologia, o que faz do cânone, inegavelmente, um poder instituído, e nas relações nada igualitárias entre um centro e o que lhe é periférico, emergem palcos de lutas contra um ideal de superioridade cultural, linguística, artística. E a produção indígena está nesse palco.

A desmitificação da formação do cânone ocidental é relativamente recente e deve-se, em parte, ao desenvolvimento da teoria Pós-colonial. Essa teoria tem sua origem atribuída à obra *Orientalism* (1978), de Edward Said. Nessa obra, o autor analisa as relações sociopolíticas e a produção cultural dos séculos XIX e XX, especificamente do imperialismo francês, inglês e norte-americano sobre seus territórios na Ásia, África e América Latina. Ressalte-se que, até a Primeira Guerra Mundial, a Europa mantinha mais de 85% da terra sob seu controle, mantendo esse domínio durante vários séculos. (BONNICI, 1998).

No entanto, a origem dos estudos pós-coloniais segue indicações cronológicas e geográficas nem sempre convergentes. Uma outra indicação de nascimento da teoria, seria a publicação, em 1989, de *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, dos australianos Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin, que analisa os postulados filosóficos, os estudos

literários europeus, a hegemonia linguística e o poder e domínio políticos do império britânico para chegar às questões cruciais que fundamentariam o conceito de literatura pós-colonial. (BONNICI, 1998)

O pós-colonialismo se constituiu a partir de estudos literários nas universidades anglo-saxônicas em meados dos anos 1960, impulsionado pela desintegração do antigo império britânico. Nos estudos de seus principais autores, Edward Said, Gayatri Spivak e Homi Bhabha, há uma clara influência do pós-estruturalismo e desconstrucionismo de Foucault, Lacan e Derrida. No caso de Spivak e Bhabha a divisão e oposição colonizador/colonizado será tratada de forma menos maniqueísta do que em Said. (PRYSTHON, 2004). De uma maneira ou de outra, foi a partir da década de 1990 que a teoria ganhou maior notoriedade, dados os movimentos alavancados pela globalização de conquista da voz de minorias. E a teoria pós-colonial auxilia este estudo exatamente na reflexão sobre a escrita atual de povos minoritários, principalmente por envolver diversas áreas disciplinares, mas ser marcada fortemente pela teoria literária.

Semelhantemente, resguardadas as devidas proporções, com o que ocorre com o termo “pós-modernidade”, o “pós-colonialismo” passa por discussões a respeito de sua nomenclatura e de seu status por conta da diversidade de países que viveram sob domínio colonial em épocas e condições diferenciadas. Seria um “pós” marcador de um fechamento de uma era colonial que não se fechou de modo igual a todos os países desse contexto? A independências de alguns desses países pôs fim a determinações políticas, culturais e práticas de subjugação de forma geral? A esse respeito, Hall (2003) afirma:

O “pós-colonial” certamente não é uma dessas periodizações baseadas em “estágios” epocais, em que tudo é revertido ao mesmo tempo, todas as antigas relações desaparecem definitivamente e outras, inteiramente novas, vem substituí-las. Obviamente, o rompimento com o colonialismo foi um processo longo, prolongado e diferenciado, em que os movimentos recentes do pós-guerra pela descolonização figuram como um, e apenas um, “momento” distinto. Neste caso, a “colonização” sinaliza a ocupação e o controle colonial direto. Já a transição para o “pós-colonial” é caracterizada pela independência do controle colonial direto pela formação de novos Estados-nação, por formas de desenvolvimento econômico dominadas pelo crescimento do capital local e suas relações de dependência neocolonial com o mundo desenvolvido capitalista, bem como pela política que advém da emergência de poderosas elites locais que administram os efeitos contraditórios do subdesenvolvimento. E igualmente significativo o fato de ser caracterizada pela persistência dos muitos efeitos da colonização e, ao

mesmo tempo, por seu deslocamento do eixo colonizador/colonizado ao ponto de sua internalização na própria sociedade descolonizada. (HALL, 2003, p. 109-110)

O prefixo “pós” não encerraria, portanto, uma era que significaria a superação definitiva do colonialismo, uma vez que os sinais do poder do colonizador ainda regem instâncias na coletividade dos países colonizados, sobretudo nas manifestações artísticas.

Aplicado à literatura, o termo pós-colonial designa a produção literária dos povos colonizados pelo império europeu entre os séculos XV e XX. Desde a sistematização de seus estudos, a teoria se voltou para a defesa de uma literatura produzida por povos considerados “primitivos”, “não-civilizados” pelo poder imperialista, principalmente no que se refere à visão propositadamente distorcida dessas práticas no discurso do colonizador.

Assim, e também com os escritos que se produziam a respeito dos povos “incultos” e desnudos de tudo feitos pelos viajantes do velho mundo, a literatura europeia impõe o estilo, a forma, o conteúdo, a língua, o padrão. Essa ideia ainda se perpetua quando se coloca a literatura pós-colonial como tributária, uma imitação da arte produzida no “centro” a que se opõe. Nas palavras de Bhabha:

O objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução [...]. Portanto, apesar do “jogo” no sistema colonial que é crucial para seu exercício de poder, o discurso colonial produz o colonizado como uma realidade social que é ao mesmo tempo um “outro” e ainda assim inteiramente apreensível e visível. (BHABHA, 1998, p. 111)

O status canônico das literaturas europeias subsiste, prevalecendo uma colonização que se arrasta em várias áreas, em vários níveis de várias maneiras. Por esse motivo, a análise de uma obra sob o ponto de vista da teoria pós-colonial talvez obscureça uma questão mais ampla e profunda que é a de que não é coerente comparar uma literatura de ex-colônia com uma literatura europeia quando os próprios caminhos dessa comparação se estabelecem com base em um cânone ocidental. Não só os métodos, mas os próprios textos, produzidos em momentos históricos distintos e por culturas diferenciadas, deixam ainda mais pungentes a injustiça dos paralelos, porque ressaltam a força que tem a cultura dominante.

Assim sendo, este trabalho não se localiza em um embate ou comparação da obra mundurukana em relação ao cânone, antes os rumos aqui tomados apontam para reflexão sobre as práticas de escrita indígena na atualidade, literatura ou não, canônica, anti-canônica ou não. Outra razão da não aplicabilidade da teoria pós-colonial a esta proposta de análise reside no fato de não se encontrar nas duas obras de Daniel Munduruku características que levem a considerar sua escrita uma escrita de resistência. Talvez esta escrita viva um outro momento que não o de assimilação, o de imitação, tampouco o de ruptura dos padrões do colonizador, estágios obrigatórios segundo a visão pós-colonialista. O autor, indígena urbano, ambientado nas academias e representante de uma camada de intelectuais indígenas, como se verá melhor adiante, utiliza a língua que poderia ser dita do Outro, mas que sempre foi a sua, e o faz aproximando-se dos valores canônicos, apesar de ser excluído por este mesmo cânone, dada a sua condição de literatura adjetivada.

A teoria pós-colonial, independente de toda controvérsia posta sobre o termo, suas raízes, ou suas características epistemológicas, revela, a seu turno, textos que emergem do apagamento feito pelo poder colonial, tornando pertinentes os breves apontamentos feitos aqui sobre sua influência ainda em tempos atuais nos estudos literários das ex-colônias.

No caso brasileiro, especificamente, refletir sobre aspectos da formação de nossa literatura de ex-colônia demanda uma série de questionamentos igualmente controversos, por isso incômodos, que englobam, dentre outras questões, os limites que marcam uma filiação da nossa literatura ao cânone português, que por sua vez filia-se ao cânone francês. Que independência teria uma literatura brasileira feita numa língua que ainda se chama portuguesa?

No Brasil, a institucionalização de um cânone se fez no processo de vinculação e autonomia do poder colonizador, cujas bases se fundaram no ideal de brasilidade que buscava se afastar das características do centro, mais precisamente o português. Assim é que durante muito tempo sobressai um discurso mais histórico que literário, desde o Romantismo, tentativa de ruptura, até os ideais modernos.

Na visão de Antônio Cândido (1989), ligar de forma tão direta os fatos históricos às produções literárias pode provocar alguns enganos porque, segundo o crítico, caberia à literatura essencialmente a liberdade, mas que como produto social

é preciso investigar a ligação desta com a sociedade que a influencia, produz e consome, esclarecendo que:

isto só pode ser bem compreendido por meio de análise de textos significativos, pois a ligação entre a literatura e a sociedade é percebida de maneira viva quando tentamos descobrir como as sugestões e influências no meio se incorporam à estrutura da obra - de modo tão visceral que deixam de ser propriamente sociais, para se tornarem a substância do ato criador. (CANDIDO, 1989, p. 163-164)

Foi exatamente na escolha de textos significativos que o presente estudo elegeu Daniel Munduruku e seus dois livros mais expressivos nas questões de identidade e memória, buscando cotejar as relações entre a autoria indígena em estágio de “pós” e a gênese de nossa literatura e sua filiação a um cânone que subjugou povos considerados primitivos que por serem ágrafos, falarem outra língua e habitarem a terra que se queria dominar, tiveram contribuições não mais que folclóricas para formação artística do país. (CANDIDO, 1989). A esse respeito, cabe a observação de que folclorizar a arte indígena é uma estratégia eficaz para seu apagamento, como ilustra Maria Inês de Almeida (2005) em sua abordagem da produção indígena:

Pensemos, por exemplo, no uso escolar dos mitos indígenas, em como suas entidades míticas, desespirtualizadas, sempre foram vistas como personagens do folclore brasileiro (nos livros escolares, as lendas de curupiras, mães-d'água, boitatás, etc.). A passagem destes mitos, do estado de “lenda” para o de literatura, somente se torna fato com o gesto da escrita efetuado pelos próprios índios. A prática escritural re-espirtualiza a entidade mítica, quando recompõe graficamente suas formas rituais. (ALMEIDA, 2005, p.99)

Desde o início da colonização, as manifestações culturais dos povos indígenas e africanos foram cerceadas pela imposição da língua, da religião portuguesa, mas também foram permitidas em alguma medida à guisa de depreciação. Uma ou outra manifestação que não podia ser contida em razão também do quadro de “mestiçagem” era concedida, e o que se via eram comparações que tinham o claro objetivo de menoscabar a arte do Outro. A literatura está aí inserida, visto que as realizações de dramatizações, recitais e quaisquer atividades nesse sentido eram regidas pelos padrões portugueses e se configuravam em grandes pretextos para celebração de datas ligadas à família real

e/ou à igreja. Também em obras que não foram, pelo menos aparentemente, feitas sob encomenda, havia a “celebração dos valores ideológicos dominantes”. No comentário e na lista de Antonio Candido:

É o caso da curiosa ficção moral de Nuno Marques Pereira, *O peregrino da América* (1728), da *História da América Portuguesa* (1730), de Sebastião da Rocha Pita, dos poemas *O Uruguai* (1769), de Basílio da Gama, *Vila Rica* (anterior a 1776), de Cláudio Manuel da Costa, *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão. Em todos eles predomina a ideia conformista que a empresa colonizadora foi justa e fecunda, devendo ser aceita, louvada como implantação dos valores morais, religiosos e políticos que reduziam a barbárie em benefício da civilização. Aliás, os três poemas têm como assunto o encontro entre ambas. (CANDIDO, 1989, p. 167)

Mas a convivência direta entre culturas modificaria o modo como a civilização portuguesa se expressaria, esta forçosamente foi adquirindo características próprias do território do Novo Mundo, o que acabou por modificar muita coisa em seu intento, “Justamente pelo fato de manter relações com a realidade social, a literatura incorpora as suas contradições à estrutura e ao significado das obras.” (CANDIDO, 1989, p. 167)

Neste ponto, a figura do indígena foi o diferencial que marcaria a terra *brasilis* porque, distintamente do que ocorreu com o negro, sua resistência à escravização que lhe deu uma pseudoliberalidade, sua condição certificada pela igreja de homem com alma, e principalmente a figura de um “homem natural”, relacionado às características da terra, proporcionaram o prestígio de ser, devidamente amoldada aos padrões europeus, uma “raça” forte. Daí sua representação mais genérica de “bom selvagem”², um indígena idealizado no imaginário coletivo, diferente do indígena real com suas demandas de território, sua dizimação através de massacres, as invasões às suas moradias, a subjugação linguística e identitária. A representação de passividade era interessante e foi perpetuada na literatura. A imagem do indígena produziu enredos profícuos que o colocavam desde o mais alto exemplo de força e coragem, ao mais animalesco símbolo de virilidade, tipificando a terra e seus sentimentos.

² Inspirados nos heróis de cavalaria medieval, autores do Romantismo, como Gonçalves Dias e José de Alencar representaram o indígena como bravo, gentil, corajoso, valente, puro, capaz de proezas em nome da honra e da glória. Assim, instaurava-se um modelo cuja fonte seria O Mito do bom selvagem, de Jean-Jacques Rousseau.

Fábio Almeida de Carvalho (2012), refletindo a respeito desse panorama, afirma:

E foi por esse viés que foi sendo criado um lugar de inscrição e de interpretação da história e da cultura nacional, e que se foi consubstanciando uma concepção de nação em que a figura do indígena emergiu como um emblema capaz de abarcar e de esgotar as dimensões individuais e coletivas da identidade local. (CARVALHO, 2012, p. 113)

E é o século XIX que irá ver essas imagens levadas a termo. O Indianismo elevará a figura do indígena a um entusiasmo de ordem nacionalista, principalmente com Gonçalves Dias e José de Alencar. Esta literatura foi considerada nacional por se configurar na alma da brasilidade tão pretendida, o que acabou por fomentar aspirações pela própria independência. (CANDIDO, 1989).

Até no movimento modernista, a figura do indígena teve papel de destaque. O grupo de “antropófagos”, que defendia a ideia de que era vital comer aquilo que havia de bom no Outro, indicava já uma reflexão sobre a necessidade de pensar os aspectos da diferença cultural como aspecto positivo, especialmente em relação aos indígenas e aos negros. Nessa época, ocorreu na literatura, como aponta Lima (2012, p. 27), “a morte de Peri e o nascimento de Macunaíma, herói da nossa gente.”

