



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

LETÍCIA SANTANA STACCIARINI

**ESTUDO DO ESPAÇO NARRATIVO EM OBRAS DE AUTORES INDÍGENAS
BRASILEIROS PARA O PÚBLICO INFANTIL**

Uberlândia/MG

Abril de 2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

LETÍCIA SANTANA STACCIARINI

**ESTUDO DO ESPAÇO NARRATIVO EM OBRAS DE AUTORES INDÍGENAS
BRASILEIROS PARA O PÚBLICO INFANTIL**

Tese apresentada aos membros da Banca de Defesa de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Curso de Doutorado, do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia - turma 2018/1, como parte dos requisitos para obtenção do Título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa 1:
Literatura, Memória e Identidades

Orientador:
Prof. Dr. Carlos Augusto de Melo

Uberlândia/MG

Abril de 2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S775e Stacciarini, Letícia Santana, 1990-
2022 Estudo do espaço narrativo em obras de autores indígenas brasileiros
para o público infantil [recurso eletrônico] / Letícia Santana Stacciarini. -
2022.

Orientador: Carlos Augusto de Melo.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa
de Pós-Graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2022.5305>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

I. Literatura. I. Melo, Carlos Augusto de, 1982-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em
Estudos Literários. III. Título.

CDU:82

Glória Aparecida
Bibliotecária - CRB-6/2047


UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
 Telefone: (34) 3239-4487/4539 - www.pplet.ileel.ufu.br - secpplet@ileel.ufu.br, copplet@ileel.ufu.br e
 atendpplet@ileel.ufu.br


ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários - Cursos de Mestrado e Doutorado - PPLET				
Defesa de:	Tese de Doutorado em Estudos Literários				
Data:	24 de fevereiro de 2022	Hora de início:	09:00	Hora de encerramento:	13:00
Matrícula do Discente:	11813TLT016				
Nome do Discente:	Letícia Santana Stacciarini				
Título do Trabalho:	Estudo do Espaço Narrativo em Obras de Autores Indígenas Brasileiros para o Público Infantil				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	1: Literatura, Memória e Identidades				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	As literaturas indígenas como provocação à teoria e à história literárias no Brasil				

Aos vinte e quatro dias do mês de fevereiro de 2022, às nove horas, reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, assim composta: Professores Doutores: Carlos Augusto de Melo, orientador da candidata (Presidente); Prof. Dr. Daniel Munduruku Monteiro Costa / Instituto UKA - Casa dos Saberes Ancestrais; Prof.º Dr.º Ananda Machado / UFRR; Prof.º Dr.º Marisa Martins Gama-Khali / ILEEL -UFU; Prof. Dr. João Carlos Biella / ILEEL - UFU.

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Prof. Dr. Carlos Augusto de Melo, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à discente Letícia Santana Stacciarini a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(as) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Augusto de Melo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 25/02/2022, às 06:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ananda Machado, Usuário Externo**, em 25/02/2022, às 08:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **João Carlos Biella, Professor(a) do Magistério Superior**, em 25/02/2022, às 15:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Letícia Santana Stacciarini, Usuário Externo**, em 26/02/2022, às 09:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **DANIEL MONTEIRO COSTA, Usuário Externo**, em 27/02/2022, às 12:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marisa Martins Gama Khalil, Professor(a) do Magistério Superior**, em 28/02/2022, às 11:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3403438** e o código CRC **9267CD65**.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pelas possibilidades de superação embora - mesmo consciente dos meus privilégios que, lamentavelmente, não se estendem a grande parte da população brasileira - o meu otimismo, muitas vezes, pareça dissipado.

Ao Dr. Carlos Augusto de Melo, querido professor e o mais incrível orientador que eu poderia ter, quem tanto me ensinou e motivou no delongar desse intrincado percurso de doutoramento.

A José e Glória, meu pai e minha mãe, por nunca me negarem carinho e apoio e, principalmente, por fazerem dos estudos dos filhos uma de suas principais preocupações.

A João e Gabriel, meus irmãos, os maiores presentes da minha existência, figuras de segurança e sentido no meu dia a dia.

Às minhas avós, D. Maria e D. Dulce as quais, com personalidades opostas, exemplificam superações e razões para que sigamos em frente.

Aos meus avôs, S. Oscar (*in memoriam*) e S. João (*in memoriam*), com quem aprendi grandes lições de vida.

Aos meus tios e às minhas tias, com os quais têm sido bonito descobrir tantas semelhanças frente aos caminhos que me vejo trilhando.

Ao meu namorado e às minhas cunhadas, incentivadores dos meus sonhos, companheiros de aventuras e sem os quais as reuniões familiares não teriam o mesmo encanto.

Aos meus amigos e às minhas amigas, responsáveis pelo riso espontâneo e pelo dissipar das desilusões que se apresentam no delongar do percurso.

Ao Marcos Jungmann (*in memoriam*), amigo querido, de quem a saudade continua maltratando.

Ao meu afilhado e às minhas afilhadas, bem como aos meus alunos e às minhas alunas nos quais, a exemplo de Daniel Munduruku, deposito a esperança de que “desentortem” o Brasil e lutem na construção de dias melhores em prol da população sofrida de um país - apesar de lindo - tão golpeado.

Ao Instituto Federal Goiano - Campus Avançado Catalão, meu “lar”, pelo acolhimento e espaço para a desenvoltura de um bom trabalho.

Ao Programa Institucional de Qualificação do IF Goiano (PIQ) pelos recursos investidos durante o meu Doutorado.

Aos professores e às professoras do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia, com os quais - em diversas ocasiões para além da sala de aula - tive a oportunidade de enriquecer a minha formação.

Aos/às docentes integrantes tanto da minha banca de qualificação quanto de defesa por todo o tempo e tantos conhecimentos dedicados à evolução da minha Tese de doutoramento.

À professora Maria Imaculada Cavalcante - minha orientadora tanto durante os projetos de pesquisa à época da graduação em Letras (licenciatura Português/Inglês) quanto no Mestrado em Estudos da Linguagem - pelos ensinamentos e amizade.

Aos/às docentes com os/as quais, na Universidade Federal de Goiás/Regional Catalão e no Centro de Ensino Superior de Catalão/CESUC, tive o privilégio de aprender durante as minhas graduações de Letras (licenciatura Português/Inglês) e de Direito.

Aos servidores e às servidoras da educação que - assim como eu - apesar de tantos desafios, continuam enxergando nos espaços escolares caminhos para a mudança na vida de tantas famílias, bem como à evolução do Brasil!

Aos escritores e às escritoras indígenas sobre quem pesquisei e pelas histórias compartilhadas por que me emocionei e aprendi... que esta Tese possa, minimamente, contribuir para com o reforço na divulgação de seus importantes enfrentamentos, ensinamentos, entre outros.

A todos os povos originários do Brasil os quais, embora atacados por anos e anos de opressão, seguem na luta para que suas culturas sejam valorizadas e os seus direitos respeitados... muito obrigada por suscitar tantas reflexões e parâmetros para que eu procure ser uma pessoa melhor!

“... como já disse, [...] seu trabalho está [...] cheio de reflexões que permitirão aos leitores uma boa dose de ensimesmamento quase sempre necessário para não nos tornarmos duros demais, vazios demais, desumanos demais. [...] o passeio que você fez pela produção literária indígena é digno de um verdadeiro manual para quem deseja se iniciar neste universo novo para muitos, mas tão antigo quanto a história da humanidade. Isso porque entendo que literatura não é apenas o que se escreve na plataforma escrita, mas as ações que perenizam e valorizam essa nova forma de trazer ao público a oralidade, a forma mais antiga de comunicação e de transmissão dos saberes. No meu ponto de vista, seu trabalho contribui e muito para o desenvolvimento de teorias a respeito das literaturas para as infâncias e acho que valeria, inclusive, uma publicação para que chegasse para outros leitores interessados nessa temática. Meus parabéns e você e ao seu orientador pelo excelente trabalho!”

**Daniel Munduruku, em 24 de fevereiro de 2022,
sobre esta Tese.**

RESUMO

Na contemporaneidade, as obras de autoria indígena voltadas às crianças - mas não necessariamente circunscritas a esse público - compreendem experiências literárias diversas, cujas questões sociais, dinâmicas culturais e perspectivas cosmogônicas fraturam o mundo cartesiano ocidental. Além disso, permitem a formação de sujeitos leitores decoloniais em favor das alteridades nas relações humanas as quais devem ser estimuladas pela escola em respeito à Lei 11.645/2008. Entre os aspectos que caracterizam essas obras, o elemento espacial é sempre necessário à construção da narrativa porque, como responsável por caracterizar as personagens, propicia reflexões sobre os contextos em que elas se encontram, acolhe os sentimentos vivenciados, influencia as tomadas de decisões, antecipa as possíveis conduções do texto etc. Desse modo, emergindo como ponto de partida para suscitar as reflexões desta Tese, os estudos do espaço foram aplicados a uma série de livros de escritores indígenas com destaque para Daniel Munduruku, Lia Minápoty, Olívio Jekupé, Eliane Potiguara, Graça Graúna, Yaguarê Yamã, Auritha Tabajara, Márcia Kambeba, Edson Krenak, Tiago Hakiy, Cristino Wapichana, Roni Wasiry Guará, Geni Núñez, Luiz Carlos Karai, Shirley Djukurnã Krenak, Renê Kithãulu, dentre outros. Por fim, foi entendido que as produções literárias selecionadas se destinam, em um primeiro momento, ao público infantil e colocam em evidência a construção de espaços responsáveis por suscitar conexões entre os povos originários e a natureza, o sagrado, as identidades, as relações étnicas e familiares, os silenciamentos e assim por diante.

Palavras-chave: Literatura Infantil; Literaturas Indígenas; Espaço Narrativo.

ABSTRACT

In contemporaneity, the works of indigenous authorship for kids - but not necessarily limited to this audience - comprise diverse literary experiences, whose social issues, cultural dynamics and cosmogonic perspectives fracture the western cartesian world. Furthermore, it allows the formation of decolonial readers in favor of alterities in human relationships and should be encouraged by the school, respecting the Law 11.645/2008. Among the aspects that characterize these works, the spatial element is always needed to the narrative construction because, as responsible for characterizing the characters; it provides reflections on the contexts in which they find themselves, receives the feelings experienced, influences the decisions making, anticipates the possible directions of the text, and others. Thus, emerging as a starting point to raise the reflections of this Thesis, space studies were applied to a series of books by indigenous writers with emphasis on Daniel Munduruku, Lia Minápoty, Olívio Jekupé, Eliane Potiguara, Graça Graúna, Yaguarê Yamã, Auritha Tabajara, Márcia Kambeba, Edson Krenak, Tiago Hakiy, Cristino Wapichana, Roni Wasiry Guará, Geni Núñez, Luiz Carlos Karai, Shirley Djukurnã Krenak, Renê Kithãulu, among others. Lastly, was understood that the selected literary productions are intended, at first, to the children's audience and put in evidence the construction of spaces responsible for creating connections between indigenous peoples and nature, the sacred, identities, ethnic and family relationships, silencing and so on.

Keywords: Children's Literature; Indigenous Literatures; Narrative Space.

RESUMEN

En la época contemporánea, las obras de autoría indígena dirigidas a niños - pero no necesariamente limitadas a esa audiencia - comprenden diversas experiencias literarias, cuyos problemas sociales, dinámicas culturales y perspectivas cosmogónicas fracturan el mundo cartesiano occidental. Además, permiten la formación de sujetos lectores decoloniales a favor de las alteridades en las relaciones humanas que deben ser fomentadas por la escuela con respecto a la Ley 11.645/2008. Entre los aspectos que caracterizan esas obras, el elemento espacial siempre es necesario a la construcción de la narrativa porque, como responsable por la caracterización de los personajes, proporciona reflexiones sobre los contextos en los que se encuentran, recibe los sentimientos experimentados, influye en las tomas de decisiones, anticipa las posibles direcciones del texto, etc. De ese modo, surgiendo como punto de partida para plantear las reflexiones de esta Tesis, las investigaciones espaciales se aplicaron a una serie de libros de escritores indígenas con énfasis en Daniel Munduruku, Lia Minápoty, Olívio Jekupé, Eliane Potiguara, Graça Graúna, Yaguarê Yamã, Auritha Tabajara, Márcia Kambeba, Edson Krenak, Tiago Hakiy, Cristina Wapichana, Roni Wasiry Guará, Geni Núñez, Luiz Carlos Karai, Shirley Djukurnã Krenak, Renê Kithãulu, entre otros. Por fin, fue entendido que las producciones literarias seleccionadas están destinadas, en primer lugar, al público infantil y destacan la construcción de espacios encargados de crear conexiones entre los pueblos originarios y la naturaleza, el sagrado, las identidades, las relaciones étnicas y familiares, los silenciamientos y así sucesivamente.

Palabras-clave: Literatura Infantil; Literaturas Indígenas; Espacio Narrativo.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - As malocas	32
Figuras 2 e 3 - Parentes	36
Figura 4 - Acolhimento	39
Figura 5 - Mãe e filha	41
Figura 6 - O Brasil e seus povos	42
Figura 7 - O peixe pirarucu	43
Figura 8 - Duelo	46
Figura 9 - A natureza	51
Figura 10 - O assustador <i>Mapinguary</i>	54
Figura 11 - Papai virou onça	57
Figura 12 - Ataque de formigas furiosas	59
Figura 13 - A onça	61
Figura 14 - O marido que tentava fugir	64
Figura 15 - <i>Kurupyra</i>	76
Figura 16 - O uirapuru prisioneiro	79
Figura 17 - A espera	81
Figura 18 - Retrato do carma	82
Figura 19 - Um importante espaço	87
Figura 20 - Crianças wapichana	93
Figura 21 - A protagonista	94
Figura 22 - Relatos da vovó	96
Figura 23 - - Espaço <i>versus</i> gradientes sensoriais	97
Figuras 24 e 25 - Cabelos e narrativas	99
Figuras 26 e 27 - Infância e velhice	102
Figura 28 - Efígie da República	104
Figura 29 - A aldeia	112
Figura 30 - O olho	117
Figura 31 - O rio e a canoa	120
Figura 32 - A casa do pajé	127
Figura 33 - Acolhimento	128
Figura 34 - Respeito e tolerância	134
Figura 35 - O silêncio se comunica	136

Figura 36 - Os curumins e a natureza	140
Figura 37 - O homem, a floresta e os animais	145
Figura 38 - Escuridão e transformação	150
Figura 39 e 40 - Harmonia com o meio	153
Figura 41 - Paz	156
Figura 42 - Jaxy Jaterê e Tupã Mirim	170
Figura 43 - O braço misterioso	171
Figura 44 - A busca por Jaxy Jaterê	175
Figura 45 - Um pé de <i>avaxi</i>	176
Figura 46 - O urubu-rei	184
Figura 47 - Viagem ao desconhecido	187
Figura 48 - O tucano e a pitangueira	190
Figura 49 - Respeito e harmonia	192
Figura 50 - A vida de Vera longe de São Paulo	195
Figura 51 - Ao encontro de Vera	197
Figura 52 - Natureza em harmonia	200

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO I - LITERATURA DE AUTORIA INDÍGENA PARA CRIANÇAS NO BRASIL	22
1. Características gerais	22
2. Escritores indígenas e temas representativos	38
2.1. Recorrência dos animais	44
2.2. Riqueza de elementos paratextuais	49
2.3. Ilustradores indígenas	57
2.4. Autores indígenas e temáticas não necessariamente indígenas	65
CAPÍTULO II - FIGURAÇÕES DO ESPAÇO NARRATIVO EM OBRAS DE AUTORES INDÍGENAS BRASILEIROS PARA O PÚBLICO INFANTIL	69
1. Espaço e floresta	69
2. Espaço e identidade	77
3. Espaço e sagrado	84
4. Espaço e materialidade do livro	91
CAPÍTULO III - ESTUDO DO ESPAÇO NARRATIVO EM LIVROS DE DANIEL MUNDURUKU	108
1. Daniel Munduruku	108
2. Análise do espaço em “Sabedoria das Águas”	118
3. Análise do espaço em “Karu Taru: o pequeno pajé”	123
4. Análise do espaço em “Você lembra, pai?”	128
5. Análise do espaço em “Foi vovó que disse”	133
6. Análise do espaço em “Um sonho que não parecia sonho”	138
CAPÍTULO IV - ESTUDO DO ESPAÇO NARRATIVO EM LIVROS DE LIA MINÁPOTY	142

1. Lia Minápoty	142
2. Análise do espaço em “Com a noite veio o sono”	149
3. Análise do espaço em “Tainãly, uma menina Maraguá”	151
4. Análise do espaço em “Lua-Menina e Menino-onça”	154
5. Análise do espaço em “Yara é Vida”	158
CAPÍTULO V - ESTUDO DO ESPAÇO NARRATIVO EM LIVROS DE OLÍVIO JEKUPÉ	163
1. Olívio Jekupé	163
2. Análise do espaço em “Tupã Mirim: o pequeno guerreiro”	168
3. Análise do espaço em “O Presente de Jaxy Jaterê”	174
4. Análise do espaço em “Iarandu: o cão falante”	177
5. Análise do espaço em “Arandu Ymanguaré: (sabedoria antiga)”	180
6. Análise do espaço em “As Queixadas e outros contos guaranis”	183
6.1. Conto “ <i>Xapirē xii, o urubu-rei</i> ”	184
6.2. Conto “As queixadas”	185
7. Análise do espaço em “A Volta de Tukā”	189
8. Análise do espaço em “Ajuda do Saci Kamba’í”	193
9. Análise do espaço em “Tekoa: conhecendo uma aldeia indígena”	198
CONSIDERAÇÕES FINAIS	207
REFERÊNCIAS	212

INTRODUÇÃO

Tanto o trabalho com a literatura quanto o intenso engajamento figuram como cerne das atuações de grande maioria dos autores indígenas. Seus escritos, os quais começam a ser enxergados há não muito tempo, mostram a relevância de perquirir os espaços longínquos resgatados em prol da transformação da sociedade. Nesse caminhar interpretativo, coloca-se que “as produções literárias ameríndias se inserem no movimento de uma *poética da alteridade*, característica das escritas migrantes, nas quais a experiência do espaço ocupa um lugar central” (OLIVIERI-GODET, 2017, p. 102, grifo da autora). Reflexões são advindas, por exemplo, na direção de questionarem os seus próprios lugares.

Buscando também dissertar sobre esses escritores brasileiros, uma série de nomes e temáticas são selecionados como subsídios de estudo. O objetivo é, paralelamente às análises do elemento espacial, trazer narrativas que ampliem as perspectivas e mudem o tradicionalmente imposto às crianças. Vale ressaltar que “a presença desses criadores no cenário literário nacional é um marco: dispensam os intermediários e se tornam portavozes de sua gente, assumindo, assim, posição de protagonistas de suas tradições e guardiães da memória ancestral” (TELLES, 2011, p. 3). Em contrapartida, ainda existe muito o que se analisar a respeito.

O estudo do espaço narrativo em obras de autores indígenas brasileiros para o público infantil emerge como tema central deste trabalho composto de cinco capítulos. Propõe-se, “como ponto de partida, [...] que o espaço seja definido como um conjunto indissociável de sistemas de objetos e de sistemas de ações” (SANTOS, 2006, p. 12). Fato esse que permitirá, sincronicamente, averiguar “o resultado conjunto dessa interação, como processo e como resultado, mas a partir de categorias susceptíveis de um tratamento analítico que, através de suas características próprias, dê conta da multiplicidade e da diversidade de situações e de processos” (SANTOS, 2006, p. 40). Dessa forma, observar-se-á que os livros selecionados para cada capítulo vão propor inúmeras reflexões, pois diversas são as atuações das personagens, bem como os espaços em que elas se encontram interagindo nos textos indígenas ao acriançado.

Cabe salientar que os caminhos percorridos para o desenvolvimento desta Tese compreendem o universo de uma literatura que, ocupando o circuito comercial, é publicada em livro e, predominantemente, escrita em língua portuguesa frente a uma relação com a cultura letrada não indígena e como estratégia política dos povos

originários pelo direito de serem ouvidos e respeitados dentro ou fora de seus lugares ancestrais. Embora não se desconsidere essa literatura de autoria indígena enquanto uma tradição milenar, criada na e pela oralidade mediante um tecido histórico por vezes atemporal, preferiu-se aqui - diante de uma vastidão de textos verbais e não verbais - limitar-se ao estudo de publicações escritas contemporâneas no Brasil.

No tópico “Características gerais” do capítulo I (LITERATURA DE AUTORIA INDÍGENA PARA CRIANÇAS NO BRASIL), discute-se a importância da literatura dos povos originários dando ênfase às produções voltadas ao público infantil. Para compreendê-las, faz-se necessário relacioná-las à ideia de literatura indígena como um todo e, por isso, livros indígenas para outros públicos também são trazidos. Fala-se da influência que os representantes e/ou cuidadores das crianças compreendem no sentido de selecionar e mediar a leitura. Por conseguinte, são apresentadas modificações as quais tais produções sofreram com o passar dos anos, bem como o espaço que elas têm ocupado nos dias de hoje. A importância das ilustrações na construção de uma série de significados possíveis igualmente é analisada.

Parte das legislações que tratam, entre outras coisas, da disseminação e da retomada da cultura indígena no Brasil são apresentadas, assim como os prováveis pontos de partida da autoria indígena no país. Dando seguimento, entende-se pela obrigatoriedade de fazer uma diferenciação entre as literaturas indianista, indigenista e indígena, reforçando que apenas a última consiste no subsídio de investigação desta pesquisa de doutoramento. Ademais, reflexões acerca da terminologia “índio” são realizadas objetivando explicar o porquê de a grande maioria dos autores indígenas brasileiros desaprovarem o seu uso.

Ao final do tópico, apresenta-se uma pluralidade de nomes representativos (muitos dos quais serão selecionados para a discussão principal da Tese nas páginas que seguem). Por meio de exemplificações, faz-se um exame sobre o trânsito que esses nomes percorrem quando se mudam das aldeias às cidades. “Escritores indígenas e temas representativos” - segundo tópico do capítulo I - traz parte dos autores indígenas responsáveis por enriquecer a literatura brasileira com temáticas de sua realidade.

Vê-se, portanto, que lugares de fala antes ignorados começam a receber uma urgente atenção no Brasil e diversos temas - marginalização, bravura, despertar da criança frente à interação com os circunjacentes, soma do texto não verbal à assimilação mais aprofundada do verbal, entrelugar cultural, entre outros - são expostos. Eliane Potiguara, Auritha Tabajara, Tiago Hakiy, Roni Wasiry Guará, Graça Graúna, Geni Núñez, Yaguarê

Yamã, Luiz Carlos Karai, Shirley Djukurnã Krenak, Renê Kithãulu consistem em alguns dos selecionados para esse tópico.

O capítulo II (FIGURAÇÕES DO ESPAÇO NARRATIVO EM OBRAS DE AUTORES INDÍGENAS BRASILEIROS PARA O PÚBLICO INFANTIL) desenvolve estudos do espaço a partir de vertentes as quais podem ser observadas em diversos textos literários indígenas voltados às crianças. Inicialmente - no tópico “Espaço e floresta” - subsídios de Luciana Vângri Kaingang (**Estrela Kaingang: a lenda do primeiro**), Roni Wasiry Guará (**A Árvore da Vida**), Yaguarê Yamã (**As Pegadas do Kurupyra**) foram acionados com a finalidade de mostrarem as ricas possibilidades interpretativas do espaço da floresta. Ela, que se faz presente na maioria desses livros, não aparece de forma gratuita e requer um olhar mais aprofundado frente às suas significações.

Em **A Árvore da Vida**, por exemplo, enfatiza-se a existência sobretudo das árvores e das águas, assim como de suas funcionalidades. As ilustrações são ricas quanto ao detalhamento dos espaços da natureza, os quais se veem inseridos em florestas que, inclusive, são retratadas ora como refúgio à dor e cultivo da saudade [“- Fui habitar as nascentes dos rios mais distantes. Mas lá tinha sonhos com todos vocês. Ouvia vozes e sonhava com minha filha” (GUARÁ, 2014, p. 20)] ora como campo de pesquisa [“a casca do jatobá é boa para banhar e fazer chá para as gestantes, pois fortalece as mulheres na hora do parto” (GUARÁ, 2014, p. 22)], entre outras possibilidades.

A seguir, em “Espaço e identidade”, mostra-se que a identidade pode sofrer variações também com base nas influências/transformações do espaço. **Noçoquém: a floresta encantada**, do autor Tiago Hakiy, trata-se do material tomado para análise. Essa seleção se dá tendo em vista as identidades, por vezes atualizadas até que a trama se desenrole, as quais as personagens assumem a partir das diversas modificações do espaço narrativo.

Por exemplo, embora explorada pelos irmãos, a protagonista Anaim continua feliz e prezando por sua liberdade ao passear por Noçoquém, “onde a vida acontecia e os sonhos pareciam desabrochar em flores, nas canções dos pássaros, na manhã que chegava e acordava os mais belos momentos, as mais suaves e encantadoras brisas da floresta” (HAKIY, 2019, p. 5). Ao começar a conviver com o pássaro uirapuru - o qual se transformara em um rapaz por quem passa a nutrir sentimentos de amor - a fúria de seus irmãos é despertada e, quando impedidos de se encontrarem, ela assume uma definição muito diferente: vê-se angu'stiada, cansada, sem forças para cantar.