De uma ou de outra forma, mais acentuadamente aqui ou ali, o fato é que o indígena foi sempre evocado como peça essencial à representação de uma cultura brasileira, o que não poderia deixar de apresentar-se na literatura, sobretudo uma literatura que se pretendia independente, como conclui Cândido:

Nos países da América Latina a literatura sempre foi algo profundamente empenhado na construção e na aquisição de uma consciência nacional, de modo que o ponto de vista histórico-sociológico é indispensável para estudá-la. Entre nós, tudo se banhou de literatura, desde o formalismo jurídico até o senso humanitário e a expressão familiar dos sentimentos. Por isso é difícil delimitar esse universo insinuante e multiforme. (CANDIDO, 1989, p. 180)

Como palco de uma busca, o espaço da literatura traz os anseios e medos, certezas e dúvidas, construção e desconstrução de identidades. A liberdade da arte e, paradoxalmente, sua prisão ao que lhe é externo exerceram e exercem fascínio naqueles que se dispõem a conduzir esta embarcação.

2.2 COMPRA E VENDA DE BILHETES DE EMBARQUE

O Brasil tem a particularidade, como “novo mundo”, de ter conhecido não só a escrita, o que já seria um grande diferencial diante de outras culturas indígenas, mas também a imprensa desde a gênese da nossa literatura. (ALMEIDA, 2005). Essa escrita e publicações eram absolutamente europeias e subjugarão, como visto, as línguas, a arte, a cultura enfim, dos povos indígenas e africanos.

No entanto, a impressão de documentos e de alguma produção literária, já disponível desde 1455 com a invenção de Johannes Gutemberg, só foi aqui permitida com a vinda da Família Real ao Brasil, em 1808, através de sua Imprensa Real. O atraso da impressão tipográfica no Brasil foi de dois séculos em relação à América Inglesa e de três séculos em comparação à América Espanhola. As tentativas de instalação de oficinas para impressão no Brasil antes de 1808 foram impedidas pela corte portuguesa, sendo destruídas sob sua ordem. É o caso da primeira impressão de um livro no Brasil, intentada pelo impressor de Lisboa, Antonio Isidoro da Fonseca, em 1747, que veio a convite do então governador do Rio de Janeiro, Gomes Freyre de Andrade (OLIVEIRA, 2012).

O cerceamento, portanto está na gênese de todo processo intelectual no Brasil. As publicações deveriam passar pelo crivo da corte devendo obviamente corresponder aos interesses da coroa. Assim é que a produção obedecia ao padrão eurocêntrico no qual era inimaginável a participação de indígenas e negros, até porque esses povos não dominavam o idioma português, tampouco a escrita.

Apesar disso, o Brasil não estava em um vazio cultural, pelo contrário, irrompiam as tradições orais e manuscritas, fossem na forma de panfletos, cartas, poesias, canções, repentes, fossem nas manifestações orais de indígenas, negros e toda a gente, de maciça maioria analfabeta. O conteúdo era muitas vezes de cunho político, social, econômico, de críticas, ainda que tímidas, à metrópole. Era exatamente essa a razão do cerceamento, o medo de uma explosão dos ideais de independência e de autonomia.

É nesta perspectiva que se pode concluir que o nascimento de uma escrita indígena no mercado editorial na atualidade é sim, e antes de tudo, uma conquista e tomada de posições políticas frente a uma cultura majoritária, o grito de uma voz silenciada, dadas as condições (de outrora?) dos povos indígenas. Isto também

acaba por converter seus escritores, *a priori*, na voz de uma coletividade, porque se os saberes indígenas não comunicam com os valores canônicos, isto é, a temática dessas obras, seu teor, essência, substância vai contra correnteza, quando não, fica à margem da estética institucionalizada, a configuração e exigências do mercado editorial que perpassam pelo domínio da língua e da estética ocidental parecem constituir uma espécie de passaporte, ou, aos moldes da metáfora utilizada neste trabalho, uma Carteira de Habilitação³, aos hábeis escritores indígenas.

Mas seria a publicação dos livros de autores indígenas o grande passo para o reconhecimento dessa escrita enquanto literatura? É suficiente a produção e o consumo para dirimir séculos de apagamento cultural? Estaríamos vivendo um momento extremo de sacralização dessa escrita à guisa de atitude politicamente correta?

Nos tempos de pós-modernidade em que as indústrias se abrem para circulação de bens simbólicos de povos minoritários, o consumo de obras indígenas no mercado editorial tem aumentado. Eram, até 2012, 538 títulos de autoria indígena no Brasil, segundo a pesquisadora Amanda Machado Alves de Lima (2012), da Universidade Federal de Minas Gerais. Entretanto, a pesquisadora apresenta nessa lista apenas 18 das 45 obras escritas por Daniel Munduruku, o que faz concluir que o número de publicações de escritores indígenas é ainda maior. Esse crescimento leva justamente à reflexão de como e até que ponto estariam os leitores de maioria não-indígena influenciando no processo de composição dessas obras.

O próprio conceito de autoria está ligado ao mundo da escrita, da imprensa, estabelecido por dimensões que não dialogam com o universo indígena. Mas, se na sua origem os livros partiram de um intuito por produção de material escrito para as aulas, para uma educação escolar estabelecida, como visto, desde a Constituição de 1988, os princípios do atual estágio dessa produção estão cada vez mais se assemelhando com os de autoria não-indígena. Isso não poderia ser diferente, uma vez que a inscrição no universo letrado do mercado editorial requer a apropriação das características ocidentais que estabelecem uma instância de autoria bem

³ Carteira de Habilitação de Amador – CHA, documento oficial da Marinha do Brasil para todo e qualquer piloto de embarcação de esporte e/ou recreio. Ver: Capitania dos Portos de São Paulo. Como obter a CHA. Disponível em: <<https://www.mar.mil.br/cpsp/>> Acesso em: 30 de outubro de 2013.

diferente daquela com a qual os indígenas estavam habituados: coletiva e com recursos da oralidade.

Na questão de atribuir autoria às publicações indígenas, o que há, muitas vezes, é a sinalização do povo ao qual pertencem, principalmente nos recontos ou mesmo traduções para a língua portuguesa das narrativas das etnias, em que é marcadamente necessário às obras que referenciem sua origem e sua inscrição cultural. Está posta uma ambivalência entre valores do universo indígena e os valores de propriedade intelectual do ocidente.

A questão da autoria é complexa, sendo tratada como *função*, *entidade*, dentre outras denominações. Autores como Foucault, Barthes, Mallarmé, dentre outros, afirmam ser a linguagem, enquanto discursividade, performatividade, que fala e não o autor, a força do texto literário viria da própria linguagem (LIMA, 2012).

Foucault (2006), em *O que é um autor?*, considera que o surgimento do autor está ligado à instauração de discursos que infringem normas institucionalizadas e se tornam passíveis de recriminação ou penalidade. As noções foucaultianas pertencem ao campo da Análise do Discurso, disciplina que pensa o sujeito como um indivíduo que reproduz o discurso. Este sujeito desconsidera, por uma ilusão absolutamente necessária, que é perpassado pelo inconsciente e pela ideologia constituída num processo sócio-histórico. Dessa forma, o que o sujeito pensa que pensa está circunscrito a uma *formação ideológica* que, quando expressa em linguagem, torna-se uma *formação discursiva* que tem por princípio regular o que deve ser dito e o que deve ser silenciado. Assim, nenhum discurso é individual, de alguém.

Dessa forma, os postulados de Foucault colocam o autor não como aquele que cria o texto, mas antes como uma *posição-sujeito*, isto é um lugar de que fala um interlocutor representativamente no jogo de imagens que tem dos outros e de si. Assim, inscrito em determinada *posição-sujeito*, o indivíduo toma uma posição ideológica que é materializada no discurso como resultante de um processo histórico. Segundo Foucault, a *função-autor* é “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade.” (2006, p. 275). Como dizer que o nome de um autor indígena na capa de um livro (produto em sua forma e conteúdo ocidental) não traz implicações sobre a

materialidade da narrativa, das escolhas, do estilo presentes? Nas palavras de Foucault:

um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. (FOUCAULT, 2006, p. 273)

O nome Daniel Munduruku instaura, para além da presença de um nome cristão aliado a um nome de uma etnia indígena, demandas de outra ordem. E a primeira delas, já posta, é a questão da coletividade que pautou as produções indígenas orais não só antes do contato com o não-indígena, mas até bem pouco tempo no início das produções escritas por esses povos no Brasil. A união dos dois nomes indica, por não ser este o nome de batismo de Munduruku, a união do representante e de sua etnia, instaura o lugar do qual Daniel Munduruku fala, e faz com que o leitor antecipe conteúdos, formas, argumentos.

A tradição indígena está no discurso, os costumes dos povos indígenas estão lá colocados, mas a partir de uma construção particularizada de alguém que toma o lugar de uma coletividade. O autor indígena contemporâneo está nessa confluência de autor-criador individualizado, e também de representante de uma cultura e transmissor de ideais coletivos. Na questão da autoria individualizada, a indicação de um único autor nos livros desses escritores não parece tratar-se exclusivamente de uma questão obrigatória, de uma imposição dos formatos editoriais, antes uma tomada de decisão dos próprios autores indígenas, o que se pode notar em Daniel Munduruku, Eliane Potiguara, Kaká Werá, Olívio Jekupé, dentre outros que assinam suas obras. Essa assinatura não parece ser uma simples condescendência a uma imposição mercadológica, haja vista terem assinado todos os seus livros, desde o primeiro; além disso, muitos desses autores, como Daniel Munduruku, são habituados ao uso e à referência da autoria; e ainda porque não se pode deixar de considerar que esses escritores já ganharam certo status no mercado, o que tornaria possível a desobrigação de determinadas convenções. Sobre Daniel Munduruku, especificamente, há, ademais, o fato de que, mesmo em obras de reconto de lendas e mitos indígenas, e embora explicando em paratexto a

origem das narrativas e atribuindo a uma etnia, não deixa de assinar a obra que vai avolumar o número de livros publicados, 45 no total, até junho de 2013. Um exemplo é sua obra *A Caveira-Rolante, a Mulher-Lesma e outras histórias indígenas de assustar* (2010), na qual Daniel Munduruku compila alguns contos de diferentes etnias, mas aponta suas origens ao iniciar o reconto de cada uma, com declarações do tipo: “Contam os Tukano...” (p. 12); “O povo Makurap, de Rondônia conta que...” (p. 28); “Contam os velhos Tembé...” (p. 35); “Contam os velhos do povo Karajá...” (p. 40).

Mas sua assinatura provoca efeitos na mesma medida que para qualquer escritor, como afirma Foucault:

o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo ele ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer "isso foi escrito por tal pessoa", ou "tal pessoa é o autor disso", indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status. (FOUCAULT, 2006, p. 273)

Daniel Munduruku ressignifica as lendas, os contos, quando os materializa em discurso. Seu nome enceta, para dizer o mínimo, um estilo narrativo, produto também de sua intensa produção. Os recontos estão em grande número na sua obra, são pelo menos 11 livros que trazem já no título a indicação de “histórias indígenas”, “mitos indígenas”, “contos indígenas”, como em *A caveira-rolante, a mulher-lesma e outras histórias indígenas de assustar*, (2010); *A primeira estrela que vejo é a estrela do meu desejo e outras histórias indígenas de amor*, (2004); *As serpentes que roubaram a noite: e outros mitos*, (2001); *Como surgiu: mitos indígenas brasileiros*, (2011); *Contos indígenas brasileiros*, (2004); *Os filhos do sangue do céu: e outras histórias indígenas de origem*, (2005); dentre outras.

A origem das narrativas é esclarecida nos livros em paratextos. Nas obras indígenas é recorrente a presença deles, entendidos aqui na perspectiva que os define Dominique de Maingueneau (2001):

Denominamos “paratexto” o conjunto de fragmentos verbais que acompanham o texto propriamente dito; pode se tratar de unidades amplas (prefácios, textos figurando na capa etc.) ou de unidades reduzidas: um

título, uma assinatura, uma data, um intertítulo, uma rubrica (“fait divers”, “editorial”, “anúncios” etc.) notas de rodapé, comentários na margem. (MAINGUENEAU, 2001, p. 81)

Assim entendido como textos explicativos de apoio à obra, nos livros indígenas os paratextos se fazem presentes para explanação sobre aspectos da cultura indígena, reforçada nas diferenças, ou sobre a etnia de origem do conto ou mesmo do autor, ou ainda a explicação de termos através de glossários, além da quase sempre presente “palavra do autor” contando a ideia e, por vezes, o objetivo da obra. Uma posição notadamente didática, lembrando da gênese dessa escrita e seus vínculos com a educação escolar a partir de 1988. Não é só privilégio das obras de autores indígenas, embora nelas a presença se faça ainda mais necessária, esta é uma característica das obras de literatura infantil de modo geral. Sobre isto, falar-se-á mais adiante. Voltando às motivações dos paratextos, tem-se sobre o aspecto de explicações a respeito da etnia, um exemplo em Olívio Jekupé:

Talvez muita gente não acredite, mas na capital do estado de São Paulo, em pleno século XXI, existem três aldeias indígenas: a aldeia Jaragua, cujo cacique é dona Jandira, quem sabe a única Guarani a exercer essa função em todo o Brasil; a Morro da Saudade, do cacique Timóteo Potyguá; e a do Krucutu, do cacique Marcos Tupã (2003, p. 6).

Sobre a utilização de glossários a questão é polêmica. Mas aqui se ilustrará apenas como presença de paratextos, sem discutir sua necessidade ou não. Em *Meu vô Apolinário* o glossário traz apenas cinco palavras: “Uk’a”, “Maloca”, “Aritana”, “Igarapé” e “Salto alto”. Esta última fazendo referência à brincadeira de amarrar latas nas extremidades e sair andando sobre elas. Nessa obra, já de 2001, se comparada com a primeira, de 1996, percebe-se que Daniel Munduruku se utiliza menos desse recurso. Em sua primeira obra, *Histórias de Índio*, de 1996, o glossário precisou ser mais extenso, haja vista a utilização de muitos termos da língua Munduruku: “*I’it*, a gente fica aqui porque a *muba’at* não permite que a gente saia para *pigãgãm* ou caçar, ou que sua mãe vá à roça tirar a *musukta* para fazer farinha”. (grifos no original. p.15). É notória a quebra do dinamismo da leitura nessas paradas obrigatórias para consulta ao paratexto. Essa pode ter sido a razão da diminuição, quando não da exclusão total deles em obras mais recentes de Daniel Munduruku. Em *Você lembra, pai?*, de 2003, não há nenhum glossário, mas a presença de um

paratexto de tom confessional sobre as motivações para a escrita da obra está lá posta:

Escrevi este livro pensando em meu pai [...]. Mas o escrevi também pensando em meus filhos, que me têm cobrado maior presença na vida deles. [...]. Este é um livro que fala de gratidão [...]. É, também, um livro de memórias. O leitor poderá acrescentar suas próprias recordações, suas próprias palavras, seus próprios pensamentos. (s/p)

Ou ainda em *Um estranho sonho de futuro* (2006), instaurando o lugar do qual fala como escritor indígena: “Sei que algumas vezes fui parcial... espero que entendam (...). Lembrem que quem narra os fatos é um indígena, portanto, é a partir dessa ótica que deve ser lido esse pequeno livro”. (MUNDURUKU, 2006, p. 7).