O próximo tópico - “Espaço e sagrado” - utiliza-se do livro **Verá: o contador de histórias**, do escritor Olívio Jekupé, bem como da análise de rituais praticados pelos povos do Alto Xingu, entre outros, para discorrer sobre espaços sagrados. Ao final, procura-se refletir a respeito de como esses importantes espaços têm sido tratados pelos jovens de hoje os quais, muitas vezes, desconhecem ou desrespeitam as regras exigidas para que se possa participar deles. Nesse caminhar interpretativo, vale citar o que acontece na narrativa “Ava’i e Piragui”.

Inserida em **Verá: o contador de histórias**, propõe-se - frente a uma série de possibilidades - refletir sobre as ações do homem na natureza. O fato de o indígena ser repreendido por uma sereia no momento em que defeca no rio pode fazer com que o leitor repense sobre a profanação de espaços sagrados e tão caros à sociedade como um todo. Dentre as interpretações “do simbolismo do rio e do fluir de suas águas” há aquelas que caminham no sentido “da fertilidade, da morte e da renovação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2021, p. 858). Muito além da relação de consumo, uma vez que advém da pescaria o principal alimento das aldeias, respeitar os rios é tido como obrigatório pelos indígenas.

Tal como os sentidos acima anunciam, os rituais que esse espaço sagrado possibilita chamam a atenção para a obrigatoriedade da preservação desse curso de água tão essencial: não se espera a inserção das personagens “sem uma preocupação de purificação dos pensamentos e dos corpos que utilizam esse espaço” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2021, p. 452). Em resumo, quando o protagonista o polui, ele é chamado a arcar com as consequências de seu ato, assim como o mundo tem sofrido cada vez mais por prejudicar o desenvolvimento natural de animais e plantas presentes nos rios.

No último tópico do capítulo II - “Espaço e materialidade do livro” - a obra **A Cor do Dinheiro da Vovó**, de Cristino Wapichana, tem os seus elementos materiais analisados com base no que podem propiciar em diferentes espaços. O formato, as ilustrações, as cores, as fontes, as texturas - frutos que o processo de edição e impressão geram - enriquecem a experiência do público infantil com as obras literárias. Inclusive, há rituais como o lançamento - evento reservado a determinado espaço, geralmente uma livraria, em que podem ocorrer filas para autógrafos, dedicatórias por parte do autor, livro de presença para os visitantes - os quais permeiam a própria concepção desses livros e enriquecem o imaginário de quaisquer leitores.

No terceiro capítulo (ESTUDO DO ESPAÇO NARRATIVO EM LIVROS DE DANIEL MUNDURUKU), inicialmente, apresenta-se tanto a biografia do autor quanto a influência exercida por ele na sociedade. Parte de sua extensa carreira é abordada, assim como as temáticas as quais lhe são importantes. Disserta-se sobre o seu notório engajamento, principalmente acerca do fortalecimento da cultura indígena e de sua sensibilidade ao tratar de uma memória afetiva advinda dos antepassados. Ainda no primeiro tópico - intitulado “Daniel Munduruku” - obras como **Meu vô Apolinário: um mergulho no rio da (minha) memória** e **O olho bom do menino** são trabalhadas.

Do segundo tópico em diante, busca-se alcançar o tema central da Tese, qual seja o de analisar o espaço narrativo em obras de autores indígenas brasileiros para o público infantil. Dentre as selecionadas, citam-se: **Karu Taru: o pequeno pajé, Você lembra, pai?, Foi vovó que disse, Um sonho que não parecia sonho, Sabedoria das Águas**. Para esta última, principalmente, é importante que se entendam “as significações simbólicas da água” as quais “podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2021, p. 59). Temas esses apercebidos à medida que a narrativa se desenvolve. Centralizando espaços da natureza, é a eles que o protagonista Koru recorre para sanar as suas dúvidas, livrar-se de suas angústias, reconectar-se com suas tradições.

O quarto capítulo da Tese (ESTUDO DO ESPAÇO NARRATIVO EM LIVROS DE LIA MINÁPOTY) tem início com características da biografia da escritora, assim como de sua importância para a literatura brasileira indígena de autoria feminina. Ainda no mesmo tópico - de nome “Lia Minápoty” - fala-se igualmente do lançamento de seu primeiro livro, **A árvore de carne e outros contos**, em parceria com Yaguarê Yamã. Essa parceria não é exceção e outros autores indígenas, como reflexo de preferirem prezar pela coletividade para além do dia a dia, escrevem determinadas produções literárias em conjunto.

A partir do segundo tópico, também se persegue a temática principal da Tese e obras como **Com a Noite Veio o Sono, Lua-Menina e Menino-Onça, Tainãly, Uma Menina Maraguá** são trabalhadas. Em **Com a Noite Veio o Sono**, a título de exemplificação, as possibilidades de interpretação do espaço se fazem presentes quando o modo de viver dos antepassados indígenas - a começar pela formatação das aldeias e ideais de segurança - é rememorado. Os períodos noturno e diurno são analisados com base tanto nas atividades recorrentes quanto nas cosmogonias que elas despertam. Ao final, assim como as demais obras selecionadas de Daniel Munduruku, Olívio Jekupé, da

própria Lia Minápoty etc., os elementos espaciais se veem articulados em todas as narrativas selecionadas para estudo.

No quinto capítulo (ESTUDO DO ESPAÇO NARRATIVO EM LIVROS DE OLÍVIO JEKUPÉ), descreve-se a aldeia Krukutu - onde o autor vive - e a sua trajetória. O exemplar **Literatura Nativa em Família**, que publica com a coparticipação de seus familiares, é interpretado na continuação do primeiro tópico (chamado “Olívio Jekupé”). Do segundo tópico para frente, livros de sua autoria voltados às crianças são selecionados para a continuidade dos estudos de espaços narrativos. **Tupã Mirim: o pequeno guerreiro, O Presente de Jaxy Jaterê, Iarandu: o cão falante e Arandu Ymanguaré: (sabedoria antiga)** são alguns deles.

Em **O Presente de Jaxy Jaterê**, histórias acerca do protetor das florestas são apresentadas. Não apenas isso, mas volta-se o olhar às significações dos espaços descritos no texto. O lar humilde da protagonista Kerexu, por exemplo, em junção à floresta nas proximidades e “a água do rio correndo ao longe” (JEKUPÉ, 2017, p. 8), emerge como um espaço de acolhimento em função da presença dos familiares, da natureza farta ao redor, dos alimentos disponibilizados aos moradores. As matas, por sua vez, também podem ser tidas como um espaço que suscita perigos. Então, a presença de animais selvagens, da escuridão, do possível encontro com o desconhecido provam o quanto a personagem se vê disposta a desafiar os empecilhos daquela espacialidade.

Cabe frisar que no delongar de toda a Tese ilustrações são trazidas visando analisar as contribuições as quais elas proporcionam para o texto verbal. Os responsáveis por essas ilustrações, que podem ou não ser indígenas, têm parte de suas biografias apresentadas. Por fim, a pluralidade de referências selecionadas diz respeito a obras literárias, teóricas, reportagens, entrevistas, artigos, dissertações, Teses, os quais contribuem para com o alcance dos intuitos desta pesquisa de doutoramento.

CAPÍTULO I

LITERATURA DE AUTORIA INDÍGENA PARA CRIANÇAS NO BRASIL

1. Características gerais

Acredita-se que, na árdua responsabilidade de ajudar as crianças a encontrarem significado na vida, “muitas experiências de crescimento são necessárias” (BETTELHEIM, 2018, p. 10) e as influências de seus representantes ou cuidadores emergem consideravelmente. Depois disso, tem-se a literatura voltada a esse público que, ao extrapolar os limites da superficialidade e do automatismo, aparece como valiosa aliada. É na infância que se dá a base da formação a depender do que seja propiciado e a literatura, “veículo do patrimônio cultural da humanidade”, propõe “novos conceitos que provocam uma subversão do já estabelecido” (CADEMARTORI, 2010, p. 23). Ela contribui na moderação das imposições suscitando mais independência em seus pensamentos e,

a despeito da instabilidade da infância, o livro para criança pode ser definido em termos de leitor implícito. A partir de uma leitura cuidadosa, ficará claro a quem o livro se destina: quer [...] esteja totalmente ao lado da criança, quer favoreça o desenvolvimento dela ou a tenha como alvo direto (HUNT, 2010, p. 100).

A escolha, entre tantos títulos ofertados, parece tarefa difícil. Ademais, “despertar o gosto pela leitura e fomentar a sua continuidade na adolescência e na vida adulta têm sido um desafio para os mais diversos setores interessados no tema” (JACOBY, 2003, p. 184). No entanto, algumas características fazem com que livros de qualidade sejam selecionados. É forçoso, por exemplo, que eles entretenham, aguçem a curiosidade, estimulem a ideação do público, veiculem informações, propiciem leituras de mundo, reelaborem crenças etc.

De outra maneira, acabam por perder seu valor sem acrescentar noções mais profundas. É preciso que não se desconsidere as particularidades da categoria porque um menor o recepcionará. Olhares inovadores devem ser propiciados e, se contém poesia [“- Sempre, de noitinha, meus olhos se enchem de água e começo a bocejar e bocejar. Uma preguiça vai tomado meu corpo e ele parece flutuar” (POTIGUARA, 2012, p. 4)],

aumenta a probabilidade de o acriançado se arriscar com as implicações de sentido da linguagem, pois

a produção literária tira as palavras do nada e as dispõe como todo articulado [...]. A organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiro, a se organizar; em seguida, a organizar o mundo. Isto ocorre desde as formas mais simples, como a quadrinha, o provérbio, a história de bichos, que sintetizam a experiência e a reduzem a sugestão, norma, conselho ou simples espetáculo mental (CANDIDO, 2017, p. 179).

No final do século XX, a literatura infantil - marginalizada com regularidade até então - ocupa espaço de admiração, e sua “importância [...] na formação de pequenos leitores consolidou-se, integrando a pauta das políticas públicas de educação e cultura” (CADEMARTORI, 2010, p. 9). Assim, se por um lado - com a internet - encontra-se tudo de modo instantâneo; por outro, tem-se a referida literatura cada vez mais palpável e “o trabalho de interpretação a que se obriga o leitor diante do texto [...] é um elemento que distingue a leitura da literatura dos demais meios audiovisuais como a televisão e o cinema” (JACOBY, 2003, p. 190). Logo, não há mais que se discutir a relevância do avizinhamento entre o livro e as crianças e isso talvez se dê pelas ações as quais influenciam o trabalho com ele, por exemplo, no ambiente escolar que

se mantém como peça-chave da intermediação entre a literatura e o leitor, papel que lhe coube desde o momento em que se fez necessária como instituição educativa, responsável pela formação do infante, obviamente, vislumbrando o futuro adulto. [...] a escola continua, ainda hoje, sendo reconhecida como o lugar ideal para o trabalho com o livro e, por extensão, para o despertar do gosto pela leitura (JACOBY, 2003, p. 186).

É quase sempre pela interferência de um terceiro que elas se tornarão ou não ledoras podendo, dessa forma, ampliar seus horizontes e “vivenciar” realidades diferentes daquelas nas quais estão. O fato é que instigar a leitura corresponde a um desafio generalizado. Em todo texto existe “uma gama de implícitos, dos mais variados tipos, [...] detectáveis pela mobilização do contexto sociocognitivo no interior do qual se movem os atores sociais” (KOCH; ELIAS, 2018, p. 7). Cabe à escola - para além das “técnicas ultrapassadas de ensino e estratégias [...] inadequadas que fazem da leitura, muitas vezes, uma atividade enfadonha e desinteressante” (JACOBY, 2003, p. 186) - aos responsáveis legais, editoras etc. fomentar a percepção dessas entrelínhas propiciando, então, criticidade ao leitor infantil de modo que ele não aceite a imposição, por exemplo, de verdades absolutas.

Tudo isso ganha mais força a contar do século XVIII. Na oportunidade, as diferenças entre adultos e crianças são enxergadas e passa-se a criar para elas. O valor em ascensão que se dá a literatura infantil é contemporâneo, não só a família burguesa pode acessá-la e muito menos as histórias seguem sendo elaboradas com o cunho maior de instrumentar pedagogicamente. Obras para crianças consideradas de qualidade passam a ser as que inovam, emocionam, promovem confiança e incitam que se viva

uma aventura com a linguagem e seus efeitos, em lugar de deixá-la cerceada pelas intenções do autor, em livros usados como transporte de intenções diversas, entre elas o que se passou a chamar de ‘politicamente correto’, a nova face do interesse pedagógico, que quer se sobrepor ao literário (CADEMARTORI, 2010, p. 17, grifo da autora).

Um texto pleonástico e/ou sem novidades não costuma acrescentar muito e, dentre as mudanças observadas no gênero, sobressai-se a interação da linguagem verbal (realizada por meio de palavras) com a não verbal (aquela que pode ser desempenhada por ruídos, gesticulações, efigies). Trabalhos ilustrados oportunizam experiências estéticas e tendem a prender mais a atenção do público infantil. Desse modo,

no livro para crianças, a imagem tem ocupado cada vez mais espaço, seja porque os recursos técnicos e tecnológicos de editoração vêm sendo aperfeiçoados, seja porque o mesmo mercado concebe o leitor contemporâneo como sujeito mergulhado no mundo da imagem de um modo muito mais intenso do que na década de 1960 (PASCOLATI, 2017, p. 245).

Embora possam se contradizer, é comum que se prevaleça “o diálogo congruente entre o texto escrito e o conjunto de formas visuais que, com distintos graus de autonomia em relação ao texto linguístico, produzem [...] significações” (CADEMARTORI, 2010, p. 19). O professor de Artes Visuais, escritor e ilustrador Luís Camargo coloca que, tal e qual as imagens, “a ilustração [...] tem significados próprios, independentemente do texto que ela acompanha” e, por isso, fala “por si própria” (2003, p. 274). Dentre as suas funções, enumera-se a representativa, descritiva, narrativa, simbólica, expressiva, estética, lúdica, conativa, metalingüística, fática e pontuação (CAMARGO, 2003, p. 278), além de resumir que

a imagem pode *representar, descrever, narrar, simbolizar, expressar, brincar, persuadir, normatizar, pontuar, [...] chamar atenção para sua configuração, para o seu suporte ou para a linguagem visual.* Da mesma forma como ocorre na linguagem verbal, as mensagens visuais podem combinar várias funções (CAMARGO, 2003, p. 278, grifos do autor).

A literatura de autoria indígena voltada ao público infantil compreende essa riqueza de possibilidades no que diz respeito às ilustrações e “ainda que os meios audiovisuais tragam o mundo para dentro de cada lar [...], é a leitura que parece continuar tendo a chave, o segredo, para o acesso a [...] mundos únicos, uma vez que recriados e enriquecidos pelos ‘olhos da mente’” (JACOBY, 2003, p. 192, grifo da autora). Sem embargo, uma série de questões precisam ser trabalhadas a respeito do gênero a começar pelo indígena que - “visto, desde a Carta de Caminha, como elemento exótico da terra, [...] indivíduo passivamente convertido ao pensamento religioso dos europeus” (MARTHA, s/d, p. 324) - agora protagoniza em uma perspectiva de responsabilidade para com autêntico. Nesta lógica, embora ainda esteja longe do almejado,

o mercado editorial brasileiro, no que se refere à literatura para crianças e jovens, tem publicado cada vez mais obras que refletem aspectos da cultura nacional, buscando, em fontes histórico-culturais diversas, motivos e temas para a renovação de sua produção. Não tem sido diferente o enfoque das questões relativas ao povo indígena do país (MARTHA, s/d, p. 324).

Dissimilitudes despertam curiosidades e, enquanto parece difícil “poetizar motivos temáticos em sintonia com o interesse e a sensibilidade de quem começa a explorar o mundo” (CADEMARTORI, 2010, p. 38), os textos literários de indígenas brasileiros oportunizam essa identificação. Eles perpassam por abundantes temáticas - retratação dos valores, tradições, ancestralidade, memória - contribuindo no desenvolvimento da individualidade e consciência. Possuem uma substância significativa e não tiram, por exemplo, a profundidade exigida no desenvolvimento da infância. A grande maioria de publicações desse rol é datada do final do século XX. Em contrapartida,

a emergência de vozes ameríndias na literatura surge primeiramente no Quebec, devido a uma dinâmica das mobilitades culturais e das criações artísticas mais antiga e mais intensa do que no Brasil [...]. No Quebec, [...] desde a publicação, em 1976, de *Jesuis une maudite sauvagesse* de An Antane Kapesh, as obras de autores ameríndios se multiplicaram (OLIVIERI-GODET, 2017, p. 103, grifo da autora).

Ressalta-se que no território brasileiro - “apesar dos esforços promovidos por órgãos federais e instituições diversas para divulgar as culturas indígenas” (THIÉL, 2013, p. 1176) - elas ainda são pouco conhecidas e, de fato, desencadeiam “a alcançar certa visibilidade apenas a partir do século XXI” (OLIVIERI-GODET, 2017, p. 103). A partir da promulgação da Constituição da República Federativa do Brasil de 1988, um

emaranhado de documentações começa a existir visando a busca por um trato equânime às minorias.

Tem-se, a título de exemplificação, as divulgações dos artigos 210 (capítulo III) e 231 (capítulo VIII) da carta magna, da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) de 1996 e, em 1997 e 1998, dos Parâmetros Curriculares Nacionais. O Ministério da Educação projeta, em 1998, o Referencial Curricular Nacional para as Escolas Indígenas. No ano de 2007, os Cadernos da Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade (SECAD) são lançados e o tópico da Educação Indígena ocupa espaço. Em continuação,

modificações na LDB foram realizadas pela Lei 10.639/03 [...] e, mais recentemente, pela Lei 11.645/08, que inclui, ainda, a temática indígena em todo o currículo escolar [...]. Também em 2008, a ONU proclamou a Declaração dos Direitos dos Povos Indígenas, reconhecendo a necessidade urgente de respeitar e promover os direitos (GAMA-KHALIL; SOUZA, 2015, p. 210).

Diante disso, especula-se a lentidão com que os direitos aos povos indígenas vêm sendo estabelecidos. Há mais de 500 anos, eles seguem precisando resistir e a literatura “pode possibilitar um contato [...] de forma mais revolucionária, permitindo o deslocamento dessa temática da margem para o centro [...], instigando possivelmente novas posturas dos leitores” (GAMA-KHALIL; SOUZA, 2015, p. 212) e trazendo asserções as quais buscam aquiescer a reparação de tamanhas iniquidades para com os povos originários. Por esse caminho, crê-se que

haverá um dia em que os próprios povos indígenas brasileiros terão restituídos seus lugares de fala, estarão incluídos, efetivamente, na estrutura do Estado-Nação, inclusive nas instituições do sistema de justiça, e terão a oportunidade de redigir editoriais em publicações de temas que lhe dizem respeito (PEREIRA; SILVA, 2012, p. 10).

Enquanto isso, o protagonismo que indígenas têm procurado exercer na literatura brasileira não vem de longa data. A este respeito, o professor e pesquisador Pedro Mandagará sugere que ele

despontou entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1980, tendo como um dos marcos o poema *Identidade indígena*, de Eliane Potiguara, escrito, segundo a autora, em 1975. [...] Escolher o poema [...] como marco inicial significa valorizar a literatura para além do livro publicado e defender a especificidade da mulher indígena como produtora de cultura e conhecimento (2018, p. 2, grifo do autor).

Consta de 1975, no Jornal do Grumin, a primeira publicação do referido poema. Após isso, no ano de 2004, ele integra já a primeira edição de **Metade Cara, Metade Máscara**, “um livro híbrido e múltiplo, que passa por diversas vozes, registros e gêneros textuais, mas que mantém um eixo temático fundamental do início ao fim, em torno das diversas manifestações do tema da identidade” (MANDAGARÁ, 2018, p. 2). A autora, em 2002, concede uma entrevista à Revista Estudos Feministas na qual explicita a motivação de “Identidade indígena”. O indígena Chico Sólon,

pai das meninas Maria de Lourdes, Maria Isabel e Maria Soledad, foi assassinado cruelmente por combater a invasão das terras tradicionais no Nordeste. Amarraram-lhe pedras aos pés, enfiaram-lhe a cabeça em um saco e o arremessaram ao fundo das águas do litoral paraibano (POTIGUARA, 2002, p. 220).

Dessa forma, esse poema se trata de um tributo ao bisavô da escritora, o indígena Chico Sólon: “Carrego o peso da família espoliada/ Desacreditada, humilhada/ Sem forma, sem brilho, sem fama” (POTIGUARA, 2018, p. 115). Diz respeito, igualmente, a força com que resistem na busca por um espaço que é deles por direito: “Nós somos o primeiro mundo!/ Aí queremos viver pra lutar/ E encontro força em ti, amada identidade!/ Encontro sangue novo para suportar esse fardo [...] / Queremos brilhar no cenário da História [...] / E ver os frutos de nosso país, sendo divididos” (POTIGUARA, 2018, p. 117). Como se vê,

a literatura é um dos meios de ruptura com o silenciamento secular das subjetividades e das vozes indígenas amalgamadas ao complexo tecido da sociedade brasileira, mas dissonantes pela expressão estética calcada na ancestralidade, na oralidade e nas tradições dos diversos povos (MELO; COSTA, 2019, p. 34).

Frente ao exposto, percebe-se a importância de diferenciar a literatura indígena da indianista e da indigenista. Há uma pluralidade de textos relacionados às tradições europeias que não devem ser identificados como indígenas. Assim, indianista diz respeito “ao movimento literário oitocentista que, a partir de uma visão idealizada e exótica, inspirou-se em temas da vida dos primitivos americanos, considerados os povos originais do ‘novo mundo’” (BERNARDES et al., 2015, p. 100). **Iracema** (1865) e **O Guarani** (1857) - ambas de José de Alencar - inserem-se nessa classificação e buscam encomiar o sentimento de nacionalidade. Contudo, não são elaboradas pelo indígena e exibem preceitos da sociedade que entendem o homem branco como sendo o civilizado. Nesse sentido,

como os quadros dos grandes pintores que precisam de luz, de um fundo brilhante, e de uma moldura simples, para mostrarem a perfeição de seu colorido e a pureza de suas linhas, o selvagem precisava do deserto para revelar-se em todo o esplendor de sua beleza primitiva.

No meio de homens civilizados, era um índio ignorante, nascido de uma raça bárbara, a quem a civilização repelia e marcava o lugar de cativo. Embora para Cecília e D. Antônio fosse um amigo, era apenas um amigo escravo.

Aqui, porém, todas as distinções desapareciam; o filho das matas, voltando ao seio de sua mãe, recobrava a liberdade; era o rei do deserto, o senhor das florestas, dominando pelo direito da força e da coragem (ALENCAR, 2012, p. 353).

Em se tratando do uso da terminologia “índio” - conforme percebido acima - RUFINO elucida que “o ‘descobridor’ da América, achando que dera a volta à Terra, chamou de *índios* à gente que encontrou aqui. Gente muito diferenciada, na cor, no tamanho, nas crenças, no gosto, na maneira de ser - embora aos europeus parecesse toda igual” (2007, p. 38, grifos do autor). O historiador assinala que - com tantas atrocidades sofridas - os “derrotados” é que são os reais vencedores, pois possuem a beleza de quem resiste e acredita em suas tradições, além de incontáveis outros fatores. Logo, explana o porquê de desaprovar o uso do termo, porque,

para eles, e depois para os africanos, ficou sendo uma coisa só: *índios*. *Índios* é o nome do engano. Com a dominação, passou a ser o nome do derrotado. Derrotado por quê? Seus meios de matar eram inferiores: matavam menos. Os marinheiros de Colombo se divertiam dando o fio da espada para [...] pegarem: o aço de Toledo parecia bonito, salpicado de sangue (RUFINO, 2007, p. 38, grifo do autor).

Em desconformidade de como a história insiste em pregar - um indígena passivo, inerte, preguiçoso - os literatos indígenas expressam suas próprias realidades, falam de suas angústias, educam, causam deleite, escrevem tanto para os seus “pais” quanto para os não indígenas (THIÉL, 2012, p. 46). Diferenciam-se até mesmo dos indigenistas - “escritores da cultura e elite ocidental” (BERNARDES et al., 2015, p. 100) - os quais retratam o indígena não como agente da narrativa, mas sim como informante (THIÉL, 2012, p. 45). **Lendas do índio brasileiro** consiste em uma organização de Alberto da Costa e Silva e se insere nessa categoria. Em uma das histórias trazidas, intitulada “A Maloca das Mulheres”, aponta-se

que havia outrora, no rio Uanaúá, moças virgens que guardavam os talismãs e os atributos de Jurupan. Dizem que uma vez fugiu uma das moças e foi procurar marido. [...] depois de casados, foram eles banhar-se ao riacho e aí acharam a erva Jacamim, com a qual esfregaram o corpo e se lavaram. Dizem que então ambos transformaram-se em

jacamins. [...] Dizem que a mulher dissera: - Isto não são ovos, isto talvez sejam filhos (2016, p. 132).