Estes “meta-para-textos” deixam o autor muito visível, sobretudo quando se trata de esclarecer questões relativas à produção da obra. Talvez essa estratégia de exposição faça parte de um “manifesto”, no sentido de tomada de lugar e posição aparentes. Seguindo as metáforas náuticas deste trabalho, é curioso notar que *manifesto* é também um documento que contém a listagem de todos os itens de fardos e mercadorias que constituem a carga de um navio⁴.

A tomada de posição dos escritores corrobora o ideal aqui já tratado da literatura enquanto instrumento de construção, reconstrução, desconstrução de identidades. É a partir dessa ótica de funcionalidade da literatura que a relação com público infantil se constrói, segundo Daniel Munduruku, em entrevista a Rede Brasil Atual-RBA: “Resolvi escrever para crianças por um motivo: esperança. No início foi bem complicado, mas aos poucos fui impondo meu jeito de narrar, contar nossas histórias.” (MUNDURUKU, 2013). A dificuldade de início e a imposição do estilo próprio sinalizam a complexidade de se escrever para o público infantil.

Mais esclarecedora ainda da relação com a literatura infantil é a seguinte afirmação de Munduruku: “Gosto de pensar nas crianças como pessoas que estão construindo seus sonhos. Adultos, não. Meu desejo é colocar um dos meus sonhos dentro dos sonhos delas...” (MUNDURUKU, 2007 apud ALMEIDA, 2008, p.23). Parece ficar claro que os pequenos leitores foram escolhidos para fins de instituição de um público que pode consumir hoje e continuar consumindo essa literatura pelo contato desde cedo com ela.

⁴ Dicionário online de português. Manifesto. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/manifesto/>>.

E o público infantil de Daniel Munduruku não são as crianças indígenas, como ele mesmo afirma:

Escrevo principalmente para crianças e jovens das cidades. As crianças indígenas já sabem de algum modo o que está nos meus livros. Quando comecei a escrever tinha a intenção de ensinar os não-indígenas a conhecerem nosso mundo. (MUNDURUKU, 2004)

Essa atitude de educar o branco é proporcional, embora em lado oposto, à prática jesuítica e missionária de maneira geral, de priorizar a educação das crianças indígenas como forma de pacificar as relações entre brancos e índios, um mito que se reproduz também na educação como um todo, na ideia de que a criança é moldável, aculturável. Essa é uma atitude que baseia-se em uma educação que parta do começo, em certa medida, da folha em branco ou, ainda, da ingenuidade na forma de ser e de ver o mundo, representação atribuída à infância que pode ser educada para formar o bom cidadão, ou o “bom selvagem”. Existiria nas duas obras de Daniel Munduruku trazidas neste estudo mais uma apropriação daquilo que é pertinente ao não-indígena, ainda que se saiba que a noção de infância nas culturas indígenas é bem diferente, mas nas obras mundurukanas extremamente aproximadas, quase iguais.

Quando Munduruku se refere ao objetivo do início de sua escrita, pode querer deixar implícito que atualmente tem um outro olhar para ela, o que confirma a ideia de que mais na sua gênese que propriamente na atualidade, a produção indígena tivesse teor engajado. Entretanto, quando questionado a esse respeito, Daniel Munduruku afirma: “É natural que seja engajada, pois durante muito tempo nossa voz não foi ouvida. Mas isso não é uma regra. Tanto que a maioria dos nossos livros é voltada para o público infanto-juvenil.” (MUNDURUKU, 2010). O autor aponta a literatura infanto-juvenil como forma de explicar o desvencilhamento de uma literatura engajada. Ocorre, porém que principalmente após a publicação dos Parâmetros Curriculares Nacionais-PCN, em 1994, que apontava para a inclusão da transversalidade no currículo escolar com o trabalho de temas relacionados à educação ambiental, ética, orientação sexual, saúde e pluralidade cultural, a literatura infantil se torna profícuo terreno para as demandas de engajamento (SILVEIRA; BONIN; RIPOLL, 2010). As demandas de diferenças de

gênero, geracionais, ou mesmo do olhar para as pessoas com necessidades especiais na literatura infantil da atualidade são tratadas como diferenças inerentes aos seres humanos, apagando a possibilidade de discussão sobre sistemas de representação e desigualdades impostas mais por questões culturais e discursivas que por uma ordem naturalista.

No cenário atual de “pós” e “trans”, as obras para crianças, e muito também por conta da intenção de educar pela literatura, ganham na temática da *diferença* um grande volume de publicações. Junte-se a isso a obrigatoriedade do ensino da história e cultura africana, afro-brasileira e indígena por força da Lei Nº 11.645/08. Ressalte-se que uma outra lei publicada em 2003 fazia referência apenas ao estudo dos povos africanos e afro-brasileiros, incluindo os indígenas somente cinco anos depois. É basicamente desse mote que nascem e crescem as publicações indígenas, pelo respeito às diferenças, explicitamente como Daniel Munduruku faz em *Meu vô Apolinário*, nas “Palavras do autor”, um paratexto ao final do livro:

Minha ideia é fazer com que as pessoas que lerão este livro olhem para dentro de si – e também para fora – e vejam como é possível conviver com o diferente sem perder a própria identidade. (MUNDURUKU, 2001, p. 38).

Em *Você lembra pai?*, de forma semelhante, sob o título de “Umas poucas palavras”, o narrador é que explica as motivações da narração do livro dizendo que o leitor poderá também acrescentar sua memórias de pai ou de filho ao enredo, e para marcar as questões de inclusão que poderiam ser levantadas por minorias com demandas de gênero, encerra seu paratexto dizendo: “Ah! E não tem problema se seu pai for uma mulher!” (MUNDURUKU, 2003, s/p).

O paradoxo estabelecido é o de que o mesmo sistema educacional que torna profícuo o cenário para a disseminação, sem discussões de outra ordem, de atitudes politicamente corretas, é o mesmo que propaga os valores canônicos que excluem textos dessa natureza. Os tempos de combate ao bullying originam em abundância obras para crianças nessas temáticas, porém as instituições escolares, e mais tarde a academia, condenarão essa atitude funcionalista já instituída desde a época dos clássicos de Hans Christian Andersen ou dos Grimm, por meio dos quais se ensinam “virtudes para crianças”. Mesmo as obras que se afastam dessa instrumentalização da literatura e trazem temáticas, linguagem, ambientação mais

lúdicas, dinâmicas, imaginativas, são relegadas ao status de literatura adjetivada cujo objetivo é por fim desvalorizá-las.

Discorrer sobre o que seja a literatura e o que seja boa literatura é desconsiderar, em última análise, que a classificação de uma obra é feita em termos relativos ou puramente subjetivos, é também alimentar uma discussão estéril, uma vez que “a ‘literatura’ pode ser tanto uma questão daquilo que as pessoas fazem com a escrita, como daquilo que a escrita faz com as pessoas.” (EAGLETON, 1994, p.8). Sobre este ponto, é oportuno trazer a observação de Silviano Santiago que resume a questão da adjetivação:

O rebaixamento estético desempenhado pelo adjetivo aponta para o relativismo metodológico que, antes de afirmar como essencial o primado intransferível do gosto individual e de caracterizar como inútil a discussão sobre a literatura, alimenta e torna indispensável o debate público pelo enfraquecimento da certeza de que não há um modo absoluto de se escrever e de analisar e interpretar a literatura. (SANTIAGO, 2010, p. 11)

As produções dos escritores indígenas, como visto até aqui, aproximam-se da literatura infantil seja pelo objetivo comum de formação de um público desde a mais tenra idade, seja porque comungam na questão da adjetivação – exclusão do cânone, seja ainda porque o caráter mítico próprio das obras indígenas dialoga mais com o universo infantil, ainda que não tenha para esses povos o cunho meramente imaginário que a maioria dos professores dão aos seres e divindades indígenas ao apresentá-los para as crianças. Obviamente, como o que ocorre com toda adjetivação à literatura e às artes em geral, trata-se de uma discussão profunda e complexa, que não será feita neste trabalho, dado o cerne distinto de sua proposta de análise.

É necessário problematizar essa experiência literária que se dá na linha tênue entre ser nacional e ser estrangeira, ter o engajamento no seu bojo ao mesmo tempo em que se faz com conhecimento estético, que desagrada ao cânone sem se encaixar no anticânone, que tem um lugar suspenso que não é nem mesmo um “terceiro espaço”, que se realiza na língua e nos valores de estética artística do Outro, e que, por tudo isso, se desprende de qualquer categorização da historiografia literária, da teoria literária, da crítica literária. Nos tempos de “pós” e “trans”, é o melhor exemplo de que navegar é só o que é preciso.

3. CRUZANDO AS ÁGUAS

A forma como os narradores de Daniel Munduruku costuram a memória individual e a coletiva dão às obras o caráter muito particular de configurarem-se na escrita de um *eu* que tenta ressignificar as experiências vividas entre diferentes culturas. É no movimento de deslizar nas águas, ancorando aqui e ali nas memórias representadas na tradição, que essas narrativas são tecidas.

O livro *Meu vô Apolinário: um mergulho no rio da (minha) memória* traz a construção de representações do ser indígena ancoradas na tradição. *Você lembra, pai?* é a narrativa de toda uma vida feita em *flashback*, a partir de memórias partilhadas com o pai.

As duas obras apresentam a peculiaridade de lidarem mais expressivamente com aspectos da memória, isto também devido ao seu viés autobiográfico, segundo o que diz o próprio autor nos paratextos desses livros ou em entrevistas. Sobre *Meu vô Apolinário*, Munduruku diz que o considera “uma volta às minhas origens”. (MUNDURUKU, 2004, s/p). Em relação a *Você lembra, pai?*, ao final do livro, em uma parte intitulada “Umas poucas palavras”, ele diz: “Escrevi esse livro pensando em meu pai, um índio velho que olhava para o horizonte...” (MUNDURUKU, 2003, s/p)

A escolha das obras para este trabalho deu-se, desta forma, a partir de estudos sobre a memória e suas relações com a representação de identidades culturais na escrita indígena de Daniel Munduruku. Constituem-se obras exponenciais que podem ser especialmente analisadas nos seus aspectos artísticos e sociais, éticos e estéticos sob um olhar pautado na tríade identidade-representação-memória.

Assim é que no percurso aqui proposto, posteriormente ao içar das velas – introdução deste trabalho, também depois de algumas reflexões a respeito das bússolas que guiam a escrita indígena em âmbito literário, e após considerações acerca da necessidade de navegar dos autores indígenas contemporâneos, é chegada a hora de refletir sobre as rotas dessa viagem propriamente dita. Cruzar-se-ão as águas de *Meu vô Apolinário: um mergulho no rio da (minha) memória* e de *Você lembra, pai?*.

3.1 MEU VÔ APOLINÁRIO

Já a partir da construção do título e subtítulo, esta obra indica uma trajetória alinhada pela memória e identidade, calcadas na ancestralidade e na tradição. No título há a opção por “vô” em vez de “avô”, não só por uma aproximação com a oralidade, mas também pela alusão à palavra “voo”, comparação que se aclara no enredo. A palavra “minha” posta entre parênteses também no subtítulo aponta para o entendimento da tessitura entre memória individual e memória coletiva. O subtítulo sugere ainda a memória como um rio, de onde se toma a construção metafórica deste estudo, na ideia de fluidez, força, renovação contínua, juntamente com a ideia de contenção. Essa contenção garante a segurança de um caminho, quer seja pela ação das margens que delimitam, refreiam, domam, indicando os limites com o Outro, quer seja por parte dos navegantes que interrompem a viagem, preferindo ancorar. Ao mesmo tempo em que disciplina o caminho das águas, esse rio pode ser por elas transbordado, e a extrapolação constitui algo, a princípio, amedrontador.

O livro *Meu vô Apolinário: um mergulho no rio da (minha) memória* foi publicado em 2001 pela editora Studio Nobel e recebeu menção honrosa no prêmio Literatura para Crianças e Jovens na Questão da Tolerância, promovido pela UNESCO.

O livro está dividido em sete capítulos: 1. A raiva de ser índio; 2. Maracanã; 3. Crise na cidade; 4. O vô Apolinário; 5. A sabedoria do rio; 6. O voo dos pássaros; 7. Apolinário se une ao Grande Rio. Além dos sete capítulos, o livro traz uma Introdução, e após o sétimo capítulo, três paratextos: Palavras do autor, Palavras do ilustrador e Glossário, este com apenas cinco termos. Esses paratextos são característicos das obras escritas por indígenas e criam elos, vínculos para além da narrativa.

O narrador inicia contando sobre o seu nascimento, ressaltando pertencer a uma família de nove irmãos, da qual foi o primeiro a nascer em hospital e crescer na cidade. As visitas à aldeia eram feitas nos finais de semana e nas férias escolares. A escola é trazida como um bom lugar de aprendizados, mas também de relações conflituosas. Frequentemente escutava alguns colegas chamarem-no de preguiçoso, fedido, feio. A paz reinava apenas no quintal da sua casa ou na própria aldeia.

Sobre seu pai, o narrador esclarece que era um habilidoso carpinteiro que muito trabalhava para “sustentar tantas bocas” (2001, p. 9), o que desfaz o estereótipo de preguiçoso, atribuído aos indígenas. Afirma que ele mesmo, o narrador, trabalhava também, vendendo doces, paçocas, sacos de feira, amendoim, chopp – um saquinho com suco congelado, para ajudar em casa. A figura da mãe passa quase que imperceptível pelo enredo, somente citada quanto à insatisfação de deixar a aldeia e retornar à cidade após o término das férias ou dos finais de semana.

A narrativa dos dias na aldeia é repleta de situações lúdicas, de prazer, liberdade. O narrador conta que lá ouvia os mais velhos contarem lendas, dormia em rede, vivia aventuras na floresta com os amigos, índios como ele. Lá experimentou certo rito de passagem aos oito anos quando pode pegar caranguejos no mangal, ou manguezal, com o tio, dentre outras atividades que fizeram com que o narrador concluísse: “Lá passei os melhores anos de minha vida” (2001, p. 13).