Quando encerrada, informa-se que diz respeito a uma “lenda recolhida na região do rio Branco por Barbosa Rodrigues e publicada em *Poranduba Amazonense*” (SILVA, 2016, p. 135, grifo do autor). Filho de mãe de ascendência indígena, ele se enquadra dentre os autores que são descendentes, coexistem e/ou que se interessam por essa cultura. Mas nem sempre a literatura indigenista - muito menos a indianista - disponibiliza papéis expressivos aos povos originários, tal como a produção indígena o faz. Esta “tateia procurando seu lugar de pertencimento no cenário literário brasileiro” (MUNDURUKU, 2018, p. 1), pois, ao contrário de outras artes,

o lugar da escrita não costuma permitir que aventureiros ali se instalem [...]. Não, não quero depreciar o que cada arte produz, mas dizer que a literatura, para ser reconhecida como tal, passa por um crivo crítico que vai além do gosto popular. Até muito pouco tempo atrás era comum pessoas dizerem que não existia literatura indígena porque os nativos não dominavam a escrita e seu instrumento preferencial era a oralidade. Alguns especialistas chegavam a dizer que um indivíduo indígena, ao escrever, deixava de ser indígena, porque isso é incompatível com sua tradição oral (MUNDURUKU, 2018, p. 1).

Posto isto, é imprescindível que se fale da educação. A identificação da “diversidade como parte inseparável da identidade nacional” e o investimento “na superação de qualquer tipo de discriminação [...] valorizando a trajetória particular dos grupos que compõem a sociedade” (PARÂMETROS, s/d, p. 117) compõem alguns dos maiores desafios da escola. A aprovação da Lei Federal 11.645/2008 simboliza um marco no sentido da obrigatoriedade do “estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena” (art. 26-A) em instituições de ensino fundamental e médio, tanto de natureza pública quanto privada. Acredita-se

que a Lei nº 11.645/2008 e o PNBE Indígena inscrevem a ‘literatura indígena’ nessa superfície contraditoriamente áspera e invisível dos estudos da linguagem, da cultura e da literatura. Uma lei que prescreve o ensino da literatura como forma de introdução à história e à temática indígena torna visível e incontornável uma pergunta da qual se foge sempre: ‘O que é literatura?’ (e aqui ampliamos o contexto da questão e perguntamos ‘O que é literatura indígena?’) (BRITTO et al., 2018, p. 182, grifos dos autores).

Nesse contexto, a literatura de autoria indígena voltada ao público infantil foge da tradição pedagógica de uma exegese linear, outorga contato com a assimetria e transmuta “o que historicamente fora erigido na escola: os saberes considerados válidos, os ajustes espaço-temporais, a filosofia, as concepções, as metas e objetivos, a epistemologia do

conhecimento” (RAMOS, s/d, p. 8). Pautado, muitas vezes, por inclinações mecanicistas, o sistema educacional contemporâneo - ao menos na letra da lei - é colocado em xeque.

Reivindica-se que docentes se atualizem e atentem-se para o fato de que, ao contrário dos adultos - os quais carregam bagagens atreladas a ordenamentos diversos - os infantes parecem aceitar, com mais facilidade, a relevância de conhecer novas culturas sabendo respeitá-las e valorizá-las. A produção textual indígena solicita “uma leitura interdisciplinar e, ao mesmo tempo, permite observar a relação entre identidade, auto-história, deslocamento e alteridade” (GRAÚNA, 2013, p. 16), entre uma série de outras questões. Vale dizer que

não se trata apenas de um formalismo e apego a nomenclaturas. Pelo contrário, um dos principais pressupostos em relação aos direitos indígenas é reconhecer as suas diferenças e não os enxergar a partir de um senso comum que iguala um todo diverso e complexo (os povos indígenas) a um estereótipo que tenta sufocar suas diversas identidades (‘índio/índios’), ou seja, tratá-los como ‘unidade’, desprovida de diferenças, quando, em verdade, são multiplicidade (PEREIRA; SILVA, 2012, p. 12, grifos dos autores).

Miguel Antonio d'Amorim Júnior relata - no prefácio de **Ay Kakyritama: eu moro na cidade** - que após apaixonar-se pela escrita de Márcia Wayna Kambeba¹, leva os poemas da autora à sala de aula da Escola Municipal Iraci Rodovalho. A experiência descrita emerge como inspiração àqueles profissionais os quais buscam estar em conformidade com a Lei Federal 11.645/2008 e ampliar a perspectiva de seu alunado. O referido professor e poeta, em primeiro lugar, solicita que os discentes apresentem - por meio de desenho e escrita - seus conhecimentos a respeito dos indígenas.

Essa orientação acontece para que, após receber uma devolutiva de crenças estereotipadas, possa iniciar o processo de desconstrução, de descolonização do saber. A escolha da obra se dá “por ser um texto que causaria uma revolução no pensamento das crianças” (AMORIM JÚNIOR, 2018, p. 16). Pelo que o docente segue compartilhando, as atividades as quais se desenrolam a partir daí são ricas e diversas (debates, encenações, pinturas, produções textuais, oficinas, meditações) e sempre tomam como base algum dos poemas do exemplar. Em relação ao “Silêncio guerreiro”, ele declara que

este poema em especial foi marcante. Fomos até uma área rural e lá, longe do barulho da cidade, os estudantes tiveram a oportunidade de

¹ Graduada em Geografia pela Universidade do Estado do Amazonas/UEA, mestra pela Universidade Federal do Amazonas/UFAM, cantora, compositora, ativista, fotógrafa etc. É também um dos nomes tratados, em 2017, pela exposição Poesia Agora - que se dá com o objetivo de trabalhar os principais poetas brasileiros em atividade - na Caixa Cultural Rio de Janeiro.

sentir o poema na pele. Ouviram os pássaros, saborearam jambo, rolaram na terra, enfim, ouviram a voz do silêncio. Voltaram encantados! (AMORIM JÚNIOR, 2018, p. 16).

Enquanto exemplos assim saltam aos olhos, as literaturas voltadas para os públicos infantil e juvenil já habituam ser tidas como menores pela própria academia a qual tende a valorizar o tido como canônico. Não obstante haja, dos últimos vinte anos para cá, “uma demanda crescente por esse tipo de escrita” (MUNDURUKU, 2018, p. 1), constata-se ainda um agravante quando se fala no referido gênero assinado por autores indígenas. Os prejulgamentos se dão nos mais variados segmentos, mas barreiras têm sido vencidas e eles vêm mostrando a que vieram. Quem se instrui da

beleza da multiculturalidade dos povos originários da América ou das distintas etnias dos homens e mulheres que migraram forçadamente da África para o Brasil, descobrindo que essas ancestralidades marcam a todos nós, possivelmente poderá aprender a problematizar a forma preconceituosa e desigual como se trata a questão étnico-racial em nosso país, nas mídias, nos convívios familiares e comunitários (MEINERZ, s/d, p. 2).

O fato é que a literatura brasileira muito tem a ser de enriquecida a partir da retratação do universo indígena. Nesse seguimento, copiosas designações têm sido afloradas no campo literário: Ailton Krenak, Aline Pachamama, Álvaro Tukano, André Baniwa, Ariabo Kezo, Auritha Tabajara, Bino Pankararu, Creomar Tahuare, Cristino Wapichana, Daniel Munduruku, Darlene Taukane, Davi Kopenawa, Denizia Fulkaxó, Edson Kayapó, Edson Krenak, Eliane Potiguara, Elias Yaguakág, Ely Macuxi, Geni Núñez, Estevão Taukane, Giselda Jera, Graça Graúna.

Além deles, citam-se: Jaime Diakara, Jera G. Guarani, Jerá P. Mirim, Joênia Wapichana, Julie Dorrico, Juvenal Payayá, Kaká W. Jecupé, Kamuu D. Wapichana, Kerexu Mirim, Kezo Ariabo, Leandro Kuaray, Lia Minápoty, Luiz C. Karai, Márcia W. Kambeba, Maria Kerexu, Nankupé Fulkaxó, Naý-Niná, Olívio Jekupé, Renê Kithãulu, Roni W. Guara, Rosi Waikhon, Shirley Krenak, Sônia Guajajara, Sulami Katy, Tiago Hakiy, Uziel Guaynê, Vângri Kaingáng, Wasiry Guará, Wera J. Mirim, Yaguarê Yamã, Ytanajé C. Cardoso etc. Uma parte deles dirige-se também ao público infantil e, por isso, será parcialmente tomada para um estudo mais aprofundado.

Vale colocar que se verifica, com regularidade, a conexão “da assinatura [...] com o nome do grupo do escritor” (BRITTO et al., 2018, p. 188). Para exemplificar, Ailton Krenak - uma das maiores lideranças do movimento indígena brasileiro eleito, em 1986, para o Congresso Nacional do Brasil - pertence ao povo indígena Crenaque ou Krenak,

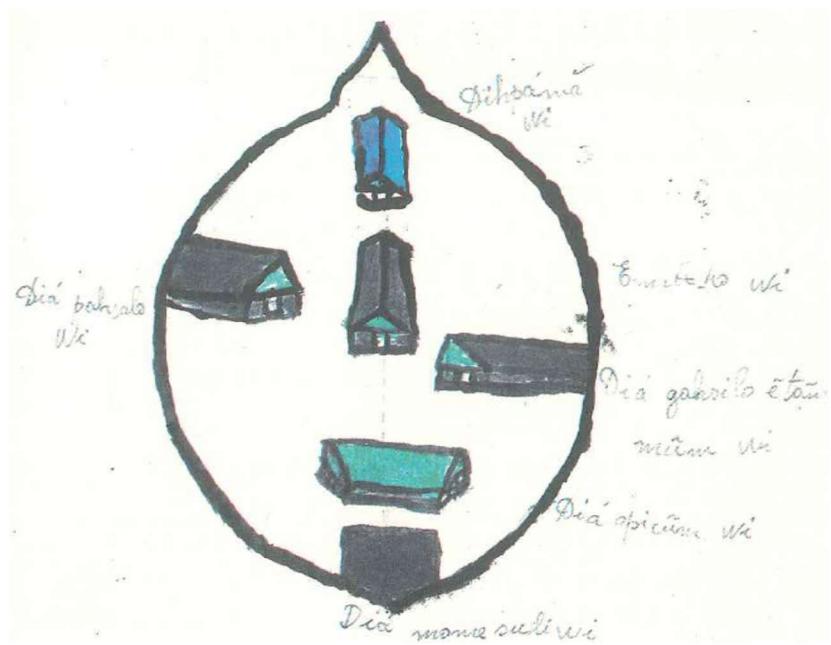
[“os últimos Botocudos do Leste, vítimas de constantes massacres decretados como ‘guerras justas’ pelo governo colonial. Hoje, vivem numa área reduzida reconquistada com grandes dificuldades” (KRENAK, 2014, p. 1, grifo do autor)]. Protagonista de acontecimentos políticos transcedentes, atua na elaboração da Constituição Brasileira de 1988.

É a partir desses nomes que se pode falar “na existência de uma produção diferenciada [...], cuja voz autoral pretende assumir a construção da identidade indígena” (MARTHA, s/d, p. 329). Produção essa que vem recebendo premiações, indicações, está compondo trabalhos acadêmicos, viajando o mundo. Embora garantir como tudo começa seja difícil, em acréscimo há também quem aponte para o início da autoria indígena brasileira com a publicação redigida, em 1980, por Tôrâmu Kehíri e seu pai Umu Pârökumu. **Antes o mundo não existia: mitologia Desana-Kèhíripôrã**, em edição bilíngue - desâna e português - trata da gênese do mundo levando em consideração mitos dos habitantes do Alto do Rio Negro e explicita que

Umu Pârökumu era tuxáua e não falava português. Quando tinha 30 anos, Tôrâmu Kehíri resolveu passar para um caderno as histórias que seu pai sabia. [...] Em 1978, Berta Gleizer Ribeiro, durante uma viagem ao Rio Negro para pesquisar o trançado indígena, teve notícia de que dois [...] Desana haviam escrito a mitologia de seu povo. Berta foi ao encontro deles no Rio Tiquié. Durante um mês e meio trabalharam juntos. Berta datilografou, revisou e reescreveu o texto desse livro (NOTA, 2019, p. 5).

Décadas depois, em 2018, a Dantes Editora estabelece contato com o filho para programarem uma terceira edição. Ele conta com 74 anos e seu genitor já falecera. Modificações são estabelecidas em relação às tiragens antecedentes - “eliminamos, por solicitação de Tôrâmu Kehíri, alguns poucos parágrafos onde ele tentava sincretizar os mitos com a moral e a religião católicas” (NOTA, 2019, p. 7) - e um exemplar moderno chega ao mercado. A segunda parte se refere à “Origem da humanidade” e apresenta tópicos como: “Como apareceu um outro ser”, “A criação do sol”, “A criação da terra”, “Como saíram para a superfície da terra” etc.

Figura 1 - As malocas



Fonte: PĀRŌKUMU; KEHÍRI (2019, p. 17).

O desenho acima corresponde às malocas dos cinco Trovões, único lugar em que “havia luz, do mesmo modo como na maloca de Yebá Buró. No resto do mundo tudo era ainda escuridão” (PĀRŌKUMU; KEHÍRI, 2019, p. 15). A mulher citada diz respeito à primeira aparição: “antes o mundo não existia. A escuridão cobria tudo. Enquanto não havia nada, apareceu [...] por si mesma [...], a ‘Avó do mundo’, ou também ‘Avó da Terra’” (PĀRŌKUMU; KEHÍRI, 2019, p. 11, grifos dos autores). À medida em que textos e escritores indígenas forem apresentados, entender-se-á que a literatura elaborada pelos povos originários está afinada com o que Candido (2017, p. 178) chama de caráter humanizador, o qual

confirma outros traços já definidos como essenciais ao ser humano: o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo, o cultivo do humor (BRITTO et al., 2018, p. 185).

Em resumo, essa literatura relaciona-se - conforme Candido (2017, p. 178) ainda pontua - à “complexidade da sua natureza, que explica inclusive o papel contraditório”. Muito mais do que instruir, ela possibilita com que o mundo seja enxergado por amplas perspectivas. No mês de abril do ano de 2012, no Rio de Janeiro, Graça Graúna - durante uma palestra concedida à Academia Brasileira de Letras - acentua o caráter meditativo: “a literatura é também um instrumento de paz a fim de cantarmos a esperança de que dias melhores virão para os povos indígenas no Brasil e em outras partes do mundo” (2012, p.

275). Sendo assim, é igualmente com o intuito de fortificar as relações, os ensinamentos de uma sabedoria tradicional que os escritos de indígenas (NEGRO, 2019, p. 11) ajudam

a redesenhar a paisagem que a sociedade vigente desfigura; a recuperar valores essenciais de convívio, compreensão e comprometimento para enfrentar as dramáticas alterações que causamos aos biomas, à fauna e ao clima; a mostrar que os atuais padrões de consumo são insustentáveis e que os modelos políticos e econômicos são incapazes de produzir uma sociedade justa, saudável e digna para todos (NEGRO, 2019, p. 10).

A obra Nós: uma antologia de literatura indígena - organizada e ilustrada por Mauricio Negro² - traz histórias de brasileiros que, antes de mais nada, são “Mebengôkré Kayapó, Saterê-Mawé, Maraguá, Pirá-Tapuya Waíkhana, Balatiponé Umutina, Taurepang, Umuko Masá Desana, Guarani Mbyá, Krenak e Kurâ-Bakairi” (NEGRO, 2019, p. 10). Uma dessas narrativas se chama “Os Raios Luminosos” e é de Jera Poty Mirim³ que conta a história de uma velha anta, de nome Mboré, infeliz pelo provável fato de não haver tempo para cuidar de sua filha ainda não nascida. Desse modo, roga pela sobrevivência da filha aos espíritos da floresta, lugar que se destaca em encantos e perigos.

Após a morte da mãe, o destino se encarrega de trazer um jabuti a sua vida e aí nasce uma amizade de causar inveja. Com o tempo, ambos se veem forçados a seguirem em busca de seus respectivos parentes, principalmente com o propósito de reprodução. Rejeitados por suas espécies, sentem-se desapontados e entristecidos até que Japu'a tem um sonho motivador: deveriam chegar ao topo de determinada montanha. Lá em cima, “uma fina garoa cobriu os dois. Depois as gotas engrossaram. E veio o frio, que se intensificou. Trouxe granizo e ventos cada vez mais fortes. Ficaram mais assustados ainda quando brilharam relâmpagos no céu” (POTY MIRIM, 2019, p. 101). Muito embora o espaço pareça impelir com que saiam dali a permanência os proporciona uma surpresa com a queda de

um raio luminoso [...] sobre eles. Depois veio outro. E mais outro.
Então, uma voz feminina ressoou entre as árvores:

² Designer, autor e desenhista, cria pirogravuras, monotipias, colagens e é coordenador editorial da Coleção Muiraquittãs. Participa, ora no país ora no exterior, de uma gama de catálogos e exposições, assim como recebe certificações, prêmios e menções de diversos ordenamentos. Membro do conselho gestor da Sociedade dos Ilustradores do Brasil (SIB), identifica-se tanto com a ilustração de obras indígenas quanto com trabalhos de elaboração junto a alguns de seus escritores.

³ Formada em Pedagogia pela Universidade de São Paulo/USP, atua como professora e líder indígena que luta há mais de dez anos visando a retomada das tradições de seu povo e a delimitação das terras.

- Japu'a, te vejo como um homem forte e bonito!
- Também te vejo diferente, Tumbija! Uma linda mulher, com quem quero casar e ter muitos filhos.
[...]
Agora como humanos e inseparáveis, [...] viveram felizes na aldeia, cercados de antas e jabutis, até o dia em que Nhanderu os levou de volta à sua morada sagrada (POTY MIRIM, 2019, p. 101).

É perceptível que as personagens centrais abandonam o *status quo* para se converterem em seres humanos, ou seja, “a um novo constructo são agregados elementos de outras raízes, compondo [...] múltiplos enraizamentos e desenraizamentos” (THIÉL, 2012, p. 119). Ademais, o próprio existir em comunidade proporciona com que os sujeitos possuam uma somatória e/ou mobilidade de identidades. Muitos dos autores supramencionados, por exemplo, estão compreendidos a diferentes realidades, o que exige a inclusão de um olhar ao trânsito que percorrem quando se mudam das aldeias para as cidades.

O vínculo entre o espaço e os seres humanos consiste em um dos elementos de expressão para explorar as identidades. Márcia Kambeba - além de tantos outros escritores indígenas - surge como representatividade ao analisar da questão. Do povo Omágua/Kambeba, ela nasce em uma aldeia ticuna e lá permanece até os oito anos. Em seguida, muda-se a São Paulo de Olivença/AM com seus familiares. Todavia, não deixa de voltar com periodicidade de modo a visitar seu local de origem. Na epígrafe de sua dissertação – “Reterritorialização e Identidade do Povo Omágua/Kambeba na Aldeia Tururucari-Uka” - dispõe ser

filha da selva, minha fala é Tupi
Trago em meu peito as dores e alegrias do povo Kambeba
Na alma, a força de reafirmar a nossa identidade
Que há tempo ficou esquecida, diluída na história
Mas hoje, revivo e resgato a chama ancestral de nossa
memória [...] (2012, p. 8).

Dessa forma, mesmo sem residir naquele espaço - tal como inúmeros outros literatos indígenas - fica manifesta a luta pelo desencarceramento das tradições e ratificação das identidades. Relacionada com frequência ao cordel,

sua poesia [...] explicita uma ligação importante que também está presente nas obras de Eliane Potiguara e Graça Graúna: são indígenas que vivem na cidade, vindas de povos que sofreram processos de violência ao longo de séculos de contato, povos que tiveram sua indianidade questionada pelo Estado em alguns momentos. [...] Se a vida agora é na cidade, a cidade é também aldeia - mas, por outro lado, não é como se tudo fosse o mesmo, já que a dor do passado ('contato fatal') continua presente (MANDAGARÁ, 2018, p. 7, grifo do autor).

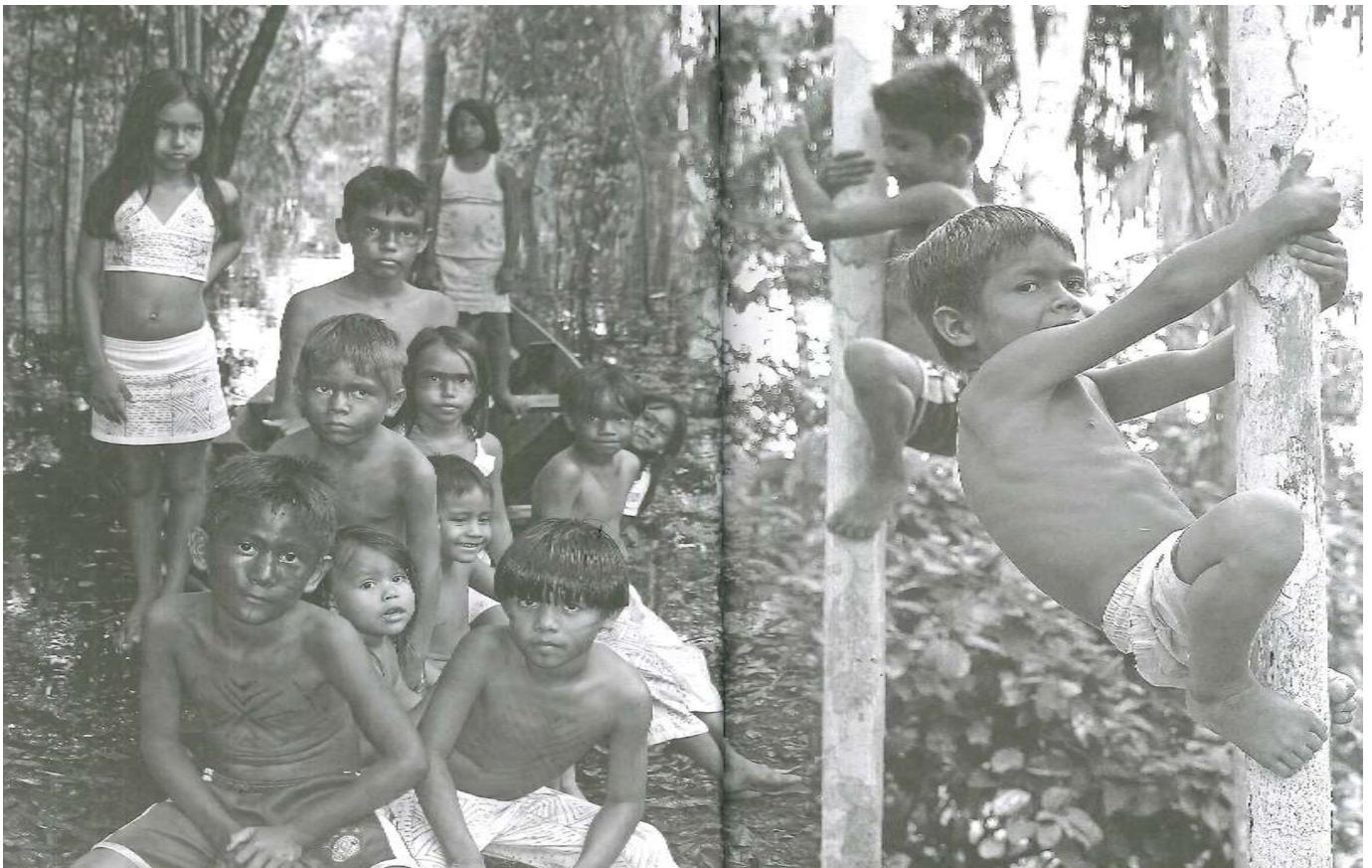
Tais ensinamentos podem ser verificados também em **Ay Kakyritama: eu moro na cidade**, que traz poemas concatenados às investigações de Márcia Kambeba em seu mestrado. O livro comprehende importantes e sensíveis fotografias que ela registra. Além do mais, fala das manifestações da vida nas aldeias em casas urbanas: “é comum encontrar [...] uma rede feita de tucum, um fogão à lenha, um alto consumo de peixe, a macaxeira, a banana, além de nomes de pessoas e cidades que representam a cultura e a língua dos povos indígenas” (2018a, p. 10). O contrário, ou seja, as influências da urbanização e suas razões - maiormente ao povo Omágua/Kambeba - também é observado. Assim,

mesmo aldeados, não deixam de ter uma relação com a cidade, manifestada no cotidiano na utilização de aparelhos eletrônicos que facilitam a comunicação, na busca de saberes na escola do ‘branco’, não com a intenção de apagar nossa língua-mãe, mas de modo a contribuir com nossa luta em prol da manutenção do nosso tesouro ancestral, uma vez que a flecha deu lugar a uma luta política, com argumentos bem consistentes por nossos direitos à conservação do patrimônio material e imaterial, e à interculturalidade, respeitando nossa forma de ser (KAMBEBA, 2018a, p. 10, grifo da autora).

No poema que dá nome à obra, ela tonifica: “Mantenho meu ser indígena/ Na minha identidade/ Falando da importância do meu povo/ Mesmo vivendo na cidade” (KAMBEBA, 2018a, p. 25). Em síntese, mesmo que uma grande parcela conviva em espaços urbanos - e neles se incluem, por exemplo, povos originários impelidos a deixarem suas terras como dolorosa alternativa para fugir do estupro, da escravidão, da morte executados, muitas vezes, por fazendeiros e/ou donos de indústrias - não perdem as suas essências ou apagam as suas ancestralidades.

Ao contrário, em se tratando dos autores indígenas, convidam o homem branco a tomar conhecimento de sua escrita tanto coletiva - “porque expressa o que é comum, o resultado de um consenso” (GUESSE, 2013, p. 3) - quanto política - “porque reordena a coletividade a partir das vozes de seus representantes” (GUESSE, 2013, p. 3) - de suas tradições, rituais, entre outros.

Figuras 2 e 3 - Parentes



Fonte: KAMBEBA (2018a, p. 18 e 19).

O olhar fotográfico da autora captura a sua essência fora da espacialidade em que agora se encontra e “imaginando o que ocorre entre as duas” imagens, instiga-se o leitor a preencher “o lapso temporal [...]. O recurso da sequencialidade se impõe como uma ferramenta à disposição dos criadores de livros [...] que não hesitam em recorrer a ela de acordo com suas necessidades” (LINDEN, 2011, p. 107). Na aldeia indígena está a origem e, nos olhos das crianças - tal qual as fotografias acima também mostram - a pureza de quem ainda não necessariamente sabe ter nascido para resistir.

Com a junção do texto verbal com o não verbal, a obra “reflete a experiência do escritor em relação ao espaço por ele vivido. Ela representa muito do que o autor percebeu, sentiu, imaginou, viu ou interpretou dentro de seu cotidiano, real ou imaginário, história ou estória, verdade ou criação” (PINHEIRO NETO, 2011, p. 16). Para além das questões literárias, estéticas, linguísticas, outros aspectos a partir do elemento espacial - físicos, psíquicos, espirituais, míticos, religiosos e culturais - podem ser analisados em textos de autoria indígena.

Por fim, já se sabe que esta pesquisa emerge com o foco de estudar o espaço narrativo em obras de povos originários brasileiros para o público infantil porque, embora

a quantidade dessas publicações salte aos olhos e a Lei 11.645/2008 se faça presente, elas ainda são pouco estudadas e divulgadas. Ademais, podem propiciar às crianças desenvolvimentos em diversos âmbitos - como, por exemplo, social, cognitivo e emocional - principalmente quando relacionadas à observância do espaço narrativo como formador de análises acerca de sentimentos diversos - curiosidade, medo, relacionamentos, perda, desafios etc. - que começam na infância.

Para tanto, neste capítulo, uma parte dos escritores e de temas representativos, a partir de livros voltados às crianças, algumas vezes não restritos a esse público - tendo em vista os traços característicos coletivos que compõem a literatura indígena contemporânea como um todo - vêm sendo trabalhada como percurso teórico-reflexivo até o escopo principal desta Tese. Do capítulo II em diante, entretanto, nossos olhares investigativos estarão voltados detidamente ao recorte investigativo deste trabalho, ou seja, às obras indígenas para os infantes especificamente.

2. Escritores indígenas e temas representativos

No decorrer da história, antes que o desapego das formas consuetudinárias de “ler” tivesse início, depara-se com a constante valorização das culturas europeias. Segundo a antropóloga ALMEIDA (2010, p. 18), “em um passado não muito distante, fomos informados” da existência plural de línguas, histórias, culturas, povos, saberes, mas sem que a questão da diferença fosse vivenciada. Hodernamente, a comunicação imediata tem começado a promover visões e a preservar lugares de fala outrora desmerezidos, como o dos indígenas. Com essa postura,

não estamos mais limitados às narrativas [...] sobre as diferentes sociedades [...] tantas vezes descritas como exóticas, primitivas e esquisitas. Hoje, multiplicam-se as autonarrativas de grupos culturais que se limitavam às traduções e interpretações de viajantes e pesquisadores (ALMEIDA, 2010, p. 18).

Os livros de Eliane Potiguara⁴ - professora, empreendedora social, ativista, contadora de histórias, entre outros - denunciam a repressão, a violência, valorizam a

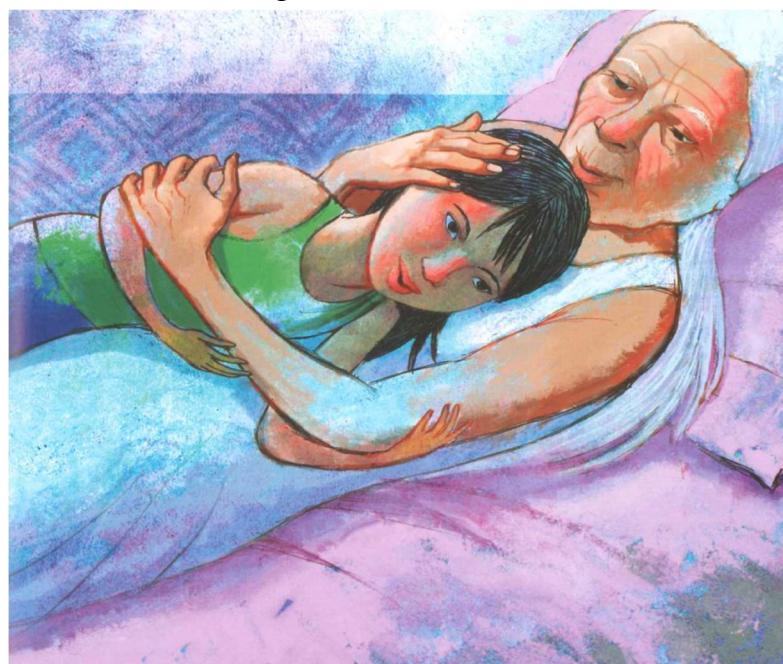
⁴ Integra Instituto Indígena Brasileiro para Propriedade intelectual (INBRAPI), o Núcleo dos Escritores e Artistas Indígenas (NEArIn), o Comitê Intertribal Memória e Ciência Indígena (ITC) e a Ashoka Empreendedores Sociais. É fundadora da Rede Grumin de Mulheres Indígenas. Graduada em Letras e em Educação, corresponde a uma das 52 brasileiras indicadas ao projeto internacional “Mil Mulheres para o Prêmio Nobel da Paz” e, em Genebra, trabalha pela Declaração Universal dos Direitos Indígenas na Organização das Nações Unidas (ONU).

ancestralidade e, ao mesmo tempo, são repletos de poética. Além de outros fatores, destacam-se também por suscitar um eminentes espaço à voz da mulher autóctone, uma vez que

a violação aos seus direitos humanos as tem conduzido às mãos de homens corruptos que as seduzem por um prato de comida, por programas ou eventuais promessas, que confundem esse universo feminino, pois essas mulheres têm valores e tradições totalmente diferentes do mundo urbano, envolvente e masculino. Temos como exemplo o caso de algumas mulheres indígenas Yanomami (Roraima), que, há mais de uma década, são conduzidas à prostituição, ludibriadas por soldados ou comerciantes (POTIGUARA, 2018, 26).

Com a leitura das dessemelhanças, nota-se o entendimento de “uma literatura que expande o seu grito, dos mais excluídos, e tece a esperança de poder refletir os problemas dos povos indígenas e seus descendentes” (GRAÚNA, 2018, p. 13). Fala-se, assim, da bravura desse povo com frequência encarado como ignorante e resiste ao preconceito literário. Em suas páginas de irrefutável condão, depara-se com reflexões “para formar cidadãos que sejam educados a pensar a igualdade e equidade das relações do ponto de vista dos pertencimentos étnicos” (MEINERZ, s/d, p. 2). Em **A Cura da Terra**, segurança, ensinamentos, distrações são passados pela figura da estimada avó.

Figura 4 - Acolhimento



Fonte: POTIGUARA (2015, p. 27).

Com o diálogo entre o texto e as imagem de Rogério Soud⁵, a obra em realce aborda o processo de dominação e toda a violência gerada: “nossa região foi machada de sangue indígena pela brutalidade de estrangeiros insensíveis, covardes e dominadores que impuseram os vícios, [...] a cobiça, a competição, o egoísmo e trouxeram sofrimento e divisão para as famílias que ali nasceram” (POTIGUARA, 2015, p. 17). Quando se assume o relato de suas realidades com o aporte da literatura, a sociedade passa a contar com um material genuíno escrito pelos verdadeiros detentores dessa representatividade.

Fortalecendo o compromisso com a literatura autóctone, Auritha Tabajara lança, em 2018, **Coração na aldeia, pé no mundo**. A obra reúne cordéis - “o cordel de fato é uma narrativa, narra sempre uma história, seja ela real ou não; apresenta em seu discurso uma linguagem coloquial, cotidiana; e [...], mesmo que tenha características da oralidade, ela é difundida a princípio pela forma impressa” (SILVA, 2007, p. 14) - com nuances autobiográficas e que rompem com a tradição de serem produzidos quase sempre por homens.

Tida como a primeira cordelista indígena brasileira, é fascinada pela escrita desde criança. Seu livro **Magistério Indígena em versos e poesia**, adotado pela Secretaria de Educação do Ceará, concerne em leitura obrigatória nas escolas indígenas do estado. Além de tudo, Tabajara atua como terapeuta holística, luta contra os preconceitos impostos pelo machismo - “Pois, para a sociedade,/ Fêmea tem nome de santa/ Padroeira da cidade” (2018, p. 9) - pelo racismo e fala sobre os enfrentamentos na cidade.

Agora, lá na cidade,
Era mocinha inocente.
Sorria pra todo mundo
Que passasse à sua frente,
Mas a maldade do povo
Se fazia ali presente.

Foi ficando na cidade
Sem nada para comer.
[...]
Um cabra meio de longe,
Desde cedo a observava.
Veio se achegando aos poucos,
Fez que uma fruta comprava
E, como um bolo faminto,
Para a mocinha olhava.
(TABAJARA, 2018, p. 9).

⁵ Nascido no Rio de Janeiro e morador de São Paulo, coleciona prêmios como Abril de Jornalismo, os selos “Altamente Recomendável” e “Gold Medal recipient”.

O texto verbal é acompanhado de xilogravuras - “através de simples movimentos e ao talhar cada traço da madeira, um pensamento e sentimento se fazem presentes e o resultado é a reprodução em relevo da imagem que se deseja imprimir, sendo vislumbrada toda a potencialidade artística” (LIMA, 2015, p. 14) - e, dentre as retratações de Regina Drozina, traz a protagonista junto à sua mãe, de quem fala com muito apreço.

Figura 5 - Mãe e filha



Fonte: TABAJARA (2018, p. 33).

Flor da Mata, por sua vez, refere-se a um livro de haicais - poemas de origem japonesa com a forma fixa de três versos - de Graça Graúna. Sobre esta obra, a autora - ressaltando ser de modo intuitivo - explica

que a flor - entre os adereços agora presentes no toré - sugere ao mesmo tempo a leveza e a força que vem da Mãe-Terra; leveza e força que o ‘haijin’ (fazedor de haicai) também necessita para o haicai acontecer. Pensando assim, espero que este livro seja também veículo de comunicação entre os amantes da poesia, pois, enquanto houver poesia, existirá comunicação entre os ‘encantados’ e os participantes do Toré (GRAÚNA, 2014, p. 8, grifos da autora).

Registra-se a vida e os seus ciclos, tal qual no excerto “O tempo de chegada/ transborda o olhar/ no tempo de partida” (GRAÚNA, 2014, p. 27). A escrita dela, com frequência, é “tomada como um espaço político de resistência e de autorreconstrução

ontológica e antropológica” (OLIVIERI-GODET, 2017, p. 104). “Pícaros, ícaros:/ crias de um homem submerso/ Brasil, Brazil, brasis” (GRAÚNA, 2014, p. 40) exemplifica esse aspecto ao mostrar, junto às ilustrações de Carmen Barbi⁶, a pluralidade de brasileiros no que diz respeito à forma como são julgados pela sociedade (“pícaros” pode referir-se a pessoas maliciosas, dissimuladas), bem como ao quanto sofrem por não se encaixarem ao tido como “padrão” frente a suas cores, idades, religiões etc.

Figura 6 - O Brasil e seus povos



Fonte: GRAÚNA (2014, p. 40).

Em **A Pescaria do curumim e outros poemas indígenas**, Tiago Hakiy⁷ mostra a cultura - “diversidade [...] que se desenvolve em processos históricos múltiplos” (ARANTES, 1981, p. 26) - dos indígenas da Amazônia em conjunto com o trabalho de Taísa Borges⁸ que faz uso de traços fortes e coloridos. São apresentadas cinco estrofes rimadas as quais discorrem sobre as variedades da fauna - “O peixe pirarucu/ É bem maior

⁶ A ilustradora, nascida em Belo Horizonte/MG, é designer de formação e apaixonada por provocar sensações de identificação e alegria por meio de seus desenhos aos quais, desde muito jovem, dedica-se.

⁷ Descende do povo sateré-mawé e é graduado em Biblioteconomia pela UFAM. Ocupa o cargo de assessor especial na prefeitura de Barreirinha e faz parte do NEArIn. Vence, em 2012, o Concurso Tamoios de Textos de Escritores Indígenas.

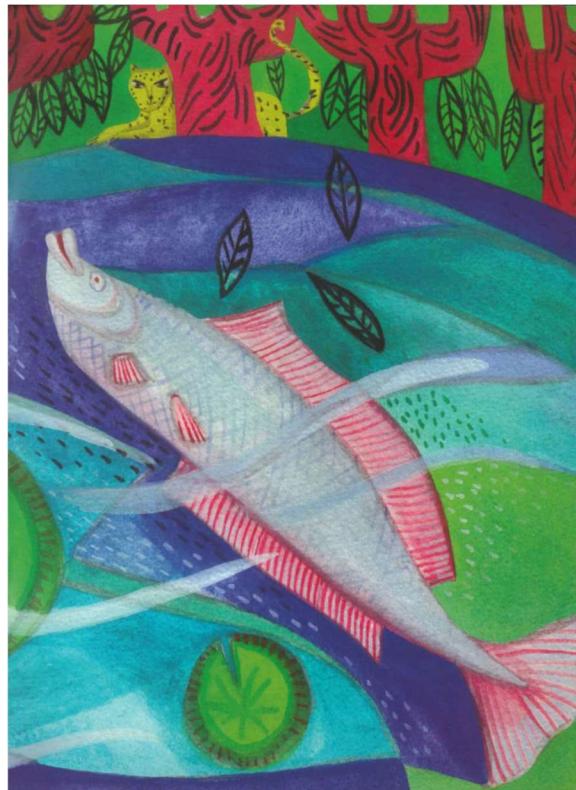
⁸ É natural de São Paulo, onde cursa Artes Plásticas antes de se mudar para França. Sua saída se dá com o intuito de continuar estudando pintura na faculdade de Beaux-Arts. Faz, na mesma ocasião, estilismo no Studio Berçot. Recebe o prêmio “O melhor livro de imagem” do ano pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ). É finalista do HQMix e indicada, por duas vezes, ao Prêmio Jabuti.

que o baiacu/ Bem mais gordo que o aracu/ Mais comprido que o tucunaré-açu” (HAKIY, 2015a, p. 22) - e dialogam com os elementos visuais. Assim,

o verbal remete a unidades que a visão apreende. [...] Entre o visual e o verbal são estabelecidas interações mediadas por relações lógicas, e são essas relações que, ao transpor o que é exclusividade de cada código, instituem o plano de narratividade (CADEMARTORI, 2003, p. 51).

O peixe, para exemplificar, é protagonista em ambos os textos (verbal e não-verbal): “trata-se de produção que procura equilibrar, na adaptação, o caráter didático-científico das informações com a liberdade criativa do desenhista” (CADEMARTORI, 2003, p. 58). Nos versos prevalece a sonoridade que, assim como as informações peculiares expostas, apreende a atenção dos pequenos: “O pirarucu é mais bonito que o jaraqui/ Mais charmoso que o tambaqui/ Não tem dentes como os da piranha/ E nem pode ser comido pela ariranha” (HAKIY, 2015a, p. 22). Quem nunca viu um pirarucu consegue inteirar-se do assunto.

Figura 7 - O peixe pirarucu



Fonte: HAKIY (2015a, p. 23).

A água doce, valorizada com assiduidade pela cultura indígena, aparece - “É o maior peixe do meu rio” (HAKIY, 2015a, p. 22) - e não só como habitat ou espaço

“meramente factual [...] que não possibilita uma imbricação simbólica” (BORGES FILHO, 2007, p. 40). Tanto em inúmeros outros poemas desta obra - “A Pescaria do Curumim”, “Cobra-Grande”, “O Banquete dos Peixes”, “Meu Xerimbabo”, “Banho de Rio” - quanto em excertos de grande parte dos escritores indígenas, a relação de estreita dependência com o rio está posta tal como quando

a mãe de Darebü acenou para o filho e foi logo indicando o igarapé. Ele já sabia o que isso significava: que ele deveria ir até lá tomar seu banho antes da primeira refeição. Reuniu-se a outros amigos que também já se dirigiam ao rio, mantendo viva uma tradição alimentada ao longo de um tempo que a memória não acompanhava (MUNDURUKU, 2015, p. 8).

Geralmente, há uma conexão hierática para com a pesca (alimento básico dos povos). Em “Dia de Pescaria”, o curumim, tranquilo, segue um ritual na busca pelo seu almoço: “Não quer peixe qualquer/ Ele está pescando desde o amanhecer/ [...] Remo no meio da canoa/ Paciência de ariramba/ Sua calma não é à toa/ [...] Desenhou o peixe em seus pensamentos” (HAKIY, 2015a, p. 16). A ritualidade dessa prática traduz costumes desconhecidos pelos pequenos que estão fora das aldeias. O respeito para com o tempo da natureza é outro ponto forte de diferenciação. Na aldeia,

vivem momentos de abundância e podem viver momentos de falta, de ausência de alimento por causa do respeito aos caminhos da natureza que, às vezes, precisa descansar para recompor suas forças e produzir novos alimentos em outros tempos. [...] Desde pequeno se aprende também que há um tempo para que o animal cresça sem ser caçado, sem ser perseguido pelos caçadores e sem que se vá atrás dos peixes quando eles estão no tempo da desova e precisam de recolhimento para seu próprio desenvolvimento (MUNDURUKU, 2015, p. 10).

Como se pode perceber, não faltam aspectos merecedores de deferência em livros de autoria indígena e é nesse sentido que se concentrarão os tópicos seguintes deste capítulo. Escritores continuarão a ser apresentados, assim como os temas representativos que envolvem seus escritos. Para tanto, aproveitando a marcante retratação dos animais em **A Pescaria do curumim e outros poemas indígenas**, é sobre a importância deles em demais livros que se iniciará.

2.1. Recorrência dos animais

Inseridos na maioria das narrativas, os animais tendem a desempenhar papéis de prestígio durante a trama. A cobra e a onça aparecem ainda com maior frequência. São respeitados, temidos e, em determinadas passagens, descritos como misteriosos,

traiçoeiros: “nas profundezas do rio Andirá, morava a grande Moi, uma cobra maligna, que apavorava o povo mawé. Em noites de luar ela saía a passear, amedrontando e vez por outra comendo os [...] mawés” (HAKIY, 2013, p. 8). A beleza do espaço - ilustrado por Mauricio Negro - confunde-se com perigo do animal ali residente, o que também acaba por alimentar o imaginário do leitor.

A personagem Iacy May - em **O Canto do Uirapuru: uma história de amor verdadeiro** - preocupada com a demora de seu esposo Wassiri em voltar da floresta, acorda com “o canto da coruja suindara, que quando canta é sinal de mau agouro” (HAKIY, 2015b, p. 15). Ele havia sido “encantado pela grande jararaca da floresta” (HAKIY, 2015b, p. 20). Como se vê, a cobra - “um animal emblemático das culturas indígenas da parte baixa das Américas, como a dos grupos que vivem na Amazônia brasileira” (FONSECA, 2013, p. 1) - está compreendida às experiências tradicionais e habita, sem maiores dificuldades, terra, água e ar.

Digna de manifesto poder não apenas por essas características, são equiparadas aos “pajés e xamãs, estes humanos que, como a cobra, possuem a capacidade de transitar por todos os mundos que constituem a natureza, segundo a tradição ameríndia” (FONSECA, 2013, p. 5). Conforme antecipado, essa imponência igualmente se estende à onça, representação de agilidade e vigor. No livro **O onça**, uma espécie de fábula, tem-se o animal solitário que acaba encontrando - na figura de um indígena traído e abandonado por seu irmão invejoso - uma companhia. A mesma narrativa traz outro felino o qual discorda dessa relação de amizade.

- Quem é você que está na minha rede? – perguntou o felino.
- Sua rede? Pensei que fosse do Onça, por isso deitei aqui.
- Ora, quem manda nessa floresta sou eu, e você tem de ir embora! Não pode aprender nossos segredos e levar para a aldeia! [...] Ao dizer isso, deu um arranhão nele, para mostrar que não estava brincando [...] (MUNDURUKU, 2006, p. 17).

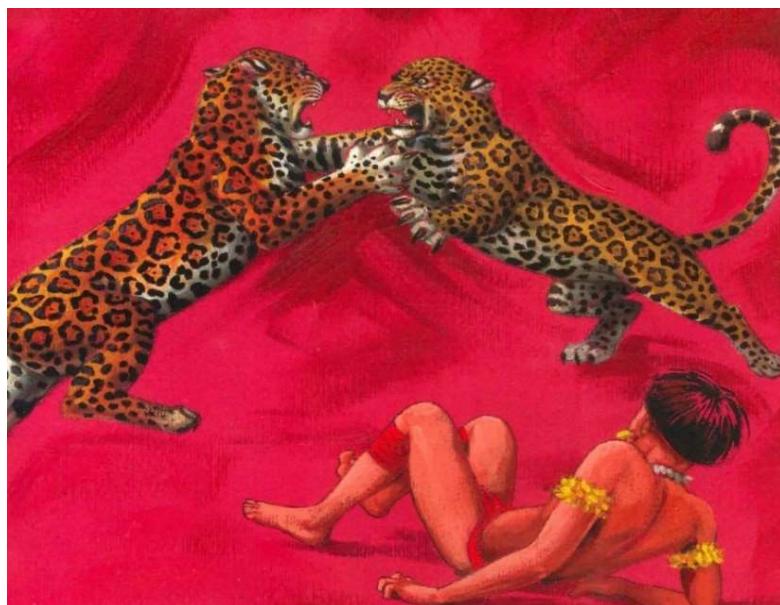
A ilustradora Inez Martins⁹ retrata a fúria de ambos os animais lutando enquanto, frágil e petrificado, o Outro - nome do indígena protegido por um deles - observa à cena. Quando o Onça vence, e já se sentindo recuperado, chega-se a um entendimento: é preciso levar em consideração a saudade que seu amigo humano sente de casa. Nesse ponto, é perceptível o sentimento de dubiedade que aflige o indígena. Por mais que se sinta acolhido não é àquela espacialidade, de fato, que ele pertence. O animal parece entender

⁹ Graduada em Comunicação pela USP, soma mais de 28 anos de vida dedicados à ilustração e considera as obras infantis como um de seus grandes interesses.

o mesmo. Então, o Outro agradece por toda a proteção e companheirismo que recebera do felino e retorna à aldeia.

Ao contar o que vivera, seu povo aprende “que é preciso respeitar a natureza, para que ela sempre possa dar a todos o que tem de melhor” (MUNDURUKU, 2006, p. 29) e promete não mais caçar onças. A imagem abaixo diz respeito ao momento do impactante embate e mostra que “acompanhar o texto não quer dizer que as ilustrações sejam apenas um eco do texto” (CAMARGO, 2003, p. 299). Neste caso, o medo é despertado. Assim como o Outro, o leitor igualmente pode perceber, por exemplo, o tamanho de sua fragilidade frente a animais tão robustos e poderosos.

Figura 8 - Duelo



Fonte: MUNDURUKU (2006, p. 21).

Dentre tantos outros, um exemplar que merece destaque ainda nessa perspectiva intitula-se **A Onça e o Fogo**, de Cristino Wapichana¹⁰. Com ilustrações de Helton Francisco¹¹, conta-se sobre um tempo em que seres humanos, animais e elementos da natureza conviviam harmonicamente, a não ser por um episódio em que a admirada e

¹⁰ Além de escritor, músico, compositor, contador de histórias, palestrante e cineasta, é considerado um dos principais representantes no arranjo de eventos entre indígenas literatos. Opera como produtor do Encontro de Escritores e Artistas Indígenas e membro do Instituto UK’A (Casa dos Saberes Ancestrais). As obras de sua autoria somam premiações nacionais e internacionais como, por exemplo, a Estrela de Prata do Prêmio Peter Pan 2018, concedido pelo *International Board on Books for Young People* (IBBY), na Suécia. Na cidade de São Paulo, é patrono da cadeira 146 da Academia de Letras dos Professores (APL).

¹¹ Natural de Manaus/AM, é ilustrador, artista plástico, caricaturista, desenhista e, desde 2003, vem participando de exposições de arte.

prepotente onça exagerara na bebida causando uma grande confusão. Esbravejando contra o encerramento de uma festança, ela cria embates com o tamanduá, a anta, o tamanduá e, por fim, com o próprio fogo.

A fábula inova trazendo ao leitor uma explicação do porquê de as pintas pretas e amarelas - originalmente contadas como inexistentes - passarem a compor o corpo do animal: “quando o fogo chegou bem perto, a onça atrevida pulou quase em cima dele. [...] – Comadre onça, você quer me matar de susto? [...] – Não, compadre fogo. Mas você deveria ter visto a sua cara como ficou! Assim, é você quem vai me matar de rir” (WAPICHANA, 2009, p. 28). O felino, que segue desafiando o aparentemente frágil “compadre fogo”, ultrapassa todos os limites até ser queimado e adquirir seu novo e definitivo aspecto: a presença de pintas no corpo.