Mas o retorno à cidade tinha que ser feito, por conta do trabalho do pai. O narrador fala que não gostava muito do retorno, e que o fazia sempre a contragosto, dada a realidade que o esperava principalmente na escola. Nessa ocasião de retorno à cidade, após férias escolares, ele se interessou por uma menina da sua classe e quando foi pedi-la em namoro, recebeu uma negativa carregada de desprezo por conta de ser ele um “índio”. Essa recusa se deu numa sexta-feira, o que o fez chegar sábado na aldeia muito aborrecido, algo que foi notado por todos, inclusive o avô.

Nesse momento tão conflituoso, o avô se dirige a ele pela primeira vez, e o convida para um banho no igarapé. Lá chegando, o avô pede que observe as águas e as ouça. O avô então ensina sobre paciência e coragem, sobre a vida seguir um curso rompendo obstáculos. Isso, segundo o avô, ensina ao narrador “algumas verdades sobre quem você é.” (2001, p. 30). A figura das águas que levam e lavam as tristezas, escoando os conflitos rio abaixo, a água enquanto fluidez que é fonte de vida e renovação, está fortemente ligada a uma representação do ser indígena, da sua relação com a natureza de forma geral. O que resulta do diálogo com o avô, o que fica da conversa estabelecida na observação e no mergulho no rio é esse sentimento de pertencimento que o torna mais leve, como o são todas as coisas

dentro d'água. Isso é reforçado quando do falecimento do avô, mais adiante, em que o narrador estabelecerá a metáfora da morte como uma união ao grande rio.

O avô também o ensina pela observação do voo dos pássaros que, segundo ele, são porta-vozes da mãe-natureza e se fazem presentes todas as vezes que uma grande decisão precisa ser tomada. O avô fala também da pouca importância que os homens da cidade dão à terra, ar, fogo e água.

O último capítulo narra a morte do avô, mas isto não acontece sem que antes o velho homem ouça de seu neto a frase tão desejada: “Sou índio” (2001, p. 36). Dita com orgulho, a sentença arranca do avô, geralmente tão sisudo, um sorriso e a conclusão de que já poderia partir. Os conflitos do narrador são dirimidos, assim, nas e pelas conversas com o avô, pela valorização da ancestralidade, pela tradição que dá conta do ser indígena.

É uma narrativa cujo personagem principal, sem nome, conta em primeira pessoa sua trajetória no complexo processo de “auto-aceitação” como indígena, na infância. Não é uma criança de qualquer idade, uma vez que a primeira indicação, já na metade da narrativa, é de oito anos, que avança para uma faixa etária mais próxima da pré-adolescência, ressaltada principalmente pelo interesse por uma menina. A linguagem do narrador, apesar dos momentos que fala de suas percepções infantis, não denota uma criança narrando, senão um adulto relembando doces e amargos momentos da própria infância, na seletividade própria da memória:

Nossa aldeia ficava nesse município e se chamava *Terra Alta* por causa de sua localização geográfica. (...). Vou contar algumas passagens que podem até dar um pouco de inveja da minha infância. A primeira lembrança que carrego comigo é a da escuridão da noite. (2001, p. 13)

A construção de representações sociais pela rememoração da infância é o que tece a narrativa. Assim, se refletirá a respeito destas questões em *Meu vô Apolinário* nas próximas seções separadamente, seguindo a ordem de abordagem: identidade, representação e memória.

3.1.1 Índio, eu?

A resolução de conflitos identitários constitui o principal assunto do livro, como o narrador deixa claro na revolta que estampa já na primeira frase: “A gente não pede para nascer, apenas nasce. (...) Eu nasci índio.” (2001, p. 9). É de início que o leitor fica sabendo da não “aceitação” do narrador com a “condição que não pedi a Deus, mas que recebi Dele por algum motivo” (2001, p. 7).

Há uma construção identitária voltada para o ensino da “tolerância”, não por acaso é essa a razão da menção honrosa do prêmio da UNESCO, trata-se da promoção do respeito e da valorização das diferenças:

Minha ideia é fazer com que as pessoas que lerão este livro olhem para dentro de si – e também para fora – e vejam como é possível conviver com o diferente sem perder a própria identidade.” (2001, p. 38).

A ideia de que o narrador percorre um processo doloroso de auto-aceitação fica clara com as reações que este tem quando apontado como Aritana, um apelido que ganhou logo ao entrar na escola e que faz referência a um personagem indígena de uma novela televisiva, é o nome de um líder Yawalapiti, do Xingu. Sua tentativa de namorar uma menina, que não por acaso chamava-se Lindalva, a junção de *linda* e *alva*, marcadamente uma ideia do branco como ideal de beleza, provocou a dor maior da narrativa. Foi neste momento que o avô achou necessário ensinar-lhe sobre a sabedoria dos rios e dos pássaros, algo que o avô julgava fazer parte de uma “verdadeira” identidade indígena: “Pois bem. Já está na hora de saber algumas verdades sobre quem você é. Por isso eu o trouxe aqui. Você viu o rio, olhou para as águas.”. (2001, p. 30). Ou ainda: “Quando os pássaros vierem te visitar em sonhos, é bom ouvi-los, pois são os ancestrais que vêm junto com eles para dar forças e lembrar quem você é.” (2001, p. 35).

A crise identitária vivida pelo narrador foi reflexo da representação da identidade indígena que está presente no imaginário nacional desde os primórdios, nos primeiros contatos com os europeus e amplamente difundida entre não-indígenas. O narrador não se identificava com os estereótipos de atrasado, selvagem, preguiçoso: “Para meus colegas só contava a minha aparência... e não o que eu era e fazia” (2001, p. 11). Há a ideia de uma generalização que faz referência a todo e qualquer indígena, apagando as diferenças pessoais e passando a designar uma coletividade de forma discriminatória e redutora. Sempre determinados na e

pelas práticas de linguagem, os conflitos identitários ainda existem porque se crê na possibilidade de uma cultura homogênea, de uma língua homogênea e de uma identidade homogênea, de uma memória homogênea.

Estabelece-se deste modo, um conflito interior entre a identidade indígena para os outros e para si, um processo de identificação e contra-identificação, representação e auto-representação. A partir daí tem-se a construção de um caminho para desfazer os estereótipos, mas não diretamente, senão pela elaboração de um enredo que conta a rotina da aldeia e as práticas culturais indígenas. O primeiro aspecto é a utilização de termos da língua indígena, explicados no glossário. A língua, embora seja apenas um dos aspectos da cultura, é, de longe, a maior marca para o estabelecimento de diferenças. Logo, a marcação das diferenças identitárias sobrepõe-se e o caráter informativo que traz o ensino sobre costumes, gastronomia, crenças, língua, localização geográfica se faz presente no texto, ou nos paratextos. Assim, o leitor é um estrangeiro aprendendo como são os indígenas e como é uma cultura diferente da sua.

Essas informações que o narrador entende serem necessárias, entremeiam-se ao enredo, como quando explica o nome da aldeia:

Maracanã é o nome de um pássaro muito bonito que canta belas melodias ao amanhecer e ao pôr-do-sol. Também é o nome de um povo indígena que foi dizimado ao longo da história e que não deixou quase nenhum vestígio de sua passagem pelo planeta. (2001, p. 13)

Há ainda o momento em que fala sobre o manguezal: “É bom dizer que o manguezal é a lama que fica sobre as árvores quando a maré fica baixa. É lá que o caranguejo mora.” (2001, p. 19). A respeito do utensílio onde os bichos são recolhidos, complementa: “apenas carregávamos o paneiro, uma espécie de cesto com grandes furos...” (2001, p. 19). Explicações, descrições, esclarecimentos que rompem a dinâmica do que é narrado e trazem o presente para dentro da história.

O enredo é construído com numa miscelânea de tempos verbais. O passado da narrativa é frequentemente interrompido e atualizado pelo presente do indicativo e até mesmo o futuro. Esta espécie de atualização temporal constitui um aspecto ligado à identidade, uma vez que desmistifica estereótipos atribuídos aos indígenas como povo atrasado ou pessoas do passado. Mesmo em meio à narração da

infância, com acontecimentos, aventuras cujos verbos estão no pretérito, há uma volta, um retorno que sobreleva o plano da narração⁵. Apesar de certa conexão cronológica, o enredo não é tão linear, e dá a ideia de um olhar que circula, que seleciona: “Estava triste e cabisbaixo. Todos olhavam para mim tentando adivinhar o que acontecera, mas eu não dizia nada. Estava nervoso e não queria que ninguém chegasse perto de mim.” (p. 25). Os verbos estão no pretérito, mas o plano da narrativa é logo interrompido descontinuando a dinâmica da história com uma explicação que o narrador julga necessária: “Nós temos o costume de tomar banhos comunitários nos igarapés. As mulheres vão primeiro e fazem o serviço da casa (...). À tarde é a vez dos homens...” (p.25). O presente do indicativo deixa sobressair o plano da narração para dar a ideia de que se fala a partir do presente e que a vida na aldeia mantém os costumes de antigamente, num claro apego à tradição. Logo depois, a narrativa continua no pretérito: “No entanto, tive a impressão que essa regra havia sido abolida. Não conseguia perceber o tempo passando, as pessoas cumprindo suas tarefas...” (p. 25).

Outro aspecto de marcação identitária é o lugar, os espaços onde transitam personagens indígenas e não indígenas. Aos não indígenas está reservado na narrativa o cenário da escola, já para o narrador, seus amigos e sua família indígena há um trânsito que se faz basicamente entre a aldeia, a floresta, a cidade, o quintal de casa, a escola. Os amigos e o avô permanecem na aldeia e o acompanham em ambientes naturais, como floresta, igarapé, manguezal, já o narrador transita em todos os demais espaços. Há uma preocupação em dinamizar a apropriação dos espaços, não importando se lhes são hostis, conquanto possa o narrador reconhecer-se indígena mesmo diante do trânsito espacial, do rompimento de fronteiras.

Ao conversar com o avô sobre as decepções que vem tendo na escola, o narrador ouve o avô dizer:

Você chegou à aldeia muito nervoso estes dias, não foi? Veio assim da cidade, lugar de muito barulho e maldade. Lá as pessoas o maltrataram e

⁵ Plano da narração refere-se ao ato de narrar. É expresso pelo narrador na composição do plano dos conteúdos narrados. O plano da narrativa, por sua vez, refere-se à sucessão de acontecimentos e constitui o produto da narração. Alguns teóricos designam esses dois planos como discurso e história. Cf. REIS, Carlos; LÓPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

você se sentiu aliviado quando soube que viria para cá, não foi? Sei que está assim porque as pessoas o julgam inferior a elas e seus pais não o ajudam muito a compreender tudo isso. Pois bem. Já é hora de saber algumas verdades sobre quem você é. (2001, p. 30)

A cidade é posta como um lugar do Outro. Com o propósito de educar o narrador no saber-se índio, o avô, através da natureza, dos valores ancestrais, das tradições enfim, marca a diferença identitária entre o lugar e as pessoas de dentro e de fora da aldeia, até que o próprio narrador admita: “Confesso que era muito boa aquela vida que eu levava, longe dos conflitos da cidade grande e... dos apelidos dados por meus amigos.” (2001, p. 15).

O narrador também marca a aldeia como o lugar no qual comia iguarias tipicamente indígenas: “Assim que amanhecia, íamos para o igarapé tomar banho. Depois, a gente comia um delicioso mingau de mandioca e banana com farinha de tapioca e beiju.” (2001, p. 15). Além do banho pela manhã no igarapé, que desfaz o estereótipo de “sujo”, como o chamavam os colegas da escola, a culinária é outra faceta identitária.

A relação com a natureza também reforça certo aspecto da identidade indígena. É uma relação harmoniosa de pura dependência e ligação *ad eterna*, ideia oposta a de civilização na cultura ocidental, distinguida por ser famigeradamente uma “selva de pedras”. Na ocasião em que o narrador e mais cinco amigos, Tawé, Koru, Arô, Kaxi, Kabá e Tonhõ, se perdem na floresta, uma grande habilidade e conhecimento para sobreviver uma noite inteira são demonstrados:

Andei um pouquinho ao redor da árvore que nos hospedava e encontrei uma planta que meu pai dizia ser mágica, pois tornava invisível aquele que a passasse em seu corpo, bem como anulava seu cheiro. Com isso, afastamos os animais. (2001, p. 18).

Ou ainda: “Fizemos uma pequena cobertura com palha de tucum para nos proteger da chuva que ameaçava cair” (2001, p. 18). Nas palavras do avô também há marcadamente uma oposição entre a forma como “homens da cidade” e os indígenas veem a natureza: “As angústias dos homens da cidade têm seu remédio na terra e eles olham para o céu.” (2001, p. 33). Nessa passagem, fica implícito que os não-indígenas têm uma religiosidade que não os integra à natureza, senão “simplesmente” à uma divindade celeste. E continua:

A terra está viva. Os rios, o fogo, o vento, as árvores, os pássaros, os animais e as pedras, estão todos vivos. São todos nossos parentes. Quem destrói a terra destrói a si mesmo. Quem não reverencia os seres da natureza não merece viver. (2001, p. 33).

Essa forma de referenciar marcada pelo pronome “quem”, em: “quem destrói”, e “quem não...” é colocada logo após a crítica quanto à forma de os “homens da cidade” perceberem e lidarem com o meio ambiente, o que, implicitamente, aponta para serem estes homens os sujeitos do pronome “quem”. Há, logo, uma oposição identitária.

No episódio em que o narrador se perde na floresta com os amigos, fica marcado ainda um outro aspecto relacionado à representação da cultura indígena, uma vez que os seres da floresta, naturais e sobrenaturais, compõem o cenário com a mesma naturalidade, como nas lendas em que unem crença e realidade, tendo ambas igual valor: “Nossa fantasia era alimentada e visitada por esses pequenos seres – verdadeiros – trazidos até nós pela voz cantilena de nossas avós.” (2001, p. 14). Entretanto, para aqueles que realmente acreditam na existência desses seres, não há qualquer separação destes com a realidade, o que não justifica que tenha que ser dito, como faz o narrador, e ainda num aposto, com valor de ideia adicional a qual dá ênfase. A existência desses seres está ligada à tradição, pois os mais novos são ensinados sobre a existência deles pelos mais velhos.

O papel dos mais velhos na cultura indígena é também uma marca da identidade. A partir do próprio avô, há a ideia de que os mais velhos na cultura indígena têm grande sabedoria e são guardiões das lembranças. Essas memórias ancestrais mantêm firme o fio condutor da identidade, de modo que fornecem a substância que alimenta as representações do narrador. Os velhos contam as histórias aos mais novos em rodas de conversas, nas noites escuras da aldeia, segundo o narrador: “A gente se sentava diante das casas dos parentes e ficava horas a ouvir histórias contadas pelos velhos e velhas da aldeia.” (2001, p. 13).