Vê-se que não é de gratuita a existência recorrente dos animais em narrativas indígenas, assim como o processo de transformação das personagens humanas em bichos. Diversos são os exemplos de ambos se fundindo. Em **Criaturas de Ñanderu**, de Graça Graúna¹², é contada a história “de uma bonita *cunhã*, a mais formosa da aldeia” (GRAÚNA, 2010, p. 5, grifo da autora), que desrespeitou as recomendações de “não se deixar seduzir pelas belas mentiras da cidade grande” (GRAÚNA, 2010, p. 11) e acabou com uma criatura engaiolada.

O livro **A Mulher que Virou Urutau**, de Olívio Jekupé e Maria Kerexu¹³, também caminha nessa direção ao apresentar a história de uma mulher que despreza “o grande Jaxy, o Lua” (JEKUPÉ; KEREXU, 2011, p. 2) em função de sua versão humana estar corporificada em uma aparência de humano mais velho. Tal transformação foi proposital de modo a testar o amor da indígena que se decepciona e o ignora. Como castigo, ela é metamorfoseada em “uma ave de penas cinzentas muito difícil de ser vista por aí” (JEKUPÉ; KEREXU, 2011, p. 16) e que se encontra em constante desgosto e sofrimento.

¹² Nascida em São José do Campestre/RN, é filha do povo Potiguara, formada em Letras pela UFPE e professora na área de Literatura e Direitos Humanos. Em 1991, defende seu mestrado - “Mitos Indígenas na Literatura Infantil Brasileira” - e, em 2003, o seu doutorado - “Literatura Indígena Contemporânea no Brasil”. É Pós-Doutora em Educação, Literatura e Direitos Indígenas pela Universidade Metodista de São Paulo/UMESP. Utiliza-se também do ciberespaço para disseminação de seus poemas e contribui, tanto no Brasil quanto no exterior, com revistas e jornais.

¹³ Também nascida no Paraná e moradora da aldeia Krukutu, atua como monitora do Centro de Educação e Cultura Indígena/CECI de São Paulo e, entre outros, como artesã e contadora de histórias. Forma, com Olívio Jekupé, uma família militante em prol da causa indígena.

Mas nem sempre essa transformação tem a ver com algo negativo. Ao contrário, pode significar a libertação de seres que sofrem como no caso de **A Origem do Beija-Flor: Guanãby Muru-Gáwa**, do autor Yaguarê Yamã¹⁴. Guanãby prematuramente se torna viúva e passa a se dedicar tão somente a Potyra, sua filha de oito anos. Contudo, acaba falecendo por não suportar a angústia da perda do marido e a criança fica sozinha até que, por sua vez, ela também não resiste e morre. Nesse meio-tempo,

a alma da mãe, que havia se transformado em alma-borboleta, voava entre as flores que Potyra plantou enquanto estava viva. [...] Então pediu a Monâg, o deus da bondade, que a transformasse em um pássaro veloz, para poder tirar a filha de dentro da flor e levá-la para o céu. Monâg se compadeceu de Guanãby e atendeu seu pedido, transformando a alma-mãe em beija-flor (YAMÃ, 2012a, p. 20).

Depois de tanta tristeza vivenciada, a sucessão de transformações que o texto apresenta consiste na solução para conceder a retomada da paz às personagens as quais, finalmente, descansam no “mundo dos espíritos” (YAMÃ, 2012a, p. 22). Repara-se, uma vez mais, a intensa relação do indígena com a fauna e a flora que se fundem e rendem a “salvação”. A tradição dos Bororo reforça o apresentado quando, por exemplo, mostra a criação dos animais

conforme o mito que descreve a subida dos jovens Bororo ao céu. Esse mito conta que as mulheres iam, todos os dias, à roça e não traziam nada aos filhos, diziam que o milho ainda não estava em ponto de coleta. Ao descobrirem que as mulheres estavam mentindo, os meninos decidiram ir embora, fizeram um *piodudo* (beija-flor) levar um cipó até o céu e começaram a subir um por vez. As mulheres descobriram e subiram atrás de seus filhos, pois acreditam que as crianças se tornaram animais (RONDON; LEÃO, 2018, p. 133, grifo dos autores).

Tem-se também o beija-flor como facilitador de uma travessia - tal qual responsável pelo desenlace de um conflito - e uma possível fusão das crianças com a natureza. Em **A Origem dos Bichos**, de Tiago Hakiy, conta-se que, nos primórdios da humanidade, não existiam animais: “todos eram gente, todos eram sateré-mawé” (HAKIY, 2020, p. 6). Certo dia, programam a realização de um ritual para celebrarem o

¹⁴ É formado em Geografia pela Universidade de Santo Amaro/UNISA, onde leciona durante dois anos. Nascido em 1973, na aldeia Yâbetué, é filho de pai sateré-mawé e de mãe maraguá. Fala português, maraguá (seu idioma nacional), nheengatu (tupi moderno) e tupi antigo. Trabalha como artista plástico, ilustrador e pertence à Academia Parintinense de Letras. É filiado ao NEArIn e integrante do INBRAPI. **Sehaypóri: o Livro Sagrado do Povo Sateré-Mawé** (2007), de sua autoria, é um dos cinco títulos brasileiros escolhidos - no ano 2008 - para compor o catálogo *White Ravens* da maior biblioteca de literatura infantil e juvenil do globo.

início da lua cheia. O pajé, muito devoto a sua esposa, fica preocupado quando ela diz não estar se sentindo bem. Trata-se de uma mentira e, pegando outro caminho, a capciosa mulher acaba chegando antes do marido à festa.

Ao tomar conhecimento do fato, ele se converte em pássaro, avista sua amada o traindo e - “feito onça no inverno, jacaré vigiando sua ninhada” (HAKIY, 2020, p. 18) - como resposta à fúria que está sentindo, anuncia que algo ruim se passaria. Vê-se que Hetê não só se transforma em um animal para certificar-se da deslealdade da amada como também é comparado a outros de modo a descrever o modo em que ele se encontra. Não apenas isso, mas transverte a mulher em um tamanduá-bandeira quando a encontra que, por sua vez, corre atrás do marido e o resulta em uma anta.

Uma vez mais os bichos são acionados frente à importância que representam na realidade indígena. Tanto é verdade que “na dança e no ritual os animais que são seres sagrados e místicos são invocados” (KAMBEBA, 2014, p. 1), exatamente o que acontece a seguir: “Hetê começou a tocar sua flauta de vários sons e [...] um convidado [...] virou urutau. Já um outro [...] virou jabuti” (HAKIY, 2020, p. 22). Assim por diante, justificando igualmente o título da obra, os sateré-mawé deixam de existir apenas na forma humana e

os que subiram nas árvores foram transformados em macacos ou pássaros. Os que caíram no rio, viraram peixes. Os que correram para o mato se transformaram em paca, cutia, mucura. Até o fim da noite, todos os convidados que estavam ali viraram bichos e povoaram o mundo. Hetê fez aquilo para que não ficassem caçoando dele, o pajé traído pela esposa (HAKIY, 2020, p. 25).

Em geral, diversas são as obras as quais remontam a temática, o que acaba por elucidar o dia a dia desse meio social: “outra forma de contato com os animais e sua importância está na confecção dos instrumentos musicais. [...] Na saúde indígena alguns animais são usados na cura corporal e espiritual. [...] Nas aldeias [...] correm livres dentro e fora do território” (KAMBEBA, 2014, p. 1), ou seja, estão presentes a todo o momento. Portanto, será comum a retomada do assunto no delongar das análises de exemplares literários de autoria indígena que virão.

2.2. Riqueza de elementos paratextuais

De acordo com o disponibilizado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), definem-se os elementos paratextuais “como o conjunto de itens que acompanham

o texto, trazendo informações para sua identificação e utilização. Podem ser divididos em elementos pré-textuais - aqueles que antecedem o texto - e pós-textuais - aqueles que sucedem ao texto” (PARATEXTO, s/d, p. 1). Destarte, além da capa, orelhas, página de rosto, ficha catalográfica, epígrafe, prefácio, apresentação etc. - muito comuns a obras em geral - em livros de autoria indígena salta aos olhos a recorrência de glossários, explicações sobre as aldeias, escritores, ilustradores, tradutores (quando, por exemplo, versões no guarani são disponibilizadas), sugestões de outros títulos dentro do campo literário e assim por diante.

A narrativa **Kabá Darebu**, mais adiante de informações acerca da vida dos Munduruku - “nesses dias, a gente se pinta com urucum, uma tinta bem vermelhinha, e com jenipapo, uma fruta muito gostosa da qual se extrai um óleo que, misturado ao carvão, fica bem pretinho [...]. Nós as usamos em muitos momentos diferentes” (MUNDURUKU, 2002a, p. 15) - traz explicações sobre os indígenas brasileiros em geral. Caso trabalhado no ambiente escolar - lembrando que “o trabalho educacional deve ser dinâmico e pensá-lo como um exercício que assume e compartilha suas próprias dúvidas deve ser um dos desafios do professor mediador da leitura da literatura no ensino fundamental” (BIELLA, 2015, p. 16) - pode ser associado às disciplinas de história, geografia, artes, sociologia, entre outras.

Fala-se da acepção do termo que dá nome a esse grupo: “significa **formigas gigantes**, por causa do aspecto guerreiro desse povo” (MUNDURUKU, 2002a, p. 24, grifo do autor); de seus costumes: “eram também denominados caras-pretas porque tinham o hábito cultural de tatuar todo o rosto de preto, num processo que chegava a durar 20 anos” (MUNDURUKU, 2002a, p. 24); de números importantes: “em 1500, havia cerca de 1.000 povos indígenas no Brasil. Hoje, ainda existem 215 povos que resistiram aos desencontros entre eles e os europeus” (MUNDURUKU, 2002a, p. 25); dados alarmantes, inclusive, talvez desconhecidos tanto pelo referido público quanto por grande parte da população. Por exemplo,

acredita-se que havia aproximadamente 900 línguas indígenas faladas no século XVI. Hoje, restam apenas 180 [...], e alguns povos não se comunicam mais usando sua língua tradicional. Quando os europeus aportaram aqui, havia aproximadamente 5 milhões de pessoas que dividiam o território brasileiro entre si. Atualmente os povos indígenas não passam de 350 mil pessoas (MUNDURUKU, 2002a, p. 25).

Com ilustrações de Marie-Thèresé Kowalczyk¹⁵, em **Kabá Darebu** tem-se acesso também à história da mandioca, uma raiz tuberosa que os indígenas sabem bem como valorizar. A mandioca-brava - que, por sinal, tende a povoar uma curiosidade da infância - é desmitificada: “não pode ser comida frita ou cozida, pois contém um ácido venenoso. No processo de fazer a farinha, esse ácido é destruído pelo calor” (MUNDURUKU, 2002a, p. 26). Ensina-se, em adição, como preparar o pó da folha da macaxeira, fazimento com o qual não se depara no dia a dia.

Roni Wasiry Guará¹⁶, em **A Árvore da Vida**, igualmente traz explicações complementares na forma de elementos pós-textuais os quais, dentre outros, “fazem parte do universo dos estudos sobre os livros como objetos materiais” (ARAÚJO NETO, 2006, p. 134). A obra vangloria a existência das árvores - as quais podem curar, protagonizar rituais na cultura indígena, alimentar, oferecer abrigo, perfumar - e das águas: “sempre foram de grande importância para todos os seres vivos” (GUARÁ, 2014, p. 6). Esse “casamento” já fica evidente não só pelo parágrafo de abertura citado, como pela própria ilustração inicial de Carla Irusta¹⁷.

Figura 9 - A natureza



Fonte: GUARÁ (2014, p. 7).

¹⁵ Chega por aqui aos 20 anos e, apaixonando-se pelo Brasil, nunca mais o abandona. É graduada em Desenho Industrial e possui especialização em Teoria e Prática das Artes Contemporâneas, ambas as titulações obtidas pelas Faculdades Integradas Teresa D'Avila e onde leciona atualmente.

¹⁶ Graduado em Licenciatura Intercultural Indígena e Pedagogia pela UEA e membro do NEArIn. Palestra a respeito de tópicos sociais e educacionais de sua cultura. Embora natural do Paraná do Ramos/AM, reside em Boa Vista do Ramos/AM e preza por relatos advindos de sua convivência com os maraguás mais velhos. É docente da escola Casa Familiar Rural, onde demandas como manejo florestal, técnicas agrícolas, preservação do meio ambiente e desenvolvimento sustentável são levadas em consideração.

¹⁷ Nascida em Curitiba, ela se forma em Jornalismo e realiza, na Universidade de Barcelona, uma pós-graduação em literatura hispano-americana. Enceta, em 2006, estudos na área do desenho dedicando-se a eles com exclusividade. Possui publicações no Brasil, Emirados Árabes e Alemanha.

A moça que se banha jogando “o precioso líquido sobre a cabeça” (GUARÁ, 2014, p. 6), enquanto é vigiada por seu pai *malily* (líder espiritual da população Maraguá) “sentado embaixo de uma grande árvore” (GUARÁ, 2014, p. 6), está grávida de seu primeiro filho. Na sequência, elementos da natureza continuam sendo trazidos. Trovões, raios, nuvens negras, tempestade e, até mesmo, “piados do rasga-mortalha” - “ave que costuma trazer má sorte” (GUARÁ, 2014, p. 10) - são mencionados. Tudo isso, lembrando que os indígenas estão acostumados a interpretar os sinais ofertados pela floresta, antecede uma tragédia: a partida da mãe da bebê após um difícil parto.

Nesse caminhar interpretativo, em harmonia com os ensinamentos passados pelos mais velhos, coloca-se que a natureza sempre diz muito: “coisas do futuro? A natureza dizia. Coisas do presente? A natureza nos dias. Mortes? Brigas? Descaminhos? Estava lá a natureza para nos comunicar” (MUNDURUKU, 2017, p. 1). Na própria narrativa, quando a tristeza os envolve em função da lastimável perda, é o *malily* que acalma o povo. Em se tratando da dimensão material do livro, já se sabe que “cada objeto produzido para conter um texto influencia também o modo como é utilizado” (ARAÚJO NETO, 2006, p. 132). As atividades físicas e lúdicas desenvolvidas entre os maraguá e elucidadas ao final, portanto, complementam a construção dos sentidos e enriquecem o público leitor. Uma delas se trata da explicação de que,

recentemente, foi introduzida nos jogos da *Kury-Adjapy* a corrida de toras [...], em que homens da aldeia em festa se revezam carregando troncos enormes de palmeira buriti. A corrida marca a busca alucinante pelo primeiro lugar. O percurso feito refaz o caminho que vai do lugar de extração da tora até a aldeia. Já a [...] das festas maraguás é praticada com troncos de madeira seca e ocorre dentro do terreiro de cada aldeia. Diferentemente da outra, crianças e mulheres também participam dela (GUARÁ, 2014, p. 29, grifo do autor).

Em **O coco que guardava a noite**, de Eliane Potiguara, Tajira e Poti - dois irmãos os quais não se conformam em dormir cedo - escutam atentos à sua mãe contar sobre o surgimento da noite no tempo em que só existia o dia. Dentre vários aspectos interessantes, a obra apresenta, ao final, uma sessão intitulada “Para pais e educadores”. Refere-se principalmente a explicações sobre a cultura dos Karajá.

É considerável discorrer sobre um formato de textos indígenas que vêm se acentuando. Eles são distribuídos em *Portable Document Format* (PDF), ilustrados por indígenas e, apesar da sugestão de dez reais, fica a critério do interessado o quanto pagará

pelo material. Geni Núñez¹⁸, em **Djatchy Djatere: o saci guarani**, convida a entender o princípio da história do Saci Pererê. Para lá de um folclore que reduz idiossincrasias autorais e étnicas, propõe-se aqui dignificar as culturas indígenas. Postula-se a proteção da floresta

que é nossa casa, e os exploradores dos recursos da natureza querem destruí-la. A visão moderna pôs os encantados como traiçoeiros, maldosos, assassinos. As narrativas indígenas apresentam outra perspectiva, da relação orgânica do humano com a natureza, contrária ao consumismo desenfreado, contrária a tudo que destrói sem pensar no amanhã (DORRICO, 2020b, p. 20).

O intuito do livro também é o de levantar capital de apoio a aldeias guaranis agora em alerta - assim como o mundo todo - por conta do que se tem vivido no ano de 2020: “em tempos de corona vírus, a saudade viaja nas palavras. Foi pensando nela e em outras crianças que tanto amo, [...] que me inspirei a escrever esta história [...]. Esse projeto é uma forma de somar na construção de redes de apoio ao povo guarani na pandemia” (NÚÑEZ, 2020, p. 4). Em acampamentos Guarani Kaiowá, por exemplo, há indicações - difundidas por autoridades -

para que todos e todas se mantenham em suas casas. Algumas [...] são barracos de lona instalados na beira de estradas e ao lado de fazendas, sem água corrente, banheiros e acesso a sabão. [...] A pandemia do novo coronavírus, causador da Covid-19, em um ambiente social com desafios bastante semelhantes às favelas nas periferias dos centros urbanos, tem gerado preocupação em uma projeção de disseminação do vírus (SANTANA, p. 1, 2020).

Para a criação de **Djatchy Djatere: o saci guarani**, conta-se com os desenhos de Joyce Araí Firmiano¹⁹ no delongar das páginas. Uma das imagens indica um ritual costumeiro: a contação de histórias próxima da fogueira, à noite, junto a outros integrantes da aldeia. A este respeito, vale reforçar que

o próprio ato de contar histórias vem acompanhado pela entonação que conduz o ouvinte ao silencioso suspense, pela expressão fácil que dá

¹⁸ Psicóloga, ativista e mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina/UFSC. Pesquisa, dentre outras configurações de privilégio estrutural, heterossexualidade, branquitude e cisgêneridade.

¹⁹ Nascida em Mauá/SP e de ascendência Guarani por parte materna, a ilustradora é residente de Recife/PE. Entra, em 2015, para o curso de Licenciatura em Artes Visuais na Universidade Federal de Pernambuco/UFPE. É educadora, além de se ocupar da pintura, gravura e performance no âmbito das artes. Desde 2016, tem articulado oficinas em espaços formais e informais procurando sempre abordar tópicos étnico-raciais.

vida às personagens, pelo gesto capaz de criar os mais diferentes objetos, espaços ou situações, logo, no princípio, o verbo já é a imagem (PASCOLATI, 2017, p. 245).

Não é estranha a presença de glossários no encerramento de obras do gênero. Alguns dos propósitos principais são de que se familiarize com termos indígenas - no caso a seguir do idioma Maraguá e da Língua Regional Amazônica - e de que um melhor entendimento do texto seja alcançado. Por exemplo: o que significa *Mapinguary*? Ao término de **Contos da Floresta**, explica-se: “ser mitológico Maraguá. Entidade maligna da floresta, com o corpo coberto de pelos e a boca no estômago” (YAMÃ, 2012b, p. 58). O termo está inserido em um dos contos do livro e Luana Geiger²⁰ o representa.

Figura 10 - O assustador *Mapinguary*



Fonte: YAMÃ (2012b, p. 33).

Embora exista um largo desconhecimento, há centenas de palavras indígenas as quais são parte integrante da Língua Portuguesa. O termo “capanga” é um exemplo disso e diz respeito a um tipo de bolsa. “Capivara” significa comedor de capim, “carioca” se refere à casa de homens brancos, “mingau” à comida pegajosa, “peteca” tem relação com bater a palma das mãos etc. O glossário, então, também permite com que o leitor faça

²⁰ Com um vasto currículo, ela estuda Arquitetura na USP e se especializa em Mídias Interativas pelo Senac. Faz parte da Sociedade dos Ilustradores do Brasil (SIB) e, desde 2007, colabora com a revista Pesquisa da FAPESP. Participa - em 2002 - do catálogo *Images 26* da AOI (*Association Of Illustrators*), Londres e - em 2013 - da X Bienal de Arquitetura de São Paulo ("Cidade: Modos de Fazer, Modos de usar") com a manifestação artística "Piscina no Minhão".

associações e entenda o quanto seu universo está permeado de influências do mundo indígena.

Para a obra mencionada, a ilustradora cria desenhos que esboçam as narrações de três mitos e três lendas do povo Maraguá. Essa categorização já é exposta, pelo autor, desde o sumário. Não apenas isso, mas as palavras “mitos” e “lendas” - reforçando do que se trata cada um dos textos de **Contos da Floresta** - aparecem escritas verticalmente e em caixa alta nas laterais de algumas páginas. Pertencente à classificação de mitos, “História de Mapinguary” aborda as aventuras de dois caçadores em busca de alimento. O suspense contorna a trama e chega a despertar uma dose de medo por conta da criatura que dá nome ao conto.

De acordo com Yaguarê Yamã, em uma entrevista disponibilizada nas páginas finais do referido livro, ser indígena - na atualidade - quer dizer “lutar por um lugar em meio à multidão, sem esquecer nunca as raízes adquiridas na aldeia. Também é conhecimento de si [...], e, mesmo com a influência externa, não se separar da vivência simples da ancestralidade” (2012b, p. 62). Os povos originários agem de modo a evitar prejuízos ao meio ambiente, pois têm consciência do quanto dependem dele para a sobrevivência. Quando tiram mais do que o necessário, são chamados à responsabilidade e, com um enérgico aviso, aprendem que

as makukáwas são bichos visajentos e não podem ser mortas aos montes, por uma só pessoa. Se isso acontece, venho em visita e assombro o caçador. Ninguém pode matar mais do que necessário. De hoje em diante, você só matará pássaro para o seu consumo, caso contrário, eu voltarei e não lhe darei perdão (YAMÃ, 2012b, p. 24).

Ao passo em que, na sociedade capitalista, “plantar significa destruir para ter poder; para os indígenas, plantar nada mais é do que dar e receber [...]. Na época dos plantios, o pajé ia até a mata e pedia permissão para plantar, tratando com respeito sua parenta floresta” (GUARÁ, 2012, p. 11). O não indígena, geralmente, nem sequer está preocupado com os impactos ambientais frente a seus excessos e lida com a premissa de que dificilmente será punido. Já os indígenas acreditam em castigos impetrados pelos espíritos protetores da floresta na hipótese de ganância.

Nesse sentido, a definição de espaço “não pode ser encontrada senão em relação a outras realidades: a natureza e a sociedade, mediatizadas pelo trabalho” (SANTOS, 2014, p. 30), assim como dada literatura consente analisar. Dando seguimento, o leitor é por vezes presenteado com versões bilíngues. O guarani - idioma originalmente indígena de parte da América do Sul - é o protagonista de várias dessas versões.

Em **Massacre indígena guarani** (“*Jurua reve nhande kuery joguero’ a ague*”), de Luiz Carlos Karai²¹, identifica-se a inserção do conteúdo na íntegra, desde o próprio título, em guarani. O livro descortina “os ataques, os envenenamentos, os massacres e as punições infligidos a eles ao longo dos séculos” (LIMA, 2012, p. 24) e mostra o quanto

ficaram revoltados por verem todos mortos de forma tão cruel. Não dava para acreditar que os *jurua kuery* eram civilizados, como tanto diziam ser. [...] era preciso que todos fizessem arcos e flechas para vingar a morte do seu povo, que não havia feito nada para ser massacrado:

- Nós não começamos essa guerra contra os *jurua kuery*, mas temos de mostrar para eles que somos fortes. Vamos ter de guerrear para não deixar de existir, para o nosso povo continuar vivo e não ser extinto, como já aconteceu com muitos dos nossos parentes de outras nações (KARAI, 2006, p. 15, grifos do autor).

Os povos originários - dados como “fortes e lutadores, que conseguem, apesar de todas as estatísticas contrárias, sobreviver e manter viva a sua tradição e cultura” (LIMA, 2012, p. 147) - desenredam sua coragem. O trabalho visual de Rodrigo Abraham²², que acompanha as páginas da obra mencionada, reforça isso. Como de costume, ele faz parte dos ilustradores não indígenas de textos do tipo. Dessarte, caberá analisar se existe ou não uma conexão eficaz entre a escritura indígena e a representação do “artista gráfico como um tradutor, alguém cuja função é assegurar que as informações fornecidas pelos autores sejam apresentadas da maneira mais adequada possível ao leitor” (LIMA, 2012, p. 149). É preciso refletir

de que maneira esses ilustradores compensam essa não legitimidade por não serem indígenas [...]. Um ponto em comum [...] é o fato de serem conhecidos no âmbito nacional, com diversas premiações, e, de alguma forma, [...] estudam profundamente a cultura do outro para tentar traduzi-la de modo adequado. Todavia, ela ainda será uma representação do universo indígena pelos não-indígenas (DORNELLES, 2017, p. 55).

Como visto, mais adiante de temáticas diversificadas, em grande parte das obras indígenas, apresentam-se “paratextos que situam o leitor, oferecendo elementos que o auxiliam a compreender melhor [...] o contexto de produção de cada obra e o que se espera

²¹ Tradutor (do português para o guarani e vice-versa) e secretário da Associação Guarani Nhe’ e Porã, em São Paulo. O escritor Karai aponta à importância da internet como mecanismo de divulgação da realidade cultural em que se insere e de diálogo para com as demais comunidades indígenas.

²² O desenhista, nascido em Manaus/AM, finaliza o curso de Desenho Industrial, em 2003, na Pontifícia Universidade Católica do Rio De Janeiro/PUC-RJ. Apaixonado pela pintura, escuta de histórias e a arte em geral, ele se utiliza da técnica de aquarelas para estampar o **Massacre indígena guarani**.

dela” (LIMA, 2012, p. 47). Em conjunto aos textos não-verbais e às análises de elementos espaciais, conforme antecipado, estão os materiais os quais recebem a dedicação da presente pesquisa.

2.3. Ilustradores indígenas

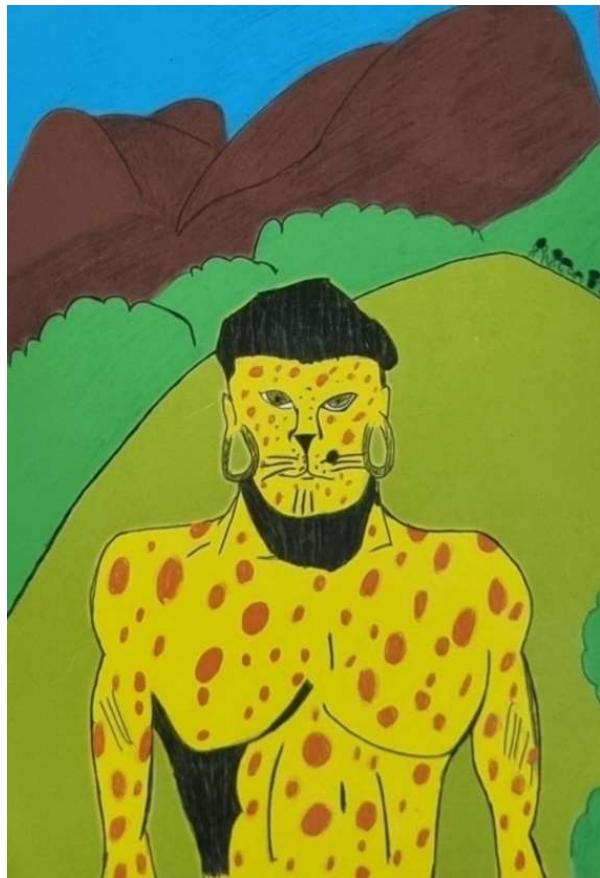
Em 2008, de 27 de agosto a 5 de setembro, aconteceu na Universidade Estadual de Campinas/Unicamp a Primeira Oficina (nacional) de Ilustradores Indígenas. Na oportunidade, fizeram-se presentes indígenas de inúmeras regiões do Brasil e de povos variados, quais sejam: Terena, Kaingang, Kayapó, Kaiowá, Apinajé, Umutina, Mura, Guarani Nhandewa, Mbyá Guarani. Além disso, já se sabe de uma série de nomes consolidados quanto a essa ocupação. Geovani Tám Krenak²³, por exemplo, ilustra **A onça protetora** (título original: *Borum Huá Kuparak*), elaborado por sua irmã Shirley Djukurnã Krenak²⁴.

Na obra, toma-se conhecimento de histórias dos Krenak que, “remanescentes dos [...] ‘Botocudos’, [...] somam atualmente cerca de seiscentas pessoas, distribuídas em duas aldeias: uma na região de Resplendor, às margens do Rio Doce, em Minas Gerais, [...] e outra em Tupã, no interior de São Paulo” (MEHDI; RIVERA, 2007, p. 9, grifo dos autores). As ilustrações, conforme amostra abaixo, dialogam com a narrativa que mostra o sacrifício do isolamento - o protagonista se transforma em onça - em prol da proteção de um povo.

Figura 11 - Papai virou onça

²³ Nascido em Tupã/SP, mais especificamente na aldeia Vanuire do povo Kaingang, é responsável pelas pinturas da comunidade em Governador Valadares/MG. Participa, em 2017, da Conferência do Clima, denunciando as sequelas provocadas pelo rompimento da Barragem de Fundão. É integrante vanguardista do movimento “Justice for Krenak” que se une, em 2018, a *France Libertés-Fondation* para ir de encontro a empresas de mineração e autoridades brasileiras.

²⁴ Nascida na aldeia indígena Pataxó, em Ferros/MG, forma-se em Publicidade e Propaganda pela Faculdade de Comunicação Social - Governador Valadares/MG. Conduza edificação do instituto que leva o seu nome e realiza atividades terapêuticas ancestrais voltadas à cura e despertar dos indivíduos. Coordena também - em parceria com o Núcleo de Agroecologia da Universidade Federal de Juiz de Fora/UFJF - cursos de extensão sobre a história indígena brasileira.



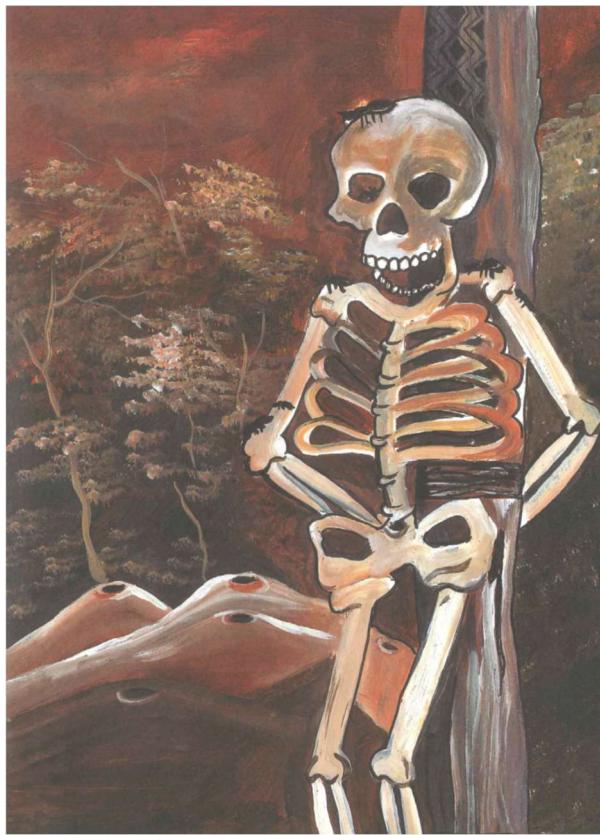
Fonte: KRENAK (2007, capa).

Dando seguimento, o livro **Formigueiro De Myrakawéra** é composto de desenhos do escultor e artista plástico Uziel Guaynê Oliveira²⁵. Junto à escrita de Yaguarê Yamã, apresentam um texto misterioso, fantástico, que discorre sobre oferendas, sacrifício, maldição, lugares fantasmagóricos e, principalmente, a respeito de formigas assassinas.

Podendo resguardar uma série de significações, “o budismo tibetano faz [...] da formiga [...] um símbolo de *vida* industriosa e de apego excessivo aos bens deste mundo”. Enquanto isso, “na Índia, sugere a pouca valia dos viventes, votados, individualmente, à mediocridade e à morte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2021, p. 511, grifo dos autores). De tamanho equivalente ao de escorpiões, elas se veem retratadas na ilustração abaixo e, em junção às informações trazidas, essa escolha casa com uma narrativa em que a desobediência/curiosidade de indígenas é punida pelo referido animal.

²⁵ Do Amazonas, filho do povo maraguá, é associado ao INBRAPI e integra o NEArln. Leciona artes no interior de seu estado de origem e equilibra suas vivências entre a aldeia Maraguapajy e a capital Manaus.

Figura 12 - Ataque de formigas furiosas



Fonte: YAMÃ (2013, p. 21).

No capítulo “Ãgnáw” são conhecidas as aventuras de um curumim, um tanto quanto preguiçoso, que ignora os sinais de perigo no espaço: “estacas cortadas e amarradas em forma de X, estacas com pontas apontadas e pintadas com tinta de jenipapo e estacas amarradas umas às outras com um crânio de macaco no meio” (YAMÃ, 2013, p. 10). Com esse exemplar “o artista aproxima-se do texto literário, apropria-se de certo modo dele e cria algo distinto” (CADEMARTORI, 2003, p. 61) ao falar de pajés sendo transformados em zumbis, mortos-vivos, pessoas amaldiçoadas, pessoas semimortas, dentre outras temáticas.

Irakisu: o menino criador, de Renê Kithãulu²⁶ - que “se propõe a assegurar um conhecimento local, perpetrado por saberes indígenas, ou seja, oferta uma produção (des)colonizada do conhecimento sob o viés do colonizador” (COSTA; COENGA, 2015, p. 52) - igualmente se destaca pelos textos verbais e não-verbais, ambos de autoria indígena. Além do próprio escritor, as crianças Nambikwara o ilustram. Não há um

²⁶ Constituinte do povo Waikutesu (área indígena Nambikwara), desenvolve trabalhos nas escolas e sítios de São Paulo orientando brincadeiras, cantorias, manipulação de arco e flecha etc.

apontamento exato de quem representou cada página, ou seja, fala-se em um trabalho conjunto: “o primeiro livro feito pelos próprios Nambikwara” (KITHĀULU, 2002, p. 5), característica essa que se liga às culturas indígenas, uma vez que a coletividade tende a tratar-se de uma constância entre os povos originários.

Em algumas aldeias, para exemplificar, o espaço de moradia é compartilhado por mais de uma família. As crianças, desde o princípio, aprendem as práticas indígenas - como a caça, a pesca, o artesanato - no acompanhamento de adultos tanto para observá-los quanto para começarem os treinamentos. A tomada de decisões também tende a acontecer coletivamente. Por mais que o cacique exerça determinada autoridade, ela não se dá de modo ilimitado. É comum que, após ouvir as reivindicações dos pares, socialize-as com os demais membros para a elaboração de um acordo. O livro **Irakisú: o menino criador** traz histórias que proporcionam ao público infantil outras informações mais a respeito dos povos tradicionais. À vista disso,

existem livros que ensinam coisas verdadeiras sobre os povos indígenas, mas há também aqueles que não mostram as coisas como elas são. [...] No nosso país existem mais de 180 línguas indígenas. [...] Quando vocês veem uma casa indígena, chamam sempre de ‘oca’. Mas essa é uma palavra Tupi. Os Nambikwara chamam de *sxisu*. E quem dança fazendo aquele ‘uh, uh, uh’ com a mão na boca são nossos parentes [...] da América do Norte. Como vocês veem, há muitas diferenças... (KITHĀULU, 2002, p. 7, grifos do autor).

O autor busca que as narrativas e tradições de sua origem atinjam a um maior número de pessoas. Ao final, são trazidas informações pertinentes a eles os quais vivem, em sua maioria, no estado do Mato Grosso: “tradicionalmente, nossa aldeia é feita no lugar onde há [...] enterrados [...], pois onde estão nossos mortos é o nosso solo sagrado. Nossa aldeia é circular, e o cemitério fica no centro” (KITHĀULU, 2002, p. 44). Um mapa ilustrado acompanha as explicações e suscita o público imaginoso.

Para além de outros fatores, a coletânea de histórias **As Fabulosas Fábulas de Iauaretê**, do autor Kaká Werá Jecupé²⁷, merece atenção por corresponder a um projeto de elaboração entre pai e filha. Desde os 5 anos, Sawara escuta os relatos dele e, aos 11 anos, é solicitada a recontar aquilo mantido em sua memória. As aventuras mais tocantes e engraçadas, dentre as lembradas, constituem a referida obra e são ilustradas pela

²⁷ De origem Tapuia, é fundador do Instituto Arapoty e autoridade na disseminação de preceitos hieráticos e da medicina da cultura indígena brasileira. Conselheiro da Bovespa Social e Ambiental, realiza conferências sobre variedades culturais em uma série de países, tais como: Índia, México, Reino Unido, Israel, França. Ensina, desde 1997, na Fundação Peirópolis e na Universidade Holística Internacional da Paz. Em 2018, filia-se ao partido político brasileiro REDE e se candidata a deputado federal pelo Estado de São Paulo.

menina. Iauaretê - “a onça que virou guerreiro Kamaiurá, casou com Kamakuã, a bela, que gerou Iauaretê-mirim, que perseguiu o pássaro Acauã para conseguir a pena mágica e voar até Jacy-Tatá” (JECUPÉ, 2007, p. 7) - é a verdadeira protagonista.

Figura 13 - A onça



Fonte: JECUPÉ (2007, p. 25).

Já o exemplar **Kunumi Guarani** é escrito inteiramente por Werá Jeguaka Mirim que, aos 10 anos, conta sobre os guarani. Gilberto Miadaira o ilustra com lápis e logo termina fazendo o uso de texturas por meio do computador. O livro surpreende no sentido de ter sido escrito, à época, por um autor tão jovem. Além disso, chama a atenção pela quantidade de ensinamentos - *Opy* corresponde ao “lugar onde cantamos e dançamos para nhanderu, o nosso Deus. [...] o Xamoi, nosso curandeiro, cura os doentes e também nos dá muitos conselhos. A aldeia onde eu moro fica em São Paulo e ela se chama Krukutu. Aqui vivem umas 350 pessoas” (JEGUAKA MIRIM, 2014, p. 10) - e por trazer informações tal como, dentre outras, a de existir

escola dentro da própria aldeia. O professor é daqui mesmo, e isso ajuda muito porque quando iniciamos a escola ainda temos dificuldade de entender a língua portuguesa. Daí ele fala em guarani com a gente. [...] Aqui na aldeia nós temos internet, assim podemos nos comunicar com outros guarani de vários lugares do Brasil. Tanto em guarani como em português (JEGUAKA MIRIM, 2014, p. 20).

Nos dias de hoje, ele é conhecido pelo nome artístico Kunumi MC e tem recebido destaque como rapper: “estou tentando dar a voz para o mundo no meu rap, para defender

os parentes, defender o seu povo, para falar sobre como é a realidade” (KUNUMI, 2018, p. 1). Seu primeiro álbum “My Blood is Red”, lançado em 2017, traz várias faixas englobando, inclusive, parte das problemáticas enfrentadas pela população indígena brasileira. Um dos pontos de maior destaque, até então, de sua trajetória diz respeito a uma visita que realizou, aos 13 anos,

a Arena Corinthians a fim de representar a população indígena. Era o primeiro jogo do Brasil na Copa de 2014. O jovem deveria soltar uma pomba branca antes da partida. No entanto, driblou a segurança, posicionou-se em frente às câmeras e estendeu uma faixa com os dizeres ‘Demarcação já’ (GONZALEZ, 2017, p. 1, grifo da autora).

Dando seguimento, em uma publicação para o “Matinal Jornalismo”, Julie Dorrico releva uma trajetória de descobertas a partir de seus deslocamentos. Nascida em Guajará-Mirim/RO, cresce nas proximidades do Rio Madeira na presença das memórias compartilhadas por sua mãe sobre os familiares situados ao final do Rio Amazonas. A escritora tem a oportunidade de vivenciar inúmeras espacialidades, mas, ao falar a respeito, chama a atenção para o fato de que ainda não se enxergava indígena,

menos ainda macuxi, e o que é mais lamentável, não enxerguei ou ouvi os indígenas. Não obstante as contínuas associações à minha aparência, cada vez que me diziam que eu era ‘índia’, cada vez mais eu me silenciava e procurava me afastar da comparação. Não é possível voltar no tempo, mas caso eu pudesse gostaria de ter me tornado macuxi e indígena desde que me vi gente (DORRICO, 2020a, p. 1).

Já na fase adulta, ao anunciar o seu tema de investigação do doutorado como sendo literatura indígena brasileira, vê-se questionada de diversas formas: “– Mas você é ‘índia’ né?”; “– O teu sotaque não é daqui, de onde você é? Você é mais morena, você é de outro lugar, né?” (DORRICO, 2020a, p. 1, grifo da autora). Esses questionamentos a induzem na busca por pesquisar e estudar mais a respeito de suas origens o que, por fim, acaba culminando em sua autoafirmação indígena e na escrita, em 2019, do livro **Eu sou macuxi e outras histórias** (primeiro lugar no Prêmio FNLIJ Tamoios/2019).

A autora, responsável pelos perfis “Leia mulheres indígenas” e “Leia autores indígenas” no *Instagram*, está dentre os indígenas que se destacam na ocupação dos espaços de mídia e *internet*. A desconstrução dos preconceitos difundidos ao longo dos séculos e a divulgação de suas diversidades socioculturais correspondem a parte das motivações desse ativismo. Mestre em Direitos Humanos pela Universidade de Brasília/UnB, Daiara Tukano - feminista, artista plástica, correspondente da Rádio Yandê - possui milhares de seguidores e relata que

a ignorância sobre a nossa cultura ainda é sistêmica, estrutural e incentivada. A gente vive em um país extremamente racista e preconceituoso com os povos indígenas. Não existe representatividade de artistas, pensadores, personas públicas, a não ser quando você tem algum destaque político (2020, p. 1).

Por esse motivo Tukano entende que, com o uso intenso das redes sociais, as novas gerações de indígenas têm dado cada vez mais visibilidade às suas discussões. Julie Dorrico a qual - segundo Daniel Munduruku - “fez o caminho de esvaziar-se para ser preenchida pela memória e pelo pertencimento” (2019, p. 10), realiza entrevistas com outras figuras indígenas por meio da *world wide web*. Ela também alcança o público tanto pela poeticidade e originalidade de seus escritos quanto com o encontro de suas raízes tal como ao dizer que,

quando Makunaima criou a vó,
Ele colocou em seu coração a alma da pimenta,
Para que ela pudesse se proteger dos mariwa.
Deu certo, ela viveu mais de cem anos.
Minha luta é honrar a luta da avó: todos os dias, incansavelmente,
e para sempre.
Lutar contra os espíritos capturadores de nossos espíritos,
daquilo que nos endurece e nos torna incapazes de transformação
todos os dias (DORRICO, 2019, p. 29).

Gustavo Caboco, de Belém do Pará, é quem ilustra esse exemplar. Mesmo crescendo na cidade, sua mãe - uma Wapichana da terra indígena Canauanim - povoa de histórias a sua infância até que, em 2001, finalmente é exposto aos seus parentes. A respeito de seu trabalho, coloca: “encontrei no desenho, no texto, no bordado, no som, na escuta e no Caboco formas de dialogar com as atualidades indígenas e identidade indígena” (s/d, p. 1). É notável que tanto a escritora quanto o ilustrador relevam as imprescindíveis influências dos ascendentes em suas vidas.

De forma estendida à cultura indígena como um todo - “no meio do caminho - entre o *ser* e o *não ser* - estava meu avô” (MUNDURUKU, 2017, p. 11, grifos do autor) - há sempre um pai ou uma mãe e, principalmente, um avô ou uma avó como detentores de admiração e respeito. Apesar de quase nunca terem acessado à educação formal, eles são reputados pela transferência dos conhecimentos de geração em geração e o fazem com maestria mesmo que

nada conhecia da cidade, não havia estudado, nada sabia segundo os parâmetros urbanos. No entanto, era um sábio conhecedor dos saberes da floresta. Era ele quem curava o corpo e a alma dos meus parentes.

Era ele quem anuncia os acontecimentos vindouros. Era ele quem fazia as previsões do tempo. [...] Foi ele quem nos ensinou a ler as estrelas, a ouvir o canto dos pássaros, a recitar longas histórias para treinar nossa memória, a cantar cantigas ancestrais para aprender a língua dos espíritos. Foi ele quem nos introduziu no coração de nossa gente e ofereceu a dignidade de estarmos unidos com o universo (MUNDURUKU, 2017, p. 14).

A autora caribenha-americana Lorde - ao contrário de como pensa a maioria dos que estão fora do meio indígena - alerta para o perigo de que os idosos sejam considerados como um peso: “vemo-nos obrigadas a repetir e repreender sem parar as mesmas velhas lições que nossas mães aprenderam porque não passamos adiante o que aprendemos ou porque somos incapazes de ouvir com atenção” (2019, p. 242). O senso comum, via de regra, julgando que a terceira idade não tem o que acrescentar, vai no caminho oposto ao de pregar uma convivência saudável e de coparticipação.

Presente em **Eu sou macuxi e outras histórias**, o capítulo “Contos de minha avó” aborda justamente os encantos da personagem na convivência com a sua ancestral: “eu olhava aquela mulher, anciã [...], com a enxada na mão cuidando de sua plantação, cantar na língua de Makunaima. Eu via minha avó trabalhar cedo e se recolher mais cedo ainda” (DORRICO, 2019, p. 47). Ao ilustrar o referido livro, Gustavo Caboco soma para com a imaginação do leitor ao trazer estampas que procuram dar conta das histórias plurais que a matriarca compartilha.

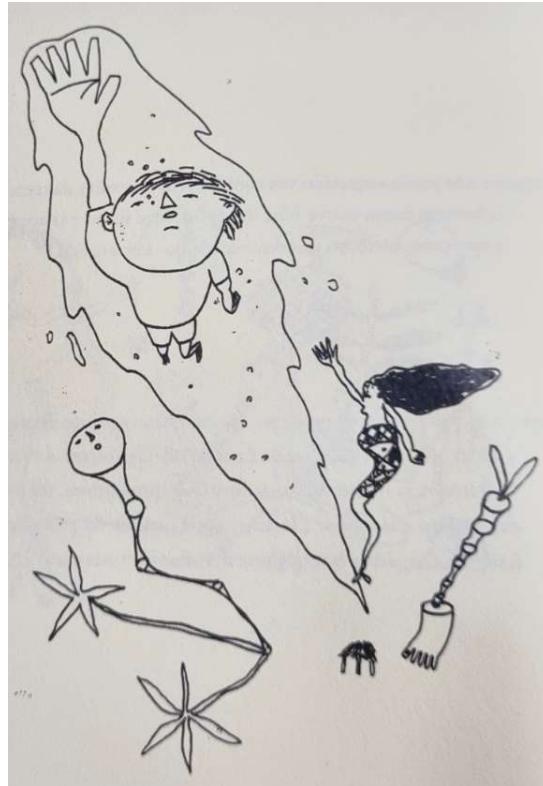


Figura 14 - O marido que tentava fugir

Fonte: DORRICO (2019, p. 54).

Com essa imagem, o ilustrador indígena transporta a angústia do marido que procura escapar após anos distante de sua real família em função de ter-se deixado seduzir por uma sereia. Amplia-se o alcance da escrita “trazendo um discurso suplementar ou sugerindo uma interpretação” (LINDEN, 2011, p. 125) ao criar uma expectativa no leitor de que o homem não seja alcançado e preso definitivamente na “comunidade dos encantados” (DORRICO, 2019, p. 53). Essas e outras discussões mostram a importância da performance do ilustrador indígena e apontam para as reflexões que seguem.

Em grau nenhum se almeja uma crítica ao trabalho de profissionais não indígenas, mas vale notar que - mesmo pertencentes às culturas dos povos originários - os ilustradores indígenas ainda caminham a passos mais lentos no sentido de ocuparem os seus espaços. Um dos fatores que se aproxima do referido entendimento é a quantidade, embora esses profissionais não se façam tão numerosos, ainda substancialmente menor de seus trabalhos junto às dezenas de livros analisados.

Por fim, explicita-se que, apesar de **Eu sou macuxi e outras histórias** - assim como demais livros trabalhados no capítulo I - não ser direcionado ao público infantil, há razões que justifiquem essa escolha de contemplá-los nesta análise. No caso em tela, chama a atenção o fato de um ilustrador indígena - frente a escassez anteriormente mencionada desses profissionais nas obras selecionadas para a presente pesquisa - ser o responsável pelos seus textos não verbais. Além disso, questões relacionadas à ancestralidade - tal qual a maioria das narrativas de povos originários para o público infantil abordam - fazem-se presentes.

2.4. Autores indígenas e temáticas não necessariamente indígenas

Tendo em vista a “crescente e qualificada presença indígena em vários campos do saber” (NEGRO, 2019, p. 1), é importante que também se pontue a existência de literaturas produzidas pelos povos originários, as quais - embora possam apresentar familiaridades - não trazem temáticas necessariamente de seus universos. Para além de uma das principais preocupações que consiste na escrita de vivências “sob o imperialismo nas suas mais específicas expressões do colonialismo” (SMITH, 2018, p. 31), os indígenas têm incontáveis outras histórias a serem relatadas.

O menino e o pardal, de Daniel Munduruku, mesmo privilegiando a interação com animais, não menciona quaisquer personagens, culturas e aldeias indígenas. No

texto, tem-se a ida de um menino ao parque que, ao se deparar com um pardal machucado, insiste em resgatá-lo apesar dos avisos de sua mãe: “Mas saiba que ele pode não sobreviver... Aí eu não quero chororó, entendeu?” (MUNDURUKU, 2010c, p. 6). Os dias se passam enquanto o cuidador fica cada vez mais apegado ao pequeno animal o qual já havia, inclusive, melhorado bastante.

Certa vez, ao chegar do colégio, vê-se dominado pelo desespero quando percebe o desaparecimento do pássaro. Sentindo-se traído pela partida sem um adeus, ele é avistado e a criança ameaça cortar-lhe as asas. Assustado, o pardal foge e conclui-se a importância da liberdade.

‘Um dia minhas asas também crescerão e eu terei que voar do meu ninho para buscar novos caminhos para mim. Se minhas asas crescerem e eu ficar preso numa gaiola, nunca vou poder conhecer coisas novas e meu canto será muito triste. Mas se eu puder voar, meu canto será o mais feliz de todos os cantos, minha voz será a mais afinada das vozes e minha vida estará completa’ (MUNDURUKU, 2010c, p. 25, grifo do autor).