A marcação identitária em *Meu vô Apolinário* se faz pela tradição indígena. São os aspectos culturais que fazem o narrador perceber quem é e resolver seus conflitos identitários. A tradição está no texto sempre oposta à forma de viver dos não-indígenas, e a proeminente defesa da transitividade e da integração entre culturas expressas na introdução do livro e no paratexto, dá lugar a uma marcação

da diferença através da língua, gastronomia, da “preservação” de costumes e regras, dos lugares, da relação com a coletividade, da mitologia, da coexistência com a natureza, da valorização dos mais velhos. O narrador inicia com “A raiva de ser índio”, mas tem um encontro com uma identidade ensinada pelo ancestral, até que se reconhece índio. Essa resolução se dá por meio das representações escolhidas e cuidadosamente apresentadas que se estabelecem em relação ao Outro e pela linguagem, ocorrem no plano simbólico e somente nele mantêm a aparente unidade. Assim, se verá a seguir como operam as representações dentro do movimento de identificação e de contra-identificação.

3.1.2 Eu, índio!

O processo de reconhecimento da identidade indígena do narrador construiu-se com base nos saberes ancestrais da tradição. Isto para a superação do trauma de relações conflituosas na escola, por conta de estereótipos construídos discursivamente e propagados através do tempo no imaginário dos não-indígenas. Essas imagens constituem-se em representações sociais, um conjunto de conhecimentos, crenças, ideais através dos quais os grupos constroem e comunicam sua realidade.

Não identificar-se com certa representação social e, em contrapartida, calcar-se na tradição também gera identidades estereotipadas. Toda faceta da identidade é, na verdade, uma representação, visto que a identidade não pode ser tomada, una, pronta, *ad eterna*, uma vez que é fragmentada e está em permanente construção, desconstrução, reconstrução. As identidades não podem ser definidas nem pelo próprio sujeito, nem pelo outro, como já afirmava Lacan (1996, p. 247): “Não se trata de saber se eu falo de mim conformemente ao que eu sou, mas se, quando eu falo de mim, sou o mesmo que aquele de quem eu falo”. Mesmo ao tentar definir-se, o sujeito passa pelo dilema de não saber quem é, o que se torna ainda mais complexo pela linguagem que também não dá conta de defini-lo. Como afirma Octavio Souza (1994, p. 9), também baseado nos estudos de Lacan, “Saber-se ser não é a mesma coisa que saber o que se é, nem saber quem se é.” Não há, então, uma identidade estática, mas um processo de construção, visto que “A

identidade não é apenas uma faceta do sujeito, mas uma faceta que muda a cada instante em que o sujeito efetivamente diz o que tem a dizer” (SOUZA, 1994, p. 9).

Partindo desses pressupostos, é possível depreender que na obra *Meu vô Apolinário*, o narrador não se coloca como um sujeito de identidades múltiplas, que se descobre híbrido, mas um sujeito que conclui ser diferente, reafirmando essa diferença numa oposição identitária que se faz pela tradição do seu povo. Ao tentar estabelecer um sentido de unidade com retorno e apego ao passado ancestral, tem-se um movimento de *Tradição*.

É neste ponto que o narrador mundurukano ancora. Para trazer a si a segurança de um lugar comum, do qual parte para um mundo conhecido, porém desconfortável, ele representa a própria identidade no ensinamento ancestral. As representações são, desta forma, construídas pela submissão direta ou indireta a um processo norteador, que fornece os padrões já conhecidos, da tradição, para a (re)leitura do mundo que não é novo, mas é diferente, desagradável, não *familiar*. A ancoragem constitui uma espécie de assimilação de imagens que são descobertas e transformadas em algo comum, conhecido, um enraizamento de determinada representação social. Para questionar a imagem de exóticos e até amedrontadores que teriam os indígenas para os não-indígenas, o narrador mundurukano ajusta essas representações, mas mantém as diferenças. O ajuste tenta amenizar conflitos identitários para si e para o Outro, uma negociação que julga necessária. O narrador atribui a ambos um lugar, estabelecendo uma oposição negociada que se torna conhecida ao narrador por meio dos ensinamentos do avô, quando, então, é assumida e incorporada como algo estável e duradouro.

A primeira vez no livro que o leitor sabe algo da cultura indígena é quando o narrador fala que não nasceu “como nascem todos os índios. Não nasci numa aldeia, rodeada de mato por todo lado” (2001, p. 9). Neste trecho, há uma representação gerada principalmente a partir da palavra “todos”, que reduz a diversidade de culturas das 305⁶ etnias do Brasil a uma imagem totalizante de que todos os indígenas nascem em aldeias, e mais grave, a ideia de que para ser índio é preciso nascer em aldeias. Embora tão complexamente diversos em seus grupos e

⁶ IBGE. Sala de imprensa. **IBGE mapeia a população indígena**. Disponível em: <<http://saladeimprensa.ibge.gov.br/noticias?view=noticia&idnoticia=2360>>. Acesso em 20 de dezembro de 2013.

em seus membros, os povos indígenas são uniformizados nessas representações. Não se trata de um questionamento, ou de protestar quanto a uma forma indigna de ver os indígenas, mas de uma afirmação do próprio narrador.

Ainda sobre seu nascimento, o narrador diz que nasceu na cidade, e que nesta cidade “a maioria das pessoas se parece com índio: em Belém do Pará.” (2001, p. 9). A referenciação da cidade como um lugar no qual as pessoas são parecidas gera uma representação identitária e aponta para certa ideia de mestiçagem, reforçando uma oposição entre “uniformidade étnica” – aqueles que nascem e crescem na aldeia – e a mescla entre indígenas e não-indígenas que faz com que as pessoas na cidade se “pareçam” com índio, e se parecer não é necessariamente ser. Nesta mesma linha, quando fala que não gostava que lhe chamassem de índio, diz: “Para meu desespero, nasci com cara de índio, cabelo de índio (apesar de um pouco loiro), tamanho de índio.” (2001, p. 11). Fica claro que há uma predominância de aspectos biológicos na caracterização de um povo. Este é, novamente, um reforço de uma caracterização já existente sobre os povos indígenas no Brasil, e não está posta no enredo para ser questionada ou refutada, antes como uma condição, um determinismo que causara no narrador “desespero”.

A crise identitária ainda não estava resolvida, mas o narrador já admitia com felicidade fazer parte de uma coletividade indígena, isso porque fica claro que quando na aldeia, o narrador sentia-se mais índio que na cidade. Uma representação que constitui mais que apego ao lugar, mas uma dependência daquele espaço para própria identidade.

A representação da coletividade indígena se faz de forma generalizante. O narrador cita apenas uma vez, e no início da narrativa, a etnia a que pertence, os Munduruku. Depois aparecerá um “nós” que remete a uma coletividade, mas não retoma a etnia, senão a sinalização de costumes não especificados de indígenas: “Nós temos o costume de tomar banhos comunitários nos igarapés.” (2001, p. 25). Pela não especificação, ou não retomada do nome da etnia, permanece o sentido mais geral, referenciando, assim, qualquer indígena, transparecendo certa intencionalidade de ensinar os não-indígenas sobre uma “cultura indígena” geral.

Ao contar sobre a resolução do seu conflito identitário através do avô, o narrador reforça ainda mais a pertença a “um” povo: “Ele me havia feito sentir orgulho também. Ele estava me ensinando quão bonito era ter uma origem, um

povo, uma raiz, uma ancestralidade.” (2001, p. 35). Essa singularização, “uma”, “um”, não faz qualquer referência aos Munduruku, senão ao desejo por “uma” identidade com estabilidade – “raiz” – e referencial – “ancestralidade”. Portanto, uma identidade não transculturada, e oposta a dos não-indígenas.

Para obter a resposta crucial necessária à sua auto-aceitação, o narrador finalmente, e só agora mais diretamente, indaga o avô: “perguntei a ele o que era ser índio” (2001, p. 36), e a resposta é dada como uma bússola a este nauta confuso, como uma âncora a este navegante amedrontado: “É ter uma história que não tem começo nem fim. É viver o presente como um presente, uma dádiva de Deus.” (2001, p. 36). Nesta resposta tem-se a clara noção que o ser indígena se relaciona com um estado espiritualista mais que com qualquer outro aspecto apontado no texto até então. Faz referência a um deus com letra maiúscula, tal qual o Deus cristão, bem diferente dos deuses indígenas tão diversos de uma etnia a outra. Esta representação mais que sinaliza, prega a “harmonia” entre culturas. É só diante dessa resposta que o narrador enfim “aceita”: “Sou índio.”. (2001, p. 36).

A opressão e subjugação pela qual passou é uma questão dirimida com reflexões, com auto-aceitação, com uma “rearrumação” interior, uma ideia de harmonização. Não há embates, como bem apregoam as teorias pós-colonialistas. Não há apropriação, imitação, ou qualquer característica apontada pelo anti-cânone. Os apelidos na escola e a tentativa de namorar uma menina são os únicos momentos nos quais o não-indígena aparece na narrativa. Desde o contato com o avô na aldeia aos finais de semana e férias, o que dura três anos, o Outro some da narrativa.

As representações construídas na narrativa de *Meu vô Apolinário* partem de um questionamento a outras representações negativas com as quais o narrador não se identificava, mas ao tentar desfazer as representações que o incomodavam, ele não as contradiz diretamente, senão num campo sugestional, e ainda assim produzindo outras representações também universais sobre a identidade indígena. As representações advindas dessa negociação estabelecem-se na oposição, na distância que precisa ser mantida para certa dinâmica de educação, de ensino dos não-indígenas a respeito da cultura indígena, ao mesmo tempo em que apaga especificidades culturais étnicas, sobretudo as que mais destoam da cultura ocidental.

A ancoragem do narrador na tradição serve ao propósito de reconhecer-se indígena a partir dos saberes ancestrais, o que não resulta necessariamente na construção de uma identidade híbrida, como tem assentado algumas teorias.

3.1.3 Eu?

O conflito identitário do narrador, assim como sua amenização foi gerado por representações sociais que somente existiram enquanto produto de linguagem e constructo da memória. A transmissão da tradição entre os membros de um grupo estabelece-se e organiza-se nas lembranças partilhadas socialmente, produzindo uma rede de significações.

O entendimento da memória como constructo social está posto já no subtítulo deste livro: *um mergulho no rio da (minha) memória*, uma vez que a palavra “minha” entre parênteses traz o entendimento de que memória individual e memória coletiva se constituem mutuamente. Logo, essas lembranças ao mesmo tempo em que pertencerão a um narrador, farão também parte da história de um grupo. No subtítulo também se pode notar que toda narrativa, ou resumidamente a figura do avô, é considerada um “mergulho”, ou seja, passagem que se faz a um plano diferente do qual se está inserido, uma espécie de mudança do plano sólido, do chão, para a fluidez das águas, o rio.

A mudança de ambiente causa certa insegurança. Ao mais experiente nauta a água nunca é dominável como aparente o é o chão sob os pés. O filósofo Heráclito argumentou que o rio é sempre outro, impossível seria mergulhar nas mesmas águas, mas ao que parece a pós-modernidade tem ressignificado essa assertiva e considerado um estado maior de fluidez, ao ponto de não se poder pensar na formação de um único rio sequer. Contudo, o rio do narrador parece ser o de Heráclito e não o outro. O que serve a ideia que costura a narrativa, de que a renovação e fluidez não desmanchariam uma essência, que pode ser resgatada, como o foi por meio das palavras do avô, num mergulho, na ida ao fundo, no mais recôndito, ao âmago, e voltar à tona, ao mundo presente. Apesar de que o mergulho é um lançar-se direto nas águas, e o que o narrador faz é utilizar-se do veículo literário. A embarcação o protege, se bem guiada. A memória é o rio que transforma,

afasta, transborda, ressignifica, reforça, contradiz características identitárias individuais e coletivas, gerando representações sociais.

As lembranças do narrador em *Meu vô Apolinário* são organizações de um passado, e estão ancoradas em pontos (portos) que comunicam uma identidade indígena. No entanto, são leituras individuais, frutos de determinada experiência e posicionamento. A memória é um complexo entrelaçamento de experiência dos indivíduos e da coletividade, numa relação interdependente, obedecendo a certo jogo de intenções. Assim, a organização dessas memórias constitui produto cultural, cuja estrutura e interlocutores, dentre outros aspectos, determinam o seu conteúdo e forma.

A ideia de memória como algo que se constrói é posta na introdução do livro, quando o narrador fala sobre os três anos de convivência mais direta com o avô: “esse pouco de convivência marcou profundamente minha vida, formou minha memória, meu coração e meu corpo de índio.” (2001, p. 7). A memória é “formada”, transformada pelos fatores sociais do presente. É na interação que se constroem as lembranças, o Outro e as condições do presente é que constituem as memórias. Em *Meu vô Apolinário*, foi nas lembranças dos ancestrais que a identidade indígena do narrador foi formada. As representações que são trazidas constroem-se não só pelas lembranças do personagem, como também, e, sobretudo, pela seleção de lembranças que o narrador faz na tessitura dessa narrativa. Além da própria construção do enredo ser um mergulho nas lembranças, é frequente na narrativa a utilização de expressões como: “Lembro que...” (p. 14); “Lembro uma vez que...” (p. 15); “Essas eram as lembranças que...” (p. 27); “Eu sempre lembrava...” (p.35); “para dar forças e lembrar quem você é.”. (p. 35); “quando lembro dessa passagem...” (p. 35); “minha mente recuou alguns meses antes...” (p. 36); “recordei-me ainda de...” (p. 36); “fazia parte do passado...” (p. 37).

Essa tessitura é ainda mais revelada quando o narrador confessa:

Minhas primeiras lembranças (...) são as de meu pai martelando, serrando e falando sobre as propriedades da madeira (acho que ele falava era do *espírito das árvores*, só que não me lembro bem disso). (2001, p. 10).

Essa falha na tentativa de lembrar está posta no texto como uma forma de revelar ao leitor que as memórias contadas são um ponto de vista, uma versão da

própria história, não podendo ser feita com rigidez e exatidão, como, aliás, nenhuma rememoração.

Nessa organização, a seleção do que será lembrado é, em dado momento, anunciada pelo narrador, quando diz: “Vou contar algumas passagens que podem até dar um pouco de inveja da minha infância.” (2001, p. 13). Como afirma Peter Burke (2000), “As memórias são maleáveis, e é necessário compreender como são concretizadas, e por quem, assim como os limites dessa maleabilidade.”. (p. 73). As “passagens” que vão despertar no leitor certa inveja são experiências vividas na aldeia, uma vez que esta afirmação encontra-se no início do segundo capítulo, “Maracanã”. A esta altura da narrativa, o leitor já está ciente do conflito identitário vivido pelo narrador na cidade, e passará a conhecer, em oposição, a felicidade da aldeia. Sobre a aldeia, as lembranças são felizes: “Lembro que eu sempre cantava uma prece tradicional com meu irmão. (...) Essa era uma lembrança muito doce para mim.”. (2001, p. 14). Os aspectos “tradicionais” são lembranças doces, bem diferentes de algumas memórias da escola.

Quando o narrador vive sua maior crise identitária na cidade, a recusa da Lindalva, menina que ele queria namorar e retorna à aldeia cabisbaixo e muito contrariado, entra em cena a figura do avô, que é assim introduzida: “Meu avô Apolinário – que ainda não apareceu nesta história, porque até aqui não havia marcado presença em minha memória infantil – surgiu ao meu lado como um passe de mágica.” (2001, p. 26). Apreende-se, pela forma como o narrador traz à cena o avô, que as memórias são, antes de tudo, seletivas. A exemplo de Burke, Pollak (1992) afirma: “A *memória é seletiva*. Nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado.” (p. 4). Tudo o que o narrador passa a dizer sobre o avô neste ponto da história refere-se ao ofício de conselheiro e de curandeiro, apesar de não ser o pajé, e da sua pouca ou nenhuma interação familiar: “meu avô sempre foi um mistério para mim. Meu pai nunca falava sobre ele. Parece até que os dois não se gostavam.”. (2001, p. 26). Somente depois, é que o avô vai se tornando uma memória viva e cheia de detalhes, fazendo parte de determinados lugares na memória para a qual foi trazido num mergulho com a finalidade de auxiliar, transformar, agir na história de vida do narrador para sanar um mal tão hostil quanto os que o avô curava nos atendimentos ao povo da aldeia. Aconselhamentos que curam, experiência que ilumina, tradição que soluciona, memórias que saram.

3.2 VOCÊ LEMBRA, PAI?

O título do livro constitui a frase mais dita durante a narrativa. As lembranças trazidas são submetidas ao endosso, a certa garantia de um pai que embora não responda, é constantemente evocado. A narrativa é feita em *flashback*, ou analepse, que consiste em uma pausa dentro da história para inserção de lembranças de um passado ocorrido fora da cronologia daquilo que se está contando. Em *Você lembra, pai?*, o *flashback* não ocorre como pausa, antes inicia o enredo, perfazendo grande parte da narrativa, e somente interrompido ao final do livro pela indicação temporal: “Hoje sou adulto...”. Este recurso narrativo é recorrente principalmente para que se acompanhe o desenvolvimento de personagens; para recordar sob o ponto de vista e seleção do narrador em primeira pessoa, sem maiores explicações; ou para marcar mais distintamente um plano da narração em relação ao plano da narrativa.

O narrador passa então a relembrar momentos da sua vida em várias fases. Travessuras, indecisões, aventuras, rebeldia, desejos... acontecimentos e emoções pelos quais passam a maioria das pessoas. Entretanto, essas relações com o pai, os aprendizados, os acontecimentos, os sentimentos não deixam de ancorar em aspectos de representação identitária sobre os indígenas. Poderia ser qualquer criança, qualquer adolescente, mas não é. Na fase adulta, ponto do qual narra, há bem pouco de narrativa e mais de declaração amorosa a esse pai do passado, que não fica claro se ainda vive ou não.

Assim, a narrativa dialoga, nas ocasiões mais desprendidas de marcação cronológica e de aspectos de representações identitárias indígenas – arco e flecha, caçadas, floresta, dentre outros – com um público mais geral, convindo a qualquer pai e qualquer filho. A afetividade é a tônica dessas lembranças nada conflituosas, dados os cuidados, a proteção, a intermediação do pai, e, por esta mesma razão, englobam, abarcam, incluem a relação entre pais e filhos de um modo geral. Sobre essas questões de construção da memória, de representação social, refletir-se-á mais aprofundadamente nas próximas seções.

3.2.1 Eu lembro, pai!

O narrador inicia suas memórias pela mais tenra infância, sinalizada com “era bem pequeno, nem conseguia andar...” (2003). Entretanto, é um dos poucos momentos da narrativa em que há uma especificação mais aclarada da fase da vida do narrador-personagem na qual um acontecimento ocorreu. Após esta indicação, aparecerão aprendizados sobre os quais se conjectura determinada idade, ou presume-se que sejam ações mais propícias de certa fase, mas que, justamente pela não exatidão, podem, inclusive, ser alteradas de lugar na narrativa sem prejuízos à compreensão. Esse fluxo contínuo, essa organização que se pode outra e diversa é característica da memória e está presente nesse livro também pela opção de não paginá-lo. O deslizar nas águas da memória se faz, assim, mais diretamente quando as lembranças estão no domínio do narrador, sem interação alguma, sem diálogos, apenas um chamamento claro a um interlocutor ausente, no lugar do qual o próprio leitor pode se colocar.

As lembranças desenvolvem-se a partir de um universo infantil, cujas características são andar no colo do pai, aprender a utilizar arco e flecha, envenenar-se com uma fruta da floresta, chupar manga no pé...e chegam ao universo, deduz-se, da adolescência: “Lembra quando resolvi ter minha primeira experiência sexual?” (2003). A juventude, presume-se, vem com: “Você lembra, pai, quando falei pela primeira vez que ia me casar?” (2003), e com o primeiro emprego. Logo depois, revelada e esclarecida, surge a indicação da fase da vida em que se encontra o narrador ao contar a história, a fase adulta.

A pergunta frequente que dá título ao livro é uma espécie de pedido de endosso ao pai que é alguém que carrega, ou deveria, memórias comuns ao narrador, constituindo um desejo de que essas lembranças não sejam esquecidas. Também é uma forma de dizer que sim, lembra; que sim, os ensinamentos ficaram; que sim, serão repassados adiante, fortalecendo a identidade pela tradição. Assim, ao mesmo tempo em que pergunta ao pai, reafirma a si mesmo: eu lembro, pai.

As memórias nessa obra tiram o narrador temporariamente do tempo físico e o deslocam para um tempo subjetivo no qual as lembranças são organizadas, selecionadas. No entanto, não há na narrativa nenhuma indicação do que teria suscitado essa rememoração por parte do narrador. A narrativa começa já mergulhada nas lembranças e nenhuma justificativa é dada de início para esse mergulho, senão ao final quando dirá: “Hoje sou adulto e quero dizer que foi muito

bom contar com sua companhia.” (2003). A partir de então, e até encerrar, o narrador falará de uma série de coisas que deseja dizer ao pai no tempo presente: “Que foi muito bom ter você...”; “Que você foi precioso...”; “Que seu conselho foi honesto...”, dentre outras. Fica implícito o desejo de homenagear o pai, mas, sobretudo de dividir com o leitor memórias que o narrador julga importante no relacionamento entre filhos e pais, ancorado, embora bem menos que o narrador de *Meu vô Apolinário*, em representações do universo de crenças e costumes indígenas.

Desta forma, não se trata de uma seleção que compartilha lembranças mais significativas apenas com o pai, mas também com o leitor. É preciso que o leitor seja envolto na simplicidade, “ingenuidade” dessa relação, que seja convencido de que era, ou é, verdadeira, correta, afetiva, gerando uma imagem que também se constrói a partir do modo como se escolhe falar dessas memórias. Assim, a tessitura pela evocação sinaliza que essas lembranças são importantes para o narrador, reforça ainda o pertencimento de ambos a uma cultura “diferente”, também possibilita a ancoragem na ancestralidade, além de denotar uma estratégia de continuidade presente nas raízes masculinas de famílias patriarcais.

No entanto, apesar da ternura, existem na narrativa acontecimentos que geraram conflitos entre pai e filho. Há, mais ou menos na metade da narrativa, uma parte intitulada: *Mas você aprontava algumas, às vezes...*, que traz situações de super-proteção, numa fase da adolescência em que se sente necessidade de independência: “Você lembra daquela vez que eu fiquei furioso com você porque não tive coragem de falar para a menina que eu gostava dela e você foi lá e falou por mim?” (2003). Ou ainda: “Você lembra daquela outra ocasião, numa festa, em que você me apresentou para a filha de um amigo seu e me deixou sozinho com ela?” (2003). Mais adiante: “Outra coisa que me irritava muito era você aparecendo nos lugares em que eu estava com a turma.” (2003). Nessa mesma linha conflituosa, fala do relacionamento do pai com a mãe, mantendo o tom de recriminação: “Você lembra quando discutia com a mamãe? Você sempre achava que tinha razão.” (2003). Como se verá mais adiante, essas memórias menos ternas são compensadas, justificadas até, num sentimento de amor desmedido que dedica ao pai.

O amor pelo pai é expresso na narrativa em várias passagens, como se pode ver pela ternura relatada na ocasião em que estão deitados juntos:

Você lembra, pai, como era gostoso ficar deitados na rede, balançando (...). E eu sentindo suas mãos fortes, calosas, acariciando minha pele numa massagem ritmada e amorosa? (2003).

Ou ainda na declaração de amor que faz ao pai mais adiante: “Hoje sei que você fez tudo o que eu queria, só para me ver feliz e orgulhoso. Puxa, pai, como você sabia me fazer feliz!” (2003). Essas passagens em muito expressam o amor entre pais e filhos de forma geral, sem marcar nenhuma especificidade, diferente do que ocorre em *Meu vô Apolinário*, em que o ancestral é o avô, uma figura sisuda, com pouca interação com o filho e com os netos, até o dia em que começa a ensinar o narrador sobre a identidade indígena. A imagem de avô, portanto, destoa daquela estabelecida no imaginário ocidental, mas em *Você lembra, pai?*, por seu turno, fica estabelecida uma figura paterna mais totalizante, mais generalizada. No primeiro, ressalta a identidade indígena sobre a de avô, no segundo caso, a figura de pai sobrepõe a de indígena.

As memórias são, assim, negociáveis, transformadas, sofrendo interferência do objetivo que é homenagear a figura paterna e reforçar uma identidade de homem sábio que forma, ou pelo menos inicia o processo de formação, de outro homem sábio, numa rede em que, como coloca o narrador, “cada coisa criada é reflexo de um criador” (2003). Essa sabedoria não é outra senão aquela relacionada à integração com a natureza, à paciência, à perseverança, presentes na narrativa pelo ensinamento de aspectos da cultura indígena:

Você lembra, pai, sua serenidade antes das refeições, fazendo-nos lembrar de agradecer pelo alimento que nossa mãe-natureza tinha nos oferecido naquele dia? Lembra como mamãe se sentia feliz por ter uma família agradecida aos espíritos da floresta? (2003).

As âncoras são lançadas na tradição indígena, representativamente, de apego à natureza e aos elementos míticos. A satisfação da mãe com a manutenção desse sentimento é reveladora de um desejo materno, também representado, de que os filhos sigam e admirem os pais que os ensinam a tradição.

Nessa narrativa, também chama a atenção o fato de que o título remete ao pai, sendo a frase de evocação do pai constantemente repetida, de modo que, à primeira vista, parece que o pai é seu personagem central. No entanto, o possuidor das lembranças é o filho, narrador delas. Apesar de o foco estar no compartilhamento de lembranças, na necessidade de proteção e preservação das memórias, a seleção do que é lembrado e como é dito é tarefa do narrador. Dessa forma, o personagem principal da narrativa não é o pai, mas o filho, ou o que ele se tornou na relação com o pai, relação essa que serve ao propósito de contar sobre si, o que se é, as raízes e aprendizados, numa associação constante de memórias individuais e coletivas, calcadas na tradição e na ancestralidade. Este filho não se constitui pessoa indígena sem a corroboração do pai, assim como em *Meu vô Apolinário*, o narrador não se constitui indígena sem o avô. A ancestralidade é esse elo memorial que constrói uma identidade indígena.

3.2.2 Filho(s) e pai(s)

A memória em *Você lembra, pai?* segue um fluxo mais contínuo do que em *Meu vô Apolinário*, porém também ancora nos portos da tradição e o faz principalmente nas representações identitárias de elementos da cultura indígena, ou pelo menos do que há de instituído sobre os indígenas no imaginário nacional:

Você lembra, pai, quando você voltava da caçada sem nada nas mãos, por não ter tido sorte? Mas vinha com sorriso no rosto, dizendo que tinha encontrado os seres da floresta, com eles tinha conversado e brincado, lembrando os tempos em que você era criança. Você lembra que a gente sentava ao seu lado só para ouvir suas histórias e nos encantar, esquecendo a fome ou a frustração por você nada ter trazido para casa? (2003).

Indivíduos que necessitam caçar para comer todos dias, que estão na ou próximos à floresta, e que se relacionam com seres míticos são imagens, estereótipos de indígenas que repercutem entre não-indígenas, sendo reforçadas pelo narrador. Em outra ocasião, o narrador fala do aprendizado: “Você lembra, pai, quando me ensinou pela primeira vez a utilizar o arco e a flecha?” (2003). Outra imagem recorrente sobre os povos indígenas é a utilização do arco e da flecha como instrumentos bélicos ou de caça.

Essas representações são trazidas nas memórias e esse desejo de rememorar certos acontecimentos no lugar de outros, acaba por fortalecer determinadas imagens da infância, da adolescência e da fase adulta mais características de uma cultura “diferente”. É uma marcação identitária que separa o leitor do universo cultural narrado.

A ancoragem em aspectos culturais indígenas se faz também através de longas reflexões feitas pelo narrador, ou por seu pai, em relação às memórias que são trazidas à narrativa. São, sobretudo nessas reflexões que a representação da identidade indígena é construída:

Você lembra, pai, que eu gostava muito de chupar manga no pé? Aprendi com você! Foi você que me contou sobre a doçura da fruta quando é tirada do pé. É como a mãe que alimenta um filho. A fruta tirada do pé e comida na mesma hora traz a seiva da terra, mãe de todos nós. Além disso, sentar nos galhos da árvore é o mesmo que estar no colo da mãe, sendo embalado e ouvindo as músicas de nossos antepassados trazidas pelo vento... Foi isso que você me disse uma vez, quando a gente estava sentado embaixo daquela velha mangueira que sombreava nossa casa. Você lembra? (2003).

Nessa passagem, o narrador fala de aprendizado, de integração com a natureza, de ancestralidade e atribui tudo isso aos ensinamentos ao pai. Fica subentendido que são lembranças doces e simples das quais talvez o pai não recorde, por estarem vivas na lembrança do filho, na sua ótica de criança e adolescente tão diferente da do pai adulto, mas são dignas de serem trazidas à narrativa, e a um só tempo retratam vários aspectos identitários.