Após essa aceitação, o menino é presenteado a cada dia com o canto de seu amigo. Ciente das oportunidades periódicas que surgem para serem aproveitadas com alegria e de tantos aprendizados, cabe enfatizar “que a literatura [...] instiga os leitores à revisão de posicionamentos, na medida em que reverbera as perguntas que se fazem necessárias no seu tempo” (GAMA-KHALIL; SOUZA, 2015, p. 211). Outra narrativa de Daniel Munduruku que exemplifica a referida citação - além de também não apresentar temáticas indígenas - trata-se de **O Homem que Roubava Horas**. Apresenta-se a vida de um simpático andarilho, aparentemente sem familiares, mas muito apegado aos cachorros que perambulam sempre ao seu lado.

Vítima de preconceitos, algumas pessoas o condenam, mesmo sem existir uma única notícia de maldade em seu nome. Outros já não se incomodam, enxergam-no como um “velho inofensivo, vivendo uma vida que, se ele não a havia escolhido, pode ter sido escolhido por ela” (MUNDURUKU, 2007a, p. 6). Essas questões refletem o “desenvolvimento da humanidade”, nitidamente “marcado por contatos e conflitos entre modos diferentes de organizar a vida social, [...] de conceber a realidade e expressá-la” (SANTOS, 1987, p. 7). Os hábitos alheios tendem a ser julgados com frequência e, sabe-se lá se por rebeldia ou persistência,

aquele homem descobriu um jeito de deixar as pessoas sem jeito. Ele se aproximava de alguém que tinha relógio e perguntava as horas. A

pessoa tentava lhe responder, mas o homem já saía em disparada, gritando:

- Roubei mais uma hora, roubei mais outra hora.

O transeunte, sem saber o que dizer, continuava andando, balançando a cabeça e sorrindo. E lá vinha o homem, gritando:

- Roubei sua hora, ganhei um sorriso (MUNDURUKU, 2007a, p. 12).

Talvez essas ações consistam em tentativas de burlar um sistema envolto de pressa e animosidade. Além de abrir os olhos das pessoas para a importância de desfrutarem com mais leveza de seus dias, o protagonista mostra que “cada realidade cultural tem sua lógica interna, a qual devemos procurar conhecer para que façam sentido as suas práticas, costumes, concepções e as transformações” (SANTOS, 1987, p. 8). Tanto é verdade que a lógica interna daquela realidade cultural começa a apresentar mudanças: o comportamento dele cativa e os transeuntes começam a interagir. O espaço - antes marcado pela indiferença para com o próximo - é modificado e,

assim, aquela praça já não era mais o lugar de gente correndo, mas de pessoas que se cumprimentavam, que se olhavam nos olhos, que se sentavam nos bancos para contar suas vidas; de filhos que brincavam com os pais; de namorados que faziam juras de amor. Todos os dias a praça ficava cheia de transeuntes não mais preocupados em chegar a algum lugar, mas em estar ali, fazendo parte da família do homem (SANTOS, 1987, p. 16).

Os sentimentos despertados são tão fortes que os indivíduos passam a se preocupar quando aquele senhor se ausenta. Como quem descobriu a verdadeira razão da vida, sua volta vem carregada de alegrias e aprendizados. Ele ensina, inclusive o leitor, na condução do tempo com qualidade: é preciso observar a natureza, dar atenção aos que estão por perto, “marcar nossas vidas no tempo” (MUNDURUKU, 2007a, p. 25), fazer história. Como se vê, ambas as obras convocam reflexões múltiplas, propiciam experiências de acolhimento, afeição e altruísmo.

No entanto, apesar da plausível constatação de questões relacionadas tanto à observância da natureza quanto à convivência harmônica com os animais - as quais apontam para uma cosmovisão indígena - **O menino e o pardal** e **O Homem que Roubava Horas** não testemunham de forma explícita “a vivência [...] e a alteridade desses povos” (GAMA-KHALIL; SOUZA, 2015, p. 214). Embora válido notificar a existência desses livros, o objeto desta pesquisa não recairá sobre eles, mesmo sendo de autores indígenas.

Optar-se-á, com maior recorrência, por aqueles voltados ao público infantil em que as temáticas indígenas saltem aos olhos. Ademais, se no que tange aos artifícios “de

um texto, o espaço pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa” (DIMAS, 1987, p. 5), é a partir desse elemento que as investigações desta Tese serão conduzidas nos próximos capítulos. Frisa-se que o referido escopo já tem abertura quando se discute “o lugar intermediário ocupado pelo discurso literário latino-americano, em relação ao europeu” (MARTHA, s/d, p. 324). Lugar esse que pode receber outros termos - como lugar de fronteira ou intervalar, interstícios - e dá abertura às demais discussões.

CAPÍTULO II

FIGURAÇÕES DO ESPAÇO NARRATIVO EM OBRAS DE AUTORES INDÍGENAS BRASILEIROS PARA O PÚBLICO INFANTIL

1. Espaço e floresta

Estudos da representação do espaço na ficção têm ganhado atenção cada vez maior. Trata-se de um elemento imprescindível na constituição e na construção do entendimento da obra. Nesta lógica, literatos e os geógrafos possuem pontos em comum no que diz respeito às experiências ambientais. Yi-Fu Tuan (2013), ao discutir o assunto, aponta três aspectos em que a literatura pode ser usada pelos geógrafos. O primeiro seria uma reflexão das formas plausíveis da experiência humana e de suas relações, oferecendo a ele sugestões sobre o exame do espaço.

A título de exemplificação, Eliane Potiguara mostra - para além de outros fatores - as subjetividades do espaço onde as relações sociais são efetivadas. No poema “Perda da Essência da Mulher”, o eu poético se vê inseguro quanto à sua realidade: “A incerteza gera em mim todos os males/ E temia o medo de nadar nos rios/ E tinha medo de andar nas matas/ E ganhava medo de existir nos vales/ Eu era o próprio medo da minha viagem...” (2018, p. 38). Tem-se, assim, uma mudança de vivências iniciadas com determinada ruptura e o experienciar humano deixa de ser saudável no espaço a partir de então.

O segundo refere-se às percepções ambientais e os valores de uma cultura, servindo para o geógrafo - na posição de historiador - no levantamento de ideias. Em “Pankararu”, registram-se as injustiças vivenciadas pelos indígenas no delongar dos séculos: “Nós somos marginais das famílias/ Marginais das cidades/ Marginais das palhoças.../ E da história?/ Não somos daqui/ Nem de acolá.../ Estamos sempre ENTRE/ Entre este ou aquele/ Entre isto ou aquilo!” (POTIGUARA, 2018, p. 63). Marginalizados à ausência de um pertencimento espacial, nota-se o violento dissipar de suas identidades.

Dando seguimento, o terceiro aspecto implica na tentativa de obter o equilíbrio entre o subjetivo e o objetivo, um modo de síntese geográfica. Todas essas características permitem com que se estabeleça uma relação positiva entre a literatura e a geografia. A título de exemplo, ambas situam o homem. No excerto “não nasci dentro de uma *Uk’á* Munduruku. Eu nasci na cidade. Acho que dentro de um hospital” (MUNDURUKU,

2005, p. 9, grifo do autor) o narrador não só informa o seu local de origem, mas também possibilita uma série de reflexões acerca dos implícitos que essa informação carrega.

Em primeiro lugar, nascer em uma cidade aponta para o distanciamento de espaços indígenas: “não nasci numa aldeia, rodeada de mato por todo lado; com um rio onde as pessoas pescam peixe quase com a mão de tão límpida que é a água” (MUNDURUKU, 2005, p. 9). Afastado tanto da aldeia quanto de uma infância em contato intenso com a natureza, ele apresenta outro agravante: “E nasci numa cidade onde a maioria das pessoas se parece com índio: em Belém do Pará” (MUNDURUKU, 2005, p. 9). Agravante porque - além dos perigos das grandes capitais - ao valer-se da palavra “índio” e explicá-la posteriormente como detentora de conotações negativas, insinua não estar satisfeito com o seu nascimento justo em uma localidade onde não passaria desapercebido quanto às suas características que, até então, parecem-lhe inconvenientes.

Literatura e a geografia igualmente compactuam entendimentos do que consiste um sujeito atuante, consciente e transformador no espaço. A partir do trecho “meus pais tinham ido para Belém em busca de uma maneira de sustentar tantas bocas, uma vez que já não era tão fácil viver na aldeia e eles sonhavam com a cidade. Por isso meu pai aprendeu uma profissão: carpinteiro” (MUNDURUKU, 2005, p. 9) toma-se conhecimento dos intentos que os levam a deixarem a aldeia. Buscando uma mudança para a realidade familiar, os genitores migram para uma realidade de enfrentamentos completamente diferentes, os quais exigem, inclusive, o aprendizado de novas formas de atuação na sociedade urbana. Ainda nessa perspectiva,

a literatura, por meio da ficcionalidade permite intensificar o olho nas situações humanas, nas sutilezas, nos embaraços, nos sutis movimentos, contribuindo para alargar a compreensão da singularidade do sujeito – e de sua irreduzibilidade. O encontro entre geografia e literatura [...] ensina também a face simbólica das paisagens e do espaço, face que acomete a vida humana em todas as situações (CHAVEIRO, 2015, p. 49).

Frente ao exposto, se até então optou-se, em alguns momentos, por um panorama de livros dos povos originários para diversos públicos, daqui em diante apenas análises suscitadas pelo espaço narrativo em obras infantis brasileiras de autoria indígena serão desenvolvidas. Todavia, apesar da classificação indicativa, perceber-se-á a importância de que esses textos - os quais contêm “centenas de narrativas de povos que estão vivos, contam histórias, cantam, viajam, conversam e nos ensinam” (KRENAK, 2019a, p. 30) -

cheguem a diversos públicos, pois apresentam temáticas aprofundadas e essenciais à formação de nossa humanidade.

Em um primeiro momento, focar-se-á na investigação dos espaços da floresta, uma vez que é ela a responsável pelas mais plurais diversidades. Muito além de um denso aglomerado de árvores as quais cobrem vasta extensão de terra, tal como se costuma encontrar nos dicionários, Yaguarê Yamã - na abertura de **Formigueiro De Myrakawéra** - posiciona-se: “o que há de mais incrível, se descobre na floresta. O mais estranho, o melhor sonho e também o pior pesadelo” (2013, p. 5). Essas colocações já apontam para uma extensão de inspeções possíveis desse espaço no delongar das narrativas.

Pensando na visão ética junto a uma vida transcendente, a cosmovisão indígena está pautada, em primeiro lugar, no respeito para com a natureza. É a partir do estabelecimento de um contato reverencioso que a existência comunitária se faz presente. Para exemplificar, na obra de Luciana Vângri Kaingáng²⁸ - **Estrela Kaingáng: a lenda do primeiro pajé** - não só a floresta está em destaque, como também a relação de seres naturais com os saberes indígenas.

Conta-se a história de uma estrela que se apaixona por uma indígena e, na figura disfarçada de um homem, a engravida. Este filho viria a ser o primeiro pajé dali e, por essa razão, começa a sofrer perseguições dos espíritos maus desde o ventre de sua mãe. De início, o espaço da floresta aparece como viabilizador de cura, mas ainda falta familiaridade para que aprendam as suas potencialidades. Um exemplo disso diz respeito à quando

as pessoas [...] tinham poucos remédios. [...] Naquela época, os kaingáng não sabiam curar doenças, não sabiam que na mata, em árvores muito diferentes umas das outras, havia segredos, e que poderiam aprender a fazer remédios com as ervas da floresta e curar seus males (KAINGÁNG, 2016, p. 7).

A evolução de conhecimentos no que tange às florestas, bem como a exploração e o aperfeiçoamento de práticas, mostram que “o que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor” (TUAN, 2013, p. 14) e diferentes conotações também vão sendo atribuídas. Tem-se a floresta como espaço de fuga [“então, correu e fugiu para a floresta, deixando o marido

²⁸ Nascida na aldeia de Ligeiro, região norte do Rio Grande do Sul, é artista plástica, educadora bilíngue, líder indígena, ativista. Graduada em Ciências Biológicas pela Universidade de Passo Fundo, trabalha no Instituto Kaingáng e na Associação de Escritores e Ilustradores Infanto Juvenil (AEILIJ). Desenvolve, entre 2010 e 2011, no núcleo indígena da novela Araguaia, trabalhos para a Rede Globo de Televisão.

sozinho” (KAINGÁNG, 2016, p. 8)]; de conversão e mistério [“ela sabia que o neto corria perigo, então foi para a floresta e lá se transformou numa velha, assim ajudaria a nora sem que ela soubesse quem era” (KAINGÁNG, 2016, p. 12)]; de perigos e trapaças como quando

ela o deixou dormir na sombra embaixo das árvores, mas não sabia que na floresta se escondiam espíritos destruidores que odiavam os kaingáng. Os kaingáng acreditam que quando a criança dorme seu espírito sai de seu corpo e fica vagando ao redor. Foi naquele instante que o menino, enquanto dormia dentro do cesto, teve seu espírito roubado e levado para dentro da mata fechada (KAINGÁNG, 2016, p. 13).

Ademais, ela se dá como espaço de cura espiritual [“a velha saiu carregando o menino nos braços para a floresta. Chegando lá, procurou uma erva que cobria o chão onde estavam e passou por todo corpo do menino [...]. O galho começou a secar, [...] tamanho era o mal que rodeava o pequeno pajé” (KAINGÁNG, 2016, p. 14)]; de cerceamento da liberdade [“é na floresta que os espíritos do mal mantêm sua alma aprisionada” (KAINGÁNG, 2016, p. 16)]; de luta [“entraram na floresta; por um dia inteiro, lutaram contra os espíritos do mal que haviam aprisionado a alma do menino” (KAINGÁNG, 2016, p. 16)], entre outras possibilidades.

As ilustrações estão sob a responsabilidade de Catarina Bessell²⁹ que, para a capa, desenha o céu estrelado e a representação deste espaço de imensidão continua em outras páginas do livro em voga. Assim como “a vastidão de um oceano não é percebida diretamente” (TUAN, 2013, p. 26), a do universo sideral também não o é. Pondera-se, a respeito deles, como um todo e “depende do poder da mente de extrapolar muito além dos dados percebidos” (TUAN, 2013, p. 27). A floresta também dá a sensação de vastidão e, tal como as demais espacialidades, é preciso que se familiarize com referências - um rio, uma árvore de determinada espécie, um percurso identificável, uma cachoeira - com o intuito de que seja conhecida para além do

extremo conceitual do *continuum* experencial [...] - o mítico, o pragmático e o abstrato ou teórico. O espaço mítico é um esquema conceitual, mas também é espaço pragmático no sentido de que dentro do esquema é ordenado um grande número de atividades práticas, como o plantio e a colheita. Uma diferença entre o espaço mítico e o pragmático é que o último é definido por um conjunto mais limitado de atividades econômicas. [...] Quando uma pessoa habilidosa procura

²⁹ Formada em Arquitetura pela USP, é colaboradora de publicações dos mais variados ordenamentos para revistas, jornais e agências. Obtém, no ano de 2012, menção honrosa no 25º concurso do cartaz Museu da Casa Brasileira e atua, entre 2012 e 2013, na exposição “Arte e Cinema”, processada no Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

descrever cartograficamente o padrão do solo, usamos símbolos, ocorre um progresso conceitual. No mundo ocidental, os sistemas geométricos, isto é, espaços altamente abstratos, foram criados a partir de experiências espaciais primordiais (TUAN, 2013, p. 27).

A maioria dos indígenas se consideram descendentes e entendem que necessitam respeitar a floresta em um processo de extração apenas do essencial. Dessa maneira, enquanto a sociedade capitalista avança no processo exploratório do território por uma busca desenfreada de lucro, os povos originários externam sua revolta e lutam para que a natureza não seja tomada como mercadoria, bem como a sua existência ainda mais prejudicada. Suas ações de proteção se dão desde a denúncia de invasores, madeireiros, caçadores ilegais até o combate de incêndios devastadores, a expansão das diversidades tanto de plantas quanto de animais, entre outros.

Em **A Árvore da Vida**, quando o nascimento coincide com a morte da mãe, o viúvo entrega a filha “aos avós antes de partir para uma terra distante, onde pudesse chorar sua grande perda” (GUARÁ, 2014, p. 15). O espaço da floresta é então utilizado como refúgio à dor e, de forma paralela, tal qual campo de pesquisa, pois, “onde ele se encontrava, a atividade principal era colher saberes para o povo” (GUARÁ, 2014, p. 15). Ao estimar, por meio de um sonho, o regresso de seu genitor, a menina vai

para a beira do rio aguardar a chegada do pai [...]. De repente, na curva do rio, ao longe, ela avistou algo estranho. Parecia um pedaço de floresta que vinha se aproximando [...]. Quando conseguiu enxergar melhor o que era, seus olhos tiveram a certeza que seu coração já tinha. Era a canoa que seu pai conduzia, trazendo muitas espécies de planta (GUARÁ, 2014, p. 18).

O excerto reforça a ideia de mescla do indígena com a espacialidade e da relação de interdependência que os cerca. O falecimento da esposa acaba sendo interpretado como um sacrifício - tal como o líder espiritual do povo maraguá explicou - já que essa tragédia é a responsável por guiar o viúvo em suas pesquisas: “eu sempre ouvia uma voz que me dizia sobre plantas. Falava qual delas deveria usar para cada tipo de doença. E também que eu precisava encontrar e cultivar essas plantas para o meu povo. [...] era ela que o estava avisando sobre as ervas” (GUARÁ, 2014, p. 20). Os rituais se modificam a partir dos aprendizados trazidos com ele e, “daquele dia em diante, em todos os aniversários, o hábito de plantar árvores em homenagem a quem completa mais um ano de vida foi estabelecido” (GUARÁ, 2014, p. 24). Elas são entendidas como “vida”, pois provêm remédio, acarretam a comunhão dos membros, estão dentre as representações máximas da floresta.

Nesse caminhar interpretativo, em **As Pegadas do Kurupyra** - antes de iniciar o texto propriamente dito - tem-se a descrição do espaço em que tudo se passa: “na região de Nova Olinda do Norte, município do Amazonas, floresta próxima ao rio Abacaxis, chamado antigamente de Guarinamã, famoso pelas praias e águas cristalinas” (YAMÃ, 2008, p. 5). Contudo, para além da função denotativa - qual seja a de “situar o personagem geograficamente” (BORGES FILHO, 2007, p. 40) - o elemento espacial, no mesmo livro, suscita uma série de outros olhares. Um exemplo disso é a antecipação da narrativa ao mencionar que

os humanos nunca haviam posto os pés nesse paraíso e Kurukawa não os conhecia. Ele os viu pela primeira vez, quando uma família chegou à praia. Eles traziam toda a bagagem, pareciam estar de mudança. Kurukawa ficou atento, procurando entender aquela cena. [...] Desembarcaram da canoa e foram em direção a terra e logo o homem começou a construir a casa, com a palha retirada da mata. No lugar desmatado ateou fogo ao terreno, que era próximo ao rio, e fez logo um roçado. Tudo isso apavorou Kurukawa (YAMÃ, 2008, p. 9).

O menino *kurupyra*, acostumado a viver sozinho, sente-se amedrontado. Toda aquela movimentação funciona como “índices impregnados no espaço” e “o leitor atento percebe os caminhos seguintes” (BORGES FILHO, 2007, p. 41): as coisas mudariam por ali a partir da instalação daqueles novos moradores. Essa relação é confirmada pelo pensamento da própria personagem a frente: “... já sei que vou ter muito trabalho.’ [...] Agora era descansar, para depois voltar e vigiar a floresta, protegendo-a daqueles estranhos” (YAMÃ, 2008, p. 10, grifo do autor). Conforme mencionado, umas das primeiras atitudes da família - as quais elucidam parte dos comportamentos da sociedade capitalista - correspondem ao desmatamento e queimada.

A diferença é que os indígenas se destacam pelo manejo florestal buscando conciliar a sua subsistência com a proteção ambiental. Sendo assim, é de modo equivocado que “a introdução do uso indiscriminado da queimada, como técnica de preparo dos terrenos para a agricultura, é atribuída [...] aos povos [...] de floresta” (LEONEL, 2000, p. 1). Trata-se de uma falácia que, por infelicidade, é colocada em xeque por poucos. Portanto, nunca é demais relembrar que

os indígenas estão há 12 mil anos sobre estas terras e não podem ser responsabilizados pela destruição de cerca de 93% das florestas da Mata Atlântica, nos passados 500 anos, e de 14% da Amazônia, nos últimos 30 anos. Como explicar que as áreas indígenas, que representam cerca de 20,66% do espaço amazônico [...], estejam, e até agora, entre as áreas mais densamente florestadas do continente? (LEONEL, 2000, p. 2).

De volta ao texto, é evidente que Tuim - um dos recém-chegados - compartilha de sentimentos parecidos ao de Kurukawa. Eles são crianças solitárias almejando por companhia e, em dado momento, acabam encontrando-se: “subitamente, Tuim, que vinha correndo, apareceu, dando de cara com o kurupyra. Bool! Deram um encontrão e os dois caíram sentados” (YAMÃ, 2008, p. 11). Nesse ponto, “é possível prever quais serão as atitudes [...], pois essas ações já foram indiciadas no espaço” (BORGES FILHO, 2007, p. 35). Restaria ao ser cosmogônico - o qual já andava apreensivo - e ao novato indígena - que demonstrava preocupações em encontrá-lo - buscarem um esconderijo.

- Meu Deus, um kurupyra! – Tuim gritou assustado.

Amedrontado, o menino pulou dentro de uma moita ao lado do caminho. Aovê-lo, Kurukawa arregalou os olhos e também pulou dentro de outra, em frente à que Tuim estava escondido. Os dois ficaram lá bem quietinhos (YAMÃ, 2008, p. 20).

A situação foi sendo desenrolada e eles começam a baixar a guarda até que o indígena se recorda de haver deixado sua caça dentro da caverna de Kurukawa [localizada “perto de uma grande sapopema, nome dado às grandes e achatadas raízes de árvores” (YAMÃ, 2008, p. 9)]. Para o primeiro, ali não passa de um espaço qualquer. Ao segundo, em contrapartida, a caverna é sua morada, o seu local de íntimo conhecimento. É incontestável, então, que “o espaço transforma-se em lugar à medida que adquire definição e significado” (TUAN, 2013, p. 167). Por isso, Tuim dificilmente saberia da informação que lhe é passada.

- Ahahahá! Que engraçado. Você caçou um inãbu e trouxe para minha caverna? Agora com certeza ele está cantando lá fora!

[...]

- Minha caverna tem o poder de curar e reviver os animais. É aqui que eu cuido deles. Sempre que encontro algum animal ferido eu o trago pra cá.

- Você está me dizendo que [...] vou ter que caçá-lo de novamente?

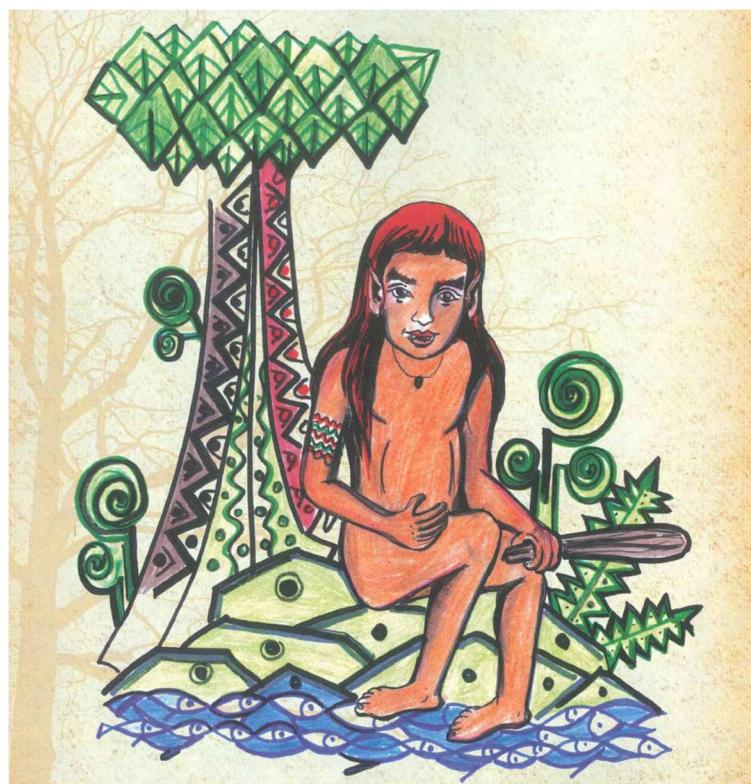
- Isso mesmo! [...] - Nós, os kurupyras, temos em nossa casa a poçâga milagrosa da cura que não é encontrada em nenhum outro lugar (YAMÃ, 2008, p. 25).

Com o tempo, o indígena passa a levar em consideração os aprendizados advindos de sua nova amizade e apresenta mudanças de personalidade. A recusa em ingerir carne é uma delas: “meu amigo me disse que comer carne não é a melhor coisa. E matar animais indefesos é pior ainda. Eu não quero ser um menino mau” (YAMÃ, 2008, p. 28). Seus genitores notam a diferença e o leitor percebe as influências do espaço de convivência, não tão discretas, no comportamento. Paralelamente a isso, ambas as crianças participam do conflito narrativo, verificado no

momento em que encontram diversas espécies de animais aprisionadas em um acampamento de caçadores brancos [...]. Há ainda preocupação em matizar a ambientação, de modo que tempo e espaço, com função determinada no mundo narrado, envolvam as personagens de maneira que a natureza também se torne personagem a ser defendida (MARTHA, s/d, p. 333).

Após a solução da contenda, fortalecem-se os laços de amizade. Por fim, o autor desperta outra vez a curiosidade do público ao dialogar sobre a plausível existência dos *kurupyras*, “uma das entidades mais respeitadas pelo homem, especialmente na Amazônia, onde ainda vivem” (YAMÃ, 2008, p. 37). As ilustrações de Uziel Guaynê Oliveira também “ampliam a experiência estética do leitor, uma vez que nelas são incorporados diversos marcadores das culturas indígenas” (BONIN, 2015, p. 43), como se pode verificar abaixo.

Figura 15 - *Kurupyra*



Fonte: YAMÃ (2008, p. 8).

Localizam-se pinturas no corpo as quais são comumente utilizadas também para delimitar a identidade cultural de povos indígenas. Não apenas isso, mas o leitor vê a presença maciça da fauna e da flora o que reforça, inclusive, o espaço da floresta no qual o *kurupyra* - um ser jovem e de aparência bem peculiar: muito pelo, com unhas grandes,

sempre andando pelado pela floresta com os seus pés virados para trás - encontra-se. Figura enigmática esta que se afina em completude com a cultura indígena brasileira e povoa principalmente o imaginário infantil em função de suas características mencionadas.

2. Espaço e identidade

O modo com o qual a pessoa se define, diferenciando-se das demais e/ou carregando uma carga de insígnias junto ao povo a que pertence diz respeito à sua identidade. De acordo com entendimento adotado pela Fundação Nacional do Índio (Funai), “identidade e pertencimento étnico [...] são [...] processos dinâmicos de construção individual e social” e cabe ao Estado assegurar que indígenas tenham os seus “processos individuais e sociais de construção e formação de identidades étnicas” preservados (s/d, p. 1). Nesse sentido, a visão interna que eles têm trazido a partir de sua escrita literária vem, conforme já dito, para cessar com estereótipos acerca de suas existências. Márcia Kambeba enfatiza que

na literatura indígena, a escrita, assim como o canto, tem peso ancestral. Diferencia-se de outras literaturas por carregar um povo, história de vida, identidade, espiritualidade. Essa palavra está impregnada de simbologias e referências coletadas durante anos de convivência com os mais velhos, tidos como sábios e guardiões de saberes e repassados aos seus pela oralidade. Não quero dizer aqui que a prática da oralidade tenha se cristalizado no tempo. Essa prática ainda é usada, pois é parte integrante da cultura em movimento. À noite o indígena sonha com o que vai ser escrito ou com a música a ser cantada com os guerreiros da aldeia. Acredita-se que quem escreve recebe influências de espíritos ancestrais, dos encantados, por isso a literatura dos povos da floresta é percebida com um valor material e imaterial (KAMBEBA, 2018b, p. 40).

Frente ao exposto, já se sabe que a escrita dessa literatura - a qual “envolve sentimento, memória [...], história e resistência” (KAMBEBA, 2018b, p. 39) - aponta para a força da representação da identidade. A partir disso, procurar-se-á relacioná-la ao elemento espacial. Em **Noçoquém: a floresta encantada**, Tiago Hakiy começa descrevendo o espaço habitado por Aniam e outras personagens: pássaros cantando, um clima suave, árvores, água, alimento e animais em abundância etc. Espaço este propício para situar bons momentos, alimentar sonhos, propiciar energia, bem como descanso a seus frequentadores e onde a indígena mora com os irmãos. Responsável tanto por eles quanto pela região,

seu jeito ao cuidar do Noçoquém parecia carinho de mãe velando o filho em rede de tucum, embalando e cantando belas canções sagradas cheias de estrelas de tradição e murmurio de igarapé, canto de pássaro bonito, capaz de transformar os pesadelos em um belo arco-íris (HAKIY, 2019, p. 7).

De uma personalidade encantadora, ela costuma ser explorada pelos referidos parentes: “ficavam o dia inteiro deitados nas redes e, quando queriam comer [...], balançavam seus maracás [...]. Não queriam que ela se casasse para não ter de dividi-la com o marido ou com os filhos que viesse a ter” (HAKIY, 2019, p. 9). Fica explícito, então, o quanto são egoístas. Por outro lado, embora esteja sempre preocupada com eles, percebe-se que Aniam não perde elementos marcantes de sua identidade. Um deles consiste no que pode ser interpretado como a busca pela liberdade durante as suas caminhadas por Noçoquém. Certa vez, inclusive, percebe

um canto maravilhoso que vinha dos galhos das árvores. Era uma canção que ela nunca ouvira, mas ele penetrava em seu coração e o vestia de paz, parecia que a floresta inteira ficava em silêncio para também ouvir [...]. Era o pássaro uirapuru que cantava [...]. O uirapuru envideceu-se todo quando viu Aniam, transformou-se em um belo rapaz e veio com ela conversar (HAKIY, 2019, p. 10).

Ele explica que ao ficar alegre seu canto se converte e, quando o retoma, o espaço e a personagem também se transformam: “em meio ao ciciar do vento e ao estalar dos galhos das árvores, [...] uma escala de vários sons suaves [...] e poéticos que lhe penetrava a alma e ia morar no coração. [...] remexiam as águas do riacho [...]. Parou a brisa, [...] as folhas deixaram de dançar” (HAKIY, 2019, p. 12). Até os animais se silenciam para prestar atenção e Aniam - tomada por uma felicidade digna de metáforas e comparação [“seus pelos se eriçaram como água do rio no temporal” (HAKIY, 2019, p. 13)] - vê-se apaixonada. De modo evidente, o espaço da floresta - por vezes do misterioso, do encontro etc. - consiste em palco propício para tudo isso.

A partir de então os passeios passaram a acontecer de mãos dadas. Ambos se complementam, mas os irmãos - como de se esperar - ficam enciumados, uma vez que “pediam a ela que trouxesse frutas, e ela esquecia; pediam vinho de bacaba, e ela ficava passeando com o uirapuru” (HAKIY, 2019, p. 16). Permeados de sentimentos mundanos, tentam proibir aqueles encontros. Contudo, eles ignoram que “a identidade é formada dialeticamente entre indivíduo e sociedade sendo mutável em boa medida inconscientemente, num processo que inclui a identificação própria e a identificação

reconhecida por outros” (MIRANDA, 2012, p. 14). Frente a todas as experiências que vivera, Aniam não é mais a mesma e, rebelando-se, segue com o seu amor.

O espaço também se transforma e, à medida em que o amor flui, morar ali é um privilégio: “cada dia mais lindo, o paraíso [...]; cheio de vida, flores e frutas” (HAKIY, 2019, p. 17). A indígena retribui sua felicidade não só ao amado, mas sim em forma de cuidados para o local. Os irmãos, sem dúvidas, seguem furibundos e planejam acabar com a situação. Para isso, preparam friamente a espacialidade com uma série de armadilhas visando tão somente os próprios interesses.

No galho de uma árvore de caramurizeiro, colocaram bastante breu; assim, qualquer pássaro que ali pousasse ficaria grudado, sem poder voar. Era onde o belo uirapuru gostava de pousar para cantar para sua linda kunhã. Naquela manhã, eles não permitiram que a única irmã fosse cuidar do Noçoquém, prendendo-a em um quarto escuro. Pegaram suas flechas e suas sarabatanas envenenadas e foram ver a armadilha que tinham feito [...]. E lá estava ele, grudado (HAKIY, 2019, p. 18).

Não satisfeitos, conforme a ilustração abaixo de Laerte Silvino³⁰, engaiolam o pássaro e colocam-no em um local de difícil acesso sob a vigilância de um macaco-prego. A referida imagem pode provocar uma sensação de angústia no leitor tanto pelo amor de Aniam estar em um espaço tão apertado quanto pela maldade dos irmãos em separá-los visando “o tacacá e o vinho de açaí de que [...] gostavam” (HAKIY, 2019, p. 18), além de outras coisas que poderiam fazer por eles mesmos caso não fossem um cúmulo de preguiça e maldade. Por conta desses fatores, a narrativa contribui “para a formação da identidade da criança” influenciando “na concepção da diversidade cultural e do respeito às diferenças sociais e étnicas culturais” (SOUZA; MÜLLER, 2017, p. 2). Em resumo, ela exemplifica - a partir do comportamento dos irmãos - como não se deve ser.

Figura 16 - O uirapuru prisioneiro

³⁰ Nascido em Recife/PE, cursa Geografia e, após inúmeras experiências de viagem pelo Brasil, dedica-se a atuar como escritor, quadrinista, ilustrador, designer, artista plástico etc.



Fonte: HAKIY (2019, p. 19).

Quando é solta do quarto escuro vai em busca do amado objetivando “ouvir seu belo canto e com ele se banhar nas águas do igarapé” (HAKIY, 2019, p. 21). Todo o romantismo que a trama promete é interrompido quando se constata o sumiço dele. Com a descrição do espaço - “o sol cresceu, esquentou a floresta” (HAKIY, 2019, p. 21) - a sensação de incômodo é acrescida de modo que o leitor também se sinta torturado. Ao adormecer, Aniam recebe o uirapuru em seus sonhos que relata o ocorrido. Embora tenha perdido a liberdade, ele relata que deixara à menina um presente muito especial.

A ilustração que acompanha o texto verbal - inserida abaixo - é de notável sensibilidade. A indígena está grávida e tal “presente poderia lhe restabelecer a liberdade” (HAKIY, 2019, p. 21). Vê-se, pelo texto não verbal, o seu ventre sendo carinhosamente tocado. Ela entende que precisa afastar-se daquela localidade de modo a manter o bebê sob proteção, ou seja, terá que encontrar um novo lar, “adaptando-se ou acomodando-se, construindo novas identidades, novas referências culturais que atendessem suas necessidades pela manutenção da vida” (SOUZA, 2018, p. 51). Esse fato acontece “quando já estava bem distante [...]. Não era lindo como o Noçoquém, mas ali era o lugar que ela escolhera para ter seu filho” (HAKIY, 2019, p. 22), nomeado de Acumató.

Figura 17 - A espera



Fonte: HAKIY (2019, p. 20).

O passar do tempo contribui para o crescimento de uma criança inteligente e encantadora: “um exímio pescador, e suas flechas eram certeiras e mortais [...]. Acumató sabia conversar com os pássaros, pois herdara o dom de seu pai” (HAKIY, 2019, p. 23). Vê-se, de modo explícito, que “perdura o pertencimento herdado culturalmente” (BONELLI, 2006, p. 15). Tanto é verdade que, “em seu imaginário, vivia as belas lembranças do Noçoquém, que ele sequer chegou a conhecer, mas aprendeu a amar pelas palavras e pelas histórias que sua mãe e os pássaros lhe contavam” (HAKIY, 2019, p. 23). O referido espaço também insiste em aparecer-lhe durante os sonhos até que ele pede para ser levado, por sua mãe, até lá.

Nesse sentido, Aniam relata o porquê de sua fuga e teme em retornar frente à maldade dos irmãos. O indígena, muito decidido, ignora os aconselhamentos dela e parte. No caminho, comunica-se com um pássaro para entender como chegar e as dificuldades as quais já começam a enfrentar são descritas ao leitor: “caminharam pela floresta, atravessaram rios, montanhas, campos e outros desafios” (HAKIY, 2019, p. 26). Isso acaba por anunciar outras problemáticas que virão. Inclusive, quando chega, percebe não se tratar do “mesmo lugar que sua mãe havia desenhado em sua imaginação [...], quase

não existiam pássaros, e havia poucas flores, poucas frutas. Ele logo entendeu, seus tios não haviam cuidado daquele lugar” (HAKIY, 2019, p. 26) e decide procurá-los.

Acumató advém de uma criação amorosa e, por mais que pense em flechar os tios quando os encontra, trata de drenar sua identificação com quaisquer ressentimentos. Tendo em vista que o ser humano “pode construir novas identidades ao longo de sua existência motivado por fragmentações e rupturas que conduzem a uma superação, permitindo um novo reconhecimento nas interações sociais em que faz parte” (MIRANDA, 2012, p. 14), para a surpresa do público leitor, os tios o recebem “com lágrimas nos olhos”, “joelhos no chão pedindo perdão” (HAKIY, 2019, p. 28) e alegando estarem cientes de todo o egoísmo por parte deles.

Não apenas isso, mas externam o quanto almejam pela volta da irmã. Eles têm saudade de Noçoquém nas mãos de Aniam: “tudo era mais bonito” (HAKIY, 2019, p. 29). A identidade dela fora responsável por dar vida àquele espaço. O menino - “meu coração é um jardim onde nascem apenas sentimentos bons, minha mãe me cuidou com flores de carinho, para que eu pudesse sempre viver no rio da harmonia da vida. Quem tem coração em paz não guarda nuvens de fuligem” (HAKIY, 2019, p. 30) - concede o seu perdão e pede que o ajudem na busca pelo pai. A imagem abaixo retrata o olhar descaído, as costas curvadas e a magreza de um de seus tios, o que indica o quanto a vida aparenta ter sido difícil após as injustiças para com a indígena.

Figura 18 - Retrato do carma



Fonte: HAKIY (2019, p. 31).

Apoiando-se em uma espécie de cajado, sai junto ao irmão e sobrinho pelo lugar, “não muito belo, cheio de ervas daninhas, árvores sem flores, quase ausente do canto dos pássaros” (HAKIY, 2019, p. 31), conforme igualmente se pode observar a partir da ilustração aludida. Eles param quando a castanheira onde o uirapuru se encontra é reconhecida. O fato de ela ser “alta, frondosa, rodeada por árvores cheias de espinhos” (HAKIY, 2019, p. 32) explicita o porquê de ter sido escolhida, já que o objetivo é dificultar o seu acesso.

Ao enxergar seus malfeiteiros tenta fugir, mas é acalmado pelo filho: “não vá! Meus tios estão arrependidos do que fizeram, não vão lhe fazer mal. Vai ficar tudo bem, confie” (HAKIY, 2019, p. 34). A maturidade do jovem indígena reflete o quanto tivera uma criação saudável. Muito embora a sua mãe tenha sido, de forma covarde e trágica, separada de seu pai precocemente, tanto a fuga para outro espaço quanto a identificação com uma convivência harmoniosa fizeram dele uma pessoa diferenciada, um reflexo de Aniam. Os diálogos e as ilustrações que acompanham o reencontro esbanjam poesia e

o uirapuru - agora já transformado em homem - abraçou o filho com as forças de seu amor; de seus olhos, as lágrimas escorriam.

- Esperei tanto por este momento... Acreditava em cada amanhecer que o sol trazia todas as manhãs que eu iria encontrá-lo. Onde está a sua mãe? Em meu coração há um jardim imenso de saudades para ela [...] (HAKIY, 2019, p. 35).

Empenhado no sentido de que sua amada se sinta ambientada, o uirapuru propõe aos animais da região “que, juntos, plantassem flores, chamassem os outros pássaros, molhassem as plantinhas para que as flores pudessesem desabrochar e a vida, com suas cores belas, voltasse àquele lugar” (HAKIY, 2019, p. 36). Trata-se de uma busca no sentido de que Noçoquém retome a sua identidade e volte a ser um espaço de acolhimento para Aniam e sua família. Por conseguinte, o filho parte ao encontro da mãe e, ao revé-lá, alerta: “o lugar onde eu fui gerado precisa de sua presença” (HAKIY, 2019, p. 37). Ela resiste e explica que o referido local não é mais como antes, pois todo o cuidado dispensado “exalava amor e poesia” (HAKIY, 2019, p. 37) incentivados por seu amor desaparecido.

Acumató decide manter tudo em segredo até que, ao chegarem, “os pássaros estavam cantando, o riacho corria em formosura, as flores exalavam seus perfumes, e o sol no céu aquecia as folhas” (HAKIY, 2019, p. 38). Surpresa maior emerge quando a indígena escuta o canto do uirapuru: “estava finalmente em casa com seu amado e seu

filho. Ela cuidaria de tudo naquele lugar, e cada semente plantada seria regada com amor, cada flor que desabrochasse seria um presente seu para a vida, que agora resplandecia” (HAKIY, 2019, p. 41). Ao final, na seção “Sobre o Povo Sateré Mawé” - dentre os elementos pós-textuais - o autor discorre a respeito da formação de sua identidade, o que indica as influências recebidas e acionadas para a escrita do livro em tela.

Os Mawé referem-se ao Noçoquém como seu lugar de origem, floresta em que moravam seus primeiros membros, lugar de encanto e beleza. Essa história está gravada em um remo, intitulado Poratim, considerado sagrado por nós. Ele é feito de madeira nobre e é como um livro que conta como surgiu o povo Mawé usando grafismos. Nós também somos chamados de ‘filhos do guaraná’, por termos sido os primeiros a domesticar essa planta. Dela fazemos a nossa bebida sagrada, o sapó, que bebemos em momentos especiais (HAKIY, 2019, p. 45, grifo do autor).

Por fim, vê-se que as influências do espaço contribuem não só na formação das identidades - “a representação que temos de nós mesmos, que garante sentimento de coesão e de existência” (BARONE, 2007, p. 114) - do autor e das personagens, mas também na das crianças. Ter acesso à leitura, poder ouvi-la de um adulto e/ou observá-lo no processo de contação aponta para o “valor da literatura na construção e reconstrução da identidade e do mundo” (BARONE, 2007, p. 114). Tal qual a narrativa **Noçoquém: a floresta encantada** exemplifica, é comum que as posições do sujeito sofram variações, como se tem notado frente aos espaços políticos, sociais e culturais que os indígenas vêm ocupando no decorrer dos anos.

3. Espaço e sagrado

Enquanto a comunidade urbana tende a tomar os recursos naturais como fonte de lucratividade, os povos originários reforçam a importância de que o alimento, as águas, o ar, a terra sejam respeitados ao invés de profanados no caminho da extinção dos seres. Nessa lógica, as culturas indígenas apresentam uma pluralidade de espaços tidos como sagrados. Espaços esses responsáveis pela valorização dos referidos elementos, bem como construídos em atenção a percepções que mudam com o passar dos anos e, mais do que isso, de povo para povo. Ao compreender cerimônias, ritos, homenagens, comportamentos sociais etc., eles são preenchidos de sentido e enriquecem as tradições.

Na Terra Indígena Teresa Cristina, estado do Mato Grosso, o funeral dos Bororo consiste em um complexo ritual no qual os indígenas acreditam guiar a alma do falecido para o corpo de um animal. Alertando para um olhar cosmogônico de que “toda religião,

toda cultura têm suas teorias [...] sobre a origem do universo ou o nascimento do mundo. [...] Toda origem é sagrada, *a fortiori* a origem absoluta” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2021, p. 351, grifo dos autores), dado ritual inclui também a cosmovisão indígena de determinado espaço quanto à existência de vida pós-morte.

Nesse caminhar interpretativo, entre os povos do Alto Xingu, o *Kuarup* diz respeito à maior festa ritualística que presta homenagens póstumas. O *Ukayumai*, cerimônia mais curta e também do Alto Xingu, “marca o fim do luto das famílias que perderam seus entes queridos, e a libertação do espírito do morto para seguir em direção à aldeia celeste (*Keuêkypüru*), indo encontrar os seus ancestrais e lá viver para sempre” (SILVA, 2016, p. 103, grifo do autor). Todos esses acontecimentos elucidam a presença de espaços sagrados e informam as suas relações com a ancestralidade.

Mais adiante do que repassar histórias e costumes de geração a geração, as sabedorias indígenas ancestrais contribuem para com a sociedade hodierna. Um exemplo disso, já sabido, diz respeito aos modos plurais de utilização da natureza - ambientação igualmente sagrada quanto à maneira subjetiva dos povos originários de ver e entender o mundo - com ênfase a uma perspectiva humana, ou seja, consciente e sustentável. Zeny Rosendahl destaca os espaços sagrados como sendo “um campo de forças e de valores que eleva o homem religioso acima de si mesmo, que o transporta para o meio distinto daquele no qual transcorre sua existência” (1996, p. 30). Há notícias de que alguns deles têm sido definitivamente tombados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/IPHAN.

Em outubro de 2016, a título de exemplificação, ocorrerá o tombamento do *Kamukuwaká*. Integrante da festa *Kuarup*, refere-se a uma caverna - entendida como espaço de passagem de vida e morte - representação do sagrado entre os povos do Alto Xingu. Passando para o campo literário, algumas obras infantis brasileiras de autoria indígena apresentam espaços que abordam partes desse sagrado, não necessariamente em relação aos consagrados como patrimônio histórico, mas ainda àqueles “demarcados pelas distintas denominações religiosas ou pelas diversas manifestações ritualísticas” (SILVA, 2016, p. 63). Fogueiras, lugares arqueológicos, florestas, rios, montanhas são as exemplificações mais pujantes.

Em **Verá: o contador de histórias**, Olívio Jekupé dá espaço a ilustrações advindas de crianças Guarani. Embora, dentre os elementos pós-textuais da obra - “O que é Guarani”, “Localização dos Guarani na América do Sul”, “Glossário de termos da língua Guarani”, “O autor” etc. - não se encontrem informações sobre elas, pesquisas

apontam que, em geral, atuam “como sujeito ativo na construção e reconstrução de significados culturais e relações sociais” (OLIVEIRA, 2007, p. 34) junto às suas comunidades. Os nomes que recebem são determinados em função da “região de onde vem a alma [...], não sendo jamais uma decisão arbitrária dos pais” (BORGES, 2002, p. 54). Em se tratando da presença do sagrado,

a origem do nome permite prever um pouco do percurso futuro dessa criança que ainda sequer nasceu, seus gostos, jeito de ser e possíveis caminhos a serem percorridos. [...] Quem efetivamente dá o nome, batizando a criança, é o rezador da comunidade, sempre por intermédio de sonhos e visões. [...] Mas não só é permitido, como é esperado, o pai se adiantar ao rezador e entrar em diálogo por conta própria com a alma do filho. Entre os grupos guarani a experiência religiosa não é privilégio apenas dos rezadores ou sacerdotes, mas permeia toda a vivência comunitária em uma grande festa coletiva (BORGES, 2002, p. 55).

Dentre as denominações mais encontradas estão: *Avapoty, Mbaracábei, Kuruayju Tupáju, Poyijú* - para os homens; *Ñapycá, Kereju, Tacuayvay, Tacuapú, Ara* - para as mulheres. Não é de se estranhar que o rezador realize novos rituais de modo a batizar um doente outra vez. Objetivando “que o mal não continue naquele corpo”, acredita-se que “no antigo nome todas as doenças e os eventuais feitiços ficam aprisionados; é urgente esquecê-lo o mais breve possível, a fim de que estes malefícios também desapareçam” (BORGES, 2002, p. 56). Ao final, espera-se das crianças que consigam resistir às armadilhas do mundo capitalista, sejam religiosas, formem-se como guaranis de respeito. Para tanto, desde a gravidez, dá-se início a uma série de preparações - inclusive do próprio espaço - de modo a

assegurar a vida e alma da criança [...]. A mulher nesse tempo deve abster-se de toda comida pesada (banha, sal etc.) e lhe está tabuada a carne de um grande número de bichos do mato. [...] O pai deve se abster de trabalhos pesados. Deve sobretudo evitar comportamento violento. Arco e flecha ou arma de fogo não deve usar nem para caçar. Mas pode pescar e colocar armadilhas. A criança mama quando quer, recebe o máximo de atenção, procura-se satisfazer suas necessidades. [...] O desenvolvimento da alma, que em guarani é chamada ‘palavra’, se considera completo quando a criança começa a pronunciar suas primeiras palavras. É então quando [...] talvez vá descobrir o nome religioso da criança (MELIÁ apud BORGES, 2002 p. 58).

De volta à obra **Verá: o contador de histórias**, em “O Espírito Foi-se Embora” tem-se a história do nascimento de um belo menino em uma aldeia Guarani. Sua mãe costuma dizer que ele vinha crescendo tão saudável graças a Nhanderu Papá e que “era preciso cuidar muito bem desse menino porque era a primeira vez que ele nascia” (JEKUPÉ, 2003a, p. 18). Acontece que há uma crença por parte do povo Guarani de que

o espírito não morre junto ao corpo e, por isso, a possibilidade de renascer. Quando Tataendy completa um ano seu pai começa a beber. Por conta dos gritos - sempre presentes no espaço adoecido pelo estado de embriaguez de Karaí - o filho chora e resta à mãe, em vão, a tentativa de acalmá-lo.

Com o passar do tempo e a continuidade da situação, a criança fica enferma e é levada por sua genitora até o pajé. Já se sabe da existência dos “lugares e objetos sagrados, principalmente o lugar e os objetos de reza do pajé, como o apito feito com o osso de ave, o cigarro e as ervas. Muitas pessoas respeitam e consideram os próprios pajés como pessoas sagradas” (KAIABI, 2005, p. 40). Mas, apesar da benzeção por parte dessa representatividade de conexão espiritual e força, “era tarde porque o espírito de Tataendy já havia ido embora” (JEKUPÉ, 2003a, p. 19). Pará Poty, sofrendo muito com o falecimento de seu filho, opta por deixar o marido, o responsável pela tragédia.

Acredita-se que o espírito de Tataendy “não teria ido embora e ele não teria morrido” (JEKUPÉ, 2003a, p. 19) se Karaí não ingerisse tanta bebida alcoólica. Por tudo isso, fica