O pai, apesar de ausente do tempo da narração, está na narrativa das memórias em passagens tão significativas da relação pai-filho que se torna presença forte, real, sendo mesmo possível reconstituí-lo imaginariamente através dos traços psicológicos expressos pelo narrador. Sua ausência é propícia para que o pai se constitua ao leitor somente enquanto leitura do filho, um deslocamento que é também espacial. Não marcar um tempo específico, raramente referir-se ao espaço serve ao propósito de identificação dos personagens com os leitores mais gerais. Na infância, unicamente a floresta é um espaço revelado, ainda assim, transitado apenas pelo pai. Já na adolescência, a escola é o único espaço apresentado, revelando a proximidade pretendida com os leitores.

As relações entre filhos e pais não são alimentadas senão pela admiração recíproca, eterna e representativamente por um desejo de nunca decepcionar e de ser o melhor para o outro. Assim é que mesmo os erros e enganos do pai são apaziguados pelo narrador, justificados de alguma forma para que sua sabedoria e perfeição, imagem que o filho adulto quer preservar, sejam mantidas inclusive nas gerações futuras, tradicionalmente, uma vez que seus aprendizados produziram a maturidade que necessita para olhar o pai com mais admiração, compreensão.

Há certa pureza na razão pela qual o pai agia de determinadas formas, a negociação, o diálogo e a mudança de atitude do pai marcaram positivamente o narrador. O pai exemplo é um arquétipo, um pai que apesar de tudo, continua perfeito.

Dessa forma, quando fala de aspectos negativos do comportamento do pai, deixa subentendido, pela própria seleção desses momentos, que eles dizem respeito mais à superproteção, a um desejo de resolver os problemas do filho: revelar à menina de quem o filho gostava os sentimentos que este nutria por ela; apresentar uma menina “sem graça” ao filho numa festa; aparecer nos lugares em que o filho estava “com a turma”. Mesmo nas brigas com a mãe, o autor justifica: “É verdade que sabia conduzir uma conversa com qualquer pessoa, e mamãe sempre o admirou muito por isso...” (2003). Em meio a uma discussão com a mãe a que o narrador chama de “conversa”, o modo como o pai “conduz” é louvável, resultando na admiração da própria mãe. O pai é a representação da imagem de sabedoria, zelo, providência, tipicamente patriarcais das culturas indígenas e não-indígenas.

Esse pai constitui-se uma leitura do narrador também porque não há nenhuma indicação da existência de irmãos na narrativa. Não se fazem presentes porque não cabem nessa relação que se quer muito próxima, pessoal, sem interferências, sem outras visões, permitindo assim que o narrador seja aquele que detém as memórias e que só deseja dividi-las com o próprio pai, que neste caso é um lugar de interlocução ocupado pelo leitor. Apesar da maior proximidade, não há senão imagens totalizantes da figura paterna que poderiam caber aos demais filhos porque cabem à maioria, senão todos, os leitores filhos e leitores pais.

Essas memórias são o principal elo entre o pai e o filho, e são responsáveis pela construção da imagem não de qualquer pai pelo leitor, mas também pela imagem de indígena. No entanto, os aspectos da tradição estão mais generalizados,

menos marcados nessa narrativa. Em *Meu vô Apolinário*, o avô era mais um indígena avô que um avô indígena, já em *Você lembra, pai?*, trata-se mais de um pai indígena do que de um indígena pai.

3.2.3 Nós lembramos, pai.

A marcação da diferença identitária nessa obra se faz de forma bem distinta de *Meu vô Apolinário*. Nesta última, o avô, fortemente carregado dos costumes de quem nunca havia saído da aldeia, reforça o valor de ser indígena em oposição à visão do não-indígena. Contudo, em *Você lembra, pai?*, apesar de o processo de rememoração apoiar-se também na ancestralidade ensinada pelos mais velhos, esse ancestral é o pai, uma geração a menos, e que mostra de forma positiva o contato entre os diferentes:

Você lembra quando me ensinou sobre a cor das pessoas? Foi demais! Você disse: “se o mundo é colorido, e é bonito por ser colorido, por que as pessoas têm de ter uma cor só? Por que as pessoas têm de ter uma cor só? Por que gostar só do branco se o preto é a combinação de todas as cores? Por que gostar só do amarelo se com o azul ele fica com o forte do verde?” (2003).

Os conflitos identitários que foram o mote de *Meu vô Apolinário* inexistem na narrativa de *Você lembra, pai?*. No entanto, os ensinamentos sobre a “diversidade” não deixam de marcar esse lugar de explicações presentes na escrita indígena.

O trecho citado acima é um dos poucos que trazem a fala do pai, no discurso direto. Assim entre aspas, aparecem falas que geralmente têm relação com algum ensinamento mais denso ou polêmico. É como se o narrador passasse a voz para o pai não só porque não quer que nenhuma palavra se perca em paráfrases, como também se esquivava da autoria dessas opiniões, embora sejam extremamente sutis, superficiais. Essas falas diretas também reforçam a sabedoria e a profundidade das questões que o pai ensina, e constituem a oportunidade para um “belo” discurso. Uma dessas passagens refere-se ao ensinamento sobre Deus:

Você disse: “a vida é como um salto que a gente dá no escuro; a gente nunca tem certeza se vai dar certo ou não; a gente tem de construí-la a cada dia, passo a passo”. Você disse isso porque queria me dizer que Deus também é assim: a gente vai construindo a presença Dele dentro da gente,

mesmo sem saber se um dia Ele vai estar inteiro ou não. O que vale é a vida...o salto...o caminho... (2003).

Ao ensinar o filho sobre a divindade, o pai constrói uma ideia geral sobre Deus, mas não sem grafá-lo com “D” maiúsculo, como o fazem os cristãos. Essa seria uma forma de aproximar a maioria dos leitores às crenças do narrador e de seu pai, já que a religiosidade é um terreno movediço, deslizante, principalmente quando se trata de práticas culturais africanas e indígenas. Temas mais conflitantes não se fazem presentes, senão os mais gerais e mesmo assim sem maiores especificações. Assim, a culinária baseada na caça é marcada, sem mais narrações sobre como se faz; a belicosidade pode ser sugerida pela presença do arco e da flecha, mas entendidos na narrativa como instrumentos para caçadas; os seres da floresta são apontados como brincalhões e zombeteiros, sem referências a perigo ou maldade.

O lugar físico no qual o narrador se insere, referenciado principalmente na juventude, não remete à aldeia, mas à vida fora da comunidade indígena e de seus costumes de ocupação coletiva. Isso fica subentendido em: “Você lembra quando arranjei meu primeiro emprego? Você me deu a maior força. (...). Meu primeiro emprego foi também meu primeiro passo para me sentir capaz, útil, o fio na teia...”. (2003). Essas ideias sobre trabalho são comuns ao estilo de vida não-indígena, ocidental, baseado no ideal de utilidade pela capacidade de produzir, e como ganho individual acima de tudo. Do ponto de vista da constituição de uma identidade indígena, esta narrativa apresenta mais transitividade cultural do que a primeira.

No paratexto, ao final do livro, que se pode considerar como tendo sido escrito pelo narrador, uma vez que não está assinado, tem-se a explicação do objetivo que tem com essa narrativa, homenagear o pai – de identidade indígena agora mais expressa – mas também um legado aos filhos:

Escrevi este livro pensando em meu pai, um índio velho que olhava para o horizonte apenas para sentir o vento batendo em seu peito. (...). Fiquei pensando em meus filhos e o que gostaria que eles me dissessem daqui a alguns anos. (2003).

Ainda no paratexto, quando fala das lembranças que os filhos poderiam ter dele, como agora pai ocupado que é, se pergunta: “Falariam do sorvete que deixei

de tomar, do passeio de bicicleta que prometi e não fiz, do futebol que não joguei com eles.” (2003). Os aspectos apontados não fazem parte de um universo cultural indígena, uma vez que não aparecem nem mesmo uma vez durante a narrativa. Fica claro que o universo no qual se insere como pai é diverso do mundo que viveu na infância, como filho.

A construção de uma identidade híbrida está mais ligada ao presente do narrador e é largamente expressa no paratexto que se faz num tom de conversa diretamente com o leitor, bem diferente do tom da narrativa. Nesse paratexto, fala também que esse é um livro sobre gratidão, um sentimento comum a todas as pessoas, “Não importa se são filhas de pais africanos, europeus, asiáticos, indígenas...” (2003). Ressalta, portanto, uma atitude de amor e harmonia entre povos ligados pelo sentimento comum que é a gratidão dos filhos para com os pais.

Esse ideal de união e felicidade harmônica entre filhos e pais é uma representação identitária recorrente principalmente para o ensino sobre disciplina, regras, poder, autoridade. Não há conflitos, debates, dissensões, decepções, entre pai e filho, pelo contrário, há o apaziguamento decorrente da idade, do passar do tempo e da vida, mediado pela memória e pela organização da rememoração narrativamente, o que torna perfeitamente possível a construção de uma identidade negociada, conciliada por meio do diálogo com o avô, agora com o pai, parceiros na caminhada individual e na coletiva do narrador, de criança a adulto, através das seletas e doces lembranças, construídas e reconstruídas na relação entre duas pessoas, um par, uma dupla, unida pela identidade. Nesta narrativa é como se o narrador evocasse o pai para que este corroborasse da identidade, em vez de “Você lembra, pai?”, é como se dissesse “Nós lembramos, pai!”.

Esta volta, este *flashback* constitui-se num mecanismo de compartilhamento de lembranças coletivas, evocadas a fins de concordância e de perpetuação, mas são escolhidas, talhadas na individualidade. A vida atual do narrador está deslocada não só deste tempo, também dos costumes do pai, daí a importância de reforçar, ou continuar reforçando, a identidade pela memória.

As análises das duas obras mostram o que há de comum entre elas, um desejo de navegar pelas águas da memória para construção, desconstrução, reconstrução de identidades representadas. As âncoras são lançadas, em ambos, na tradição e na ancestralidade que têm papel fundamental para constituir a

narrativa, para dialogar com os leitores, para fundamentar práticas, costumes, crenças, desfazendo ou reforçando imagens já arraigadas no imaginário nacional, mas, sobretudo para garantir um lugar seguro, referencial, a partir do qual se fala. Colocando-se no presente, os dois narradores falam do universo indígena com certa distância temporal, mas à medida que navegam, não deixam de lançar âncoras e tentar garantir a segurança da navegação.

APORTANDO ESTA EMBARCAÇÃO

O percurso traçado foi este. O porto de destino, temporário, está logo à frente. Mas não se desembarcará sem antes retomar algumas reflexões à guisa de arremate. As velas, no entanto, permanecerão içadas. Logo, logo outras profundas águas precisarão ser percorridas para que novos horizontes encham os olhares ávidos por mais conhecimento sobre a embarcação, a arte literária; sobre a crescente perícia dos pós-modernos comandantes, os escritores indígenas e os indígenas escritores; e sobre as águas, a memória fluida, contida pelas margens, mas podendo transbordar.

A escrita indígena constitui, sem dúvida, uma voz que foi durante muito tempo sufocada, chegando ao palco literário a modo de luta, de manifesto. Mas na atualidade, vinte e três anos depois da primeira publicação e em tempos de modificações rápidas e de acesso à informação em rede, em tempos nos quais o mundo avança nos processos de globalização e, paradoxalmente, de apego ao passado e às tradições, em particular os grupos minoritários, esta voz, no caso de Daniel Munduruku, passa a ganhar outro tom. Vai se vestindo, após 45 produções, de uma versatilidade na forma e língua ocidental, que diz sem dizer, sugerindo e trabalhando a linguagem e as representações sociais do ser indígena através de uma estética negada e em um espaço que lhe fora proibido, mas conquistado e, como visto, com certo prestígio.

É fato que a presença dos indígenas na literatura brasileira, desde a *Carta de Caminha* até produções mais contemporâneas, tanto no empreendimento literário do Romantismo quanto no Modernismo, com *Macunaíma*, é trazida como a representação da identidade nacional. Rompendo a perspectiva de serem ditos somente pelo não-indígena, os indígenas, na atualidade, configuraram a sua escrita não só na conquista da voz, na possibilidade de contar as próprias histórias, mas, sobretudo na possibilidade de dizer-se identitariamente. É possível que se trate de uma oposição entre o ser indígena e o ser não-indígena, como no início, ou como ainda se constituem as narrativas de alguns indígenas escritores. Todavia, em Daniel Munduruku, um escritor indígena, a questão é, antes, uma oposição

complementar entre o que é ser indígena e o que não é ser indígena. Logo, a identidade indígena em torno de si mesma, representativamente.

A referenciação nos antepassados, na ancestralidade torna-se, para tanto, não um retorno, porque desta forma seria embate. Não é uma volta, um navegar atrás, mas uma contínua viagem rio acima, porém, com ancoragens em portos do que já foi vivido, diretamente ou pelos ancestrais, através da memória individual que é coletiva, motivada pelo desejo de representar a alteridade sem, contudo, discriminá-la.

Em *Meu vô Apolinário*, o encontro com a identidade indígena é proporcionado pelo ancestral avô, por ser maior o conflito e a tensão vividos pelo personagem principal. O retorno ao “mundo” indígena representado pelo avô e pelo contato com certas práticas sociais referenciadas na tradição, mediado pela oralidade, se dá frente à necessidade de mais segurança, de ancorar mais fundo. A pacificação do conflito identitário se faz, então, de fora para dentro, rumo a um porto seguro, apontando para o futuro do menino, agora um adulto que lembra. Em *Você lembra pai?*, por seu turno, o encontro com a identidade indígena se ampara no ancestral direto, o pai que na narrativa é um interlocutor silencioso. O texto expressa muito mais uma busca íntima e subjetivada, em que a identidade não mais origina qualquer conflito, é algo já internalizado, mas que precisa ser lembrado a fins de perpetuação. Logo, a identidade se estabelece de dentro para fora, quando a necessidade de lembrar se faz pelo apelo à afetividade, estreitamento de laços e estratégia de continuidade. Em ambas narrativas o tempo flexível e complexo da memória opera o encontro com a identidade indígena e a resolução dos conflitos identitários do personagem principal. A memória promove as negociações, para tanto.

Há, nas duas obras, tanto quanto se opõem seus narradores, o reforço a certa representação identitária universalizante com o conseqüente apagamento de particularidades étnicas, muito mais aquelas que são essencialmente diferentes do universo não-indígena. As diferenciações identitárias são necessárias na medida em que mantêm certa ideia de unidade, apontando para a coesão, para o pertencimento social e étnico, pertinentes para que estas obras ocupem o seu nicho literário e, também, porque não, mercadológico. Ao apresentarem certas práticas sociais, assim como certas representações, fundam-se na garantia de perpetuação do *modus*

vivendi que marcará identifiariamente um certo ser indígena, que preservará certos espaços, certos direitos, certos lugares que, mesmo podendo ser ampliados, manter-se-ão.

É necessário ponderar que estas obras são criações autorais, textos capazes de se impor enquanto discursos esteticamente elaborados, que como produção de linguagem ultrapassam o caráter simplesmente político, não podendo ser pensadas a partir da adjetivação que os acompanha, identifica e que lhe abre espaços no cenário literário nacional e internacional. Por serem estas, aproximações de certa militância, transferência de causas políticas que, por vezes simplificam e estereotipam a expressão das vozes indígenas historicamente silenciadas, beiram o “politicamente correto”, tendem para a admiração do “exótico”. Isto é muito menos do que se pode ter como motivação para ler esses livros, dada a habilidade de seu escritor, muito embora se perceba nessas obras a tendência de negociar memórias, práticas culturais, representações sociais, uma condução das diferenças que agrada a gregos e troianos... mais a gregos. O objetivo, via de regra, é unir, ensinar, perpetuar, trazendo as diferenças nos pontos certos e a “igualdade” no que convier, levando em conta o universo da cultura ocidental em que se insere, consumidora do mercado editorial, mais do que o universo das culturas indígenas, não consideradas na sua rica diversidade.

Nas obras é possível observar aproximações e distanciamentos elaborados pela linguagem versada de Daniel Munduruku que, na medida em que cria laços desfaz nós. Em *Meu vô Apolinário*, tão logo inicia o seu processo de “aceitação” identitária, o narrador não mais relembra os conflitos, não mais expõe a forma preconceituosa como era tratado pelos não-indígenas. A tentativa de resolução, assim, não se dá por oposição direta. Ao iniciar a narrativa é como se o personagem principal, ao invés de dizer: “não sou quem você diz”, dissesse “não sei quem eu sou”. A culpa é da falta de conhecimento, mas não dos não-indígenas a respeito da cultura do Outro, antes, dele próprio, indígena nascido na cidade, criança, que não sabe ou não lembra quem é de fato. Esse conhecimento do que é ser indígena, quando internalizado, não pode ser esquecido. É por esse motivo que em *Você lembra, pai?*, aquilo que parece ser uma conversa com o pai, constitui-se, na verdade, em um revelar de lembranças aos leitores. Não há diferenças significativas, a mensagem é “meu pai é igual a qualquer pai”, mas não se pode esquecer que é

um pai indígena, que é um filho indígena, que é um livro indígena, que é um autor indígena...

As duas obras evidenciam um escritor indígena que aprendeu desde cedo a utilizar as armas dos “adversários” sem os confrontar, através da efetivação da memória como elo entre a ancestralidade que domina a tradição e a reconfiguração da alteridade em tempos de processos de globalização. Entretanto, para além dos conceitos de hibridização identitária, ou de transculturalidade, o que a escrita mundurukana apresenta é uma memória negociável, uma identidade moldada, representações sociais do ser “índio” em acordo com a cultura majoritária e sem ferir-lhes os “princípios” culturais.

A memória, como se analisou nas duas obras, é esse complexo constructo ressignificável, que em Daniel Munduruku foi construído, desconstruído, reconstruído, servindo a fins de sarar, em processo testemunhal de uma primeira pessoa que revive e refaz seus traumas. Como foi apontado a partir de Sarlo (2007), e Seligmann-Silva (2008), o relato em primeira pessoa reforça o papel de vitimado, o que suplanta as demais versões de uma mesma experiência. Ambos narradores, de *Meu vô Apolinário* e de *Você lembra, pai?*, eram personagens principais e construíram narrativas com poucas falas de outros personagens, prevalecendo as próprias impressões a respeito das experiências vividas. Esse é um lugar privilegiado, a partir do qual se pode negociar com o público leitor para que se interesse pelo que a vítima tem dizer; para que quem leia se descubra parte culpada, com certo remorso coletivo; e para que as verdades constituam-se na única verdade, dado o poder convincente de uma dor “na própria pele”. Entretanto, não se pode deixar de considerar que essa dor indígena foi e é um fato marcante da nossa história, é possível que seja negociável, moldável, mas ainda assim legítima.

As memórias nas duas obras também constituem um reforço que, através de imagens e marcações identitárias representadas, contribuíram para manutenção de representações já existentes no imaginário nacional, visto não terem sido totalmente negadas, mas reconstruídas, em negociação. Quando chamado, por exemplo, de “sujo” na escola por ser indígena, o narrador de *Meu vô Apolinário*, não se identificou, mas não criticou a posição dos não-indígenas, não se referiu a eles como preconceituosos ou os culpou pela ofensa. O caminho adotado foi o de falar da prática indígena de tomar banhos coletivos no igarapé todas as manhãs, o que

constituiu uma forma indireta de desfazer o estereótipo, ao mesmo tempo em que reforçou outra representação de indígena já conhecida, relacionada à integração com a natureza.

A construção das memórias nas obras serve ainda à perpetuação da tradição, em processo histórico-literário de consolidação pela escrita. Notadamente de tradição oral, narrativas indígenas escritas, publicadas, comercializadas pela lógica de consumo ocidental reconfiguram práticas culturais de transmissão da tradição. Principalmente em *Você lembra, pai?* fica claro o desejo pelo não esquecimento. A memória está em disputa, e é pertinente aos grupos minoritários que elas não morram, que sejam lembradas. No entanto, esse diferencial de serem lembrados sob determinadas representações sociais, na voz que, embora expressiva, pertence à individualidade de escritores mais versados na estética da cultura do Outro, pode cobrar seu preço futuramente. Ainda assim, é um meio de sobrevivência memorial que bonifica a subjugação vivida pelos indígenas em episódios desastrosos da nossa história.

Por fim, a composição dessas memórias também tem o propósito de ensinar, em processo pedagogizante de educação do “branco” para a cidadania e respeito às diferenças. Em lado oposto, mas com objetivo semelhante aos dos jesuítas no século XVI, a lição é dizer à criança não-indígena como é ser indígena, como vivem, brincam, são educados pelos pais e avós, na distinção que transforma o universo indígena em algo de “dar um pouco de inveja” (MUNDURUKU, 2001. p. 13) às crianças ocidentais, mas que se aproxima em ludicidade, liberdade, imaginação infantil.

A rememoração nas duas obras não constitui, contudo, um atraso ou resgate das tradições no sentido de defender sua vivência, mas um movimento de reorganização do passado sob as condições do presente para construção de representações sociais não conflituosas. Constitui ainda um direcionamento ao futuro, em que novas negociações sejam possíveis pela habilidade do escritor, que em perspectiva de continuidade, vem rompendo horizontes nestas complexas e ricas viagens.

A memória cumpre papel fundamental na construção das representações sociais de um grupo, estabelecendo identidades culturais para a manutenção dos valores e para a convivência com o Outro, mas também tem o potencial de modificar

e atualizar as maneiras de ser e estar no mundo, dando novas formas ao que já foi socialmente instituído. Esse potencial, ao mesmo tempo em que permite a apropriação do passado no presente, instaura a possibilidade de construção do futuro. E é o futuro o alvo das disputas pelo passado no presente, porque nele estarão garantidas as respostas eficazes aos anseios de agora do grupo. Mas, deixemos que o futuro cobre-lhes (ou cobre-nos) seu preço...

Arremate feito. O trajeto foi este.

Eis o porto. Desçamos, por enquanto.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sandy Anne Czoupinski de. **Histórias de Índio, de Daniel Munduruku, e Will's Garden, de Lee Maracle**: afirmando a identidade indígena pela literatura. 2008. 53 p. Monografia (Licenciatura em Letras). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná-UFPR, Curitiba, 2008.

ALMEIDA, Maria Inês de. A escrita da comunidade ou um estilo indígena na literatura do Brasil. In: PERES, Ana Maria Clark (org.) **O estilo na contemporaneidade**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005, v.1, p. 97-106. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/poslit>.

AVELAR, Idelber. **Cânone Literário e Valor Estético**: notas sobre um debate de nosso tempo. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n.15, 2009. Acesso: 09/09/2013.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BONNICI, Thomas. Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais. In: **Mimesis**, Bauru, v. 19, n. 1, p. 07-23, 1998.

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

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF, Senado, 1998.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais**: primeiro e segundo ciclos: apresentação dos temas transversais/Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília: MEC/SEF, 1998.

BURKE, Peter. **Varietades de história cultural**. Tradução Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CANDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes. In: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CARVALHO, Fábio Almeida de. A feição nativista/indianista de Mário de Andrade. In: **O eixo e a roda**: v. 21, n. 2, 2012

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

_____. **Teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

- FARR, Robert. Representações sociais: a teoria e sua história. In: GUARESCHI, Pedrinho.; JOVCHELOVITCH, Sandra (Orgs). **Textos em representações sociais**. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1998, p.31-59.
- FERNANDES, José Guilherme dos Santos. Vozes dissonantes: tensões entre autoria e testemunho. In: **Boitatá**. n. 14. P. 144-171, ago-dez. Londrina, 2012.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: **Ditos e escritos III** - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- FREIRE, José Ribamar Bessa. Tradição oral e memória indígena: a canoa do tempo. In: Salomão, Jayme (org.). **América: Descoberta ou Invenção**. 4^o Colóquio UERJ. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 138-164.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HALL, S. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. In: **Educação & Realidade**. Porto Alegre, 22 (2), jul./dez. 1997. p. 15-46.
- _____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomás Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 6. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- _____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- JEKUPÉ, Olívio. **Verá: o contador de histórias**. Ilustrações das crianças guarani. São Paulo, Peirópolis, 2003.
- JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, Denise (org.). **As Representações Sociais**. Tradução Lilian Ulup. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. p. 17- 44.
- JOVCHELOVITCH, Sandra. Vivendo a vida com os outros: intersubjetividade, espaço público e representações sociais. In: GUARESCHI, Pedrinho.; JOVCHELOVITCH, Sandra. (Orgs). **Textos em representações sociais**. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 63-86.
- LACAN, Jacques. **Escritos**. 4 ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.(Coleção Debates; Psicanálise).
- LAKATOS, Eva M. e MARCONI, Marina de A. **Fundamentos de Metodologia Científica**. 6 ed. São Paulo: Atlas, 2000.
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 17 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

LIMA, Amanda Machado Alves de Lima. **O livro indígena e suas múltiplas grafias**. 2012. 156 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2001.

MINAYO, Maria Cecília. O conceito de representações sociais dentro da sociologia clássica. In: GUARESCHI, Pedrinho.; JOVCHELOVITCH, Sandra. (Orgs). **Textos em representações sociais**. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 89-111.

MUNDURUKU, Daniel. **A Caveira-Rolante, a Mulher-Lesma e outras histórias indígenas de assustar**. São Paulo: Global, 2010.

_____. **Captar histórias através da Internet ou dos celulares é uma nova forma de oralidade**. ED – Instituto Educadigital. 15 de outubro de 2004. Entrevista concedida ao portal EducaRede. Disponível em: <<http://educadigital.org.br/site/?p=1028>>. Acesso em: 01 de novembro de 2013.

_____. Escrita indígena: registro, oralidade e literatura: o reencontro da memória. In: **Revista Emília**, outubro de 2011. Disponível em: <<http://www.revistaemilia.com.br/mostra.php?id=51>>. Acesso em 17 de setembro de 2013.

_____. **Histórias de índio**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1996.

_____. **Meu avô Apolinário: um mergulho no rio da (minha) memória**. São Paulo: Studio Nobel, 2001.

_____. **Munduruku: a literatura indígena é engajada e tem qualidade**. Vermelho-Portal, fevereiro de 2010. Entrevista concedida a Bruno Ribeiro. Disponível em: <http://www.vermelho.org.br/noticia_print.php?id_noticia=123842&id_secao=11>. Acesso em 01 de novembro de 2013.

_____. O progresso e as ilusões. **RBA: Rede Brasil Atual**, n. 80, 04 de abril de 2013. Disponível em: <<http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/80/entrevista>>. Acesso em: 01 de novembro de 2013. Entrevista concedida a Spensy Pimentel.

_____. **Um estranho sonho de futuro: casos de índio**. São Paulo: FTD, 2006.

_____. **Você lembra, pai?** São Paulo: Global, 2003.

OLIVEIRA, Fábio Camargo Fleury de. A imprensa tardia no Brasil: razões e circunstâncias. In: **XVI Colóquio Internacional da Escola Latino-Americana de Comunicação**, 2012, Bauru. Anais CELACOM 2012, 2012. p. 01-07.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1992. p. 200-212.

_____. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989. p. 3-15.

PRYSTHON, Angela. Interseções da teoria crítica contemporânea: estudos culturais, pós-colonialismo e comunicação. In: **E-compós**. Vol. 1, dez. 2004, p-1-19.

SANTIAGO, Silviano. Rótulos sinceros nos interessam (e muito). In: **PERNAMBUCO**- Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado. Edição Nº 58 - Dezembro/2010 p.10-14. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/index.php/edicoes-anteriores/261.html>> Acesso em: 31/10/2013.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **Memória Coletiva e Teoria Social**. São Paulo: Annablume, 2003.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: escrituras híbridas das catástrofes. In: **Gragoatá**. Niterói, n. 24, 1-sem, 2008. P. 101-117.

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

SILVEIRA, Rosa Maria Hessel; BONIN, Iara Tatiana; RIPOLL, Daniela. Ensinando sobre a diferença na literatura para crianças: paratextos, discurso científico e discurso multicultural. In: Revista Brasileira de Educação v. 15 n. 43 jan./abr. 2010.

SOUZA, Carla Monteiro de. História e representações sociais: uma contribuição ao debate. In: **Histórica**, Porto Alegre: APGH-PUCRS, nº 7, p. 101-114, 2003.

SOUZA, Octavio. **Fantasia de Brasil**: As identificações na busca da identidade nacional. São Paulo: Escuta, 1994.

Tradição. In: SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de Conceitos Históricos**. São Paulo: Contexto, 2006.

WAGNER, W. Descrição, explicação e método na pesquisa das representações sociais. In: GUARESCHI, Pedrinho.; JOVCHELOVITCH, Sandra. (Orgs). **Textos em representações sociais**. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 149-186.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org. e trad.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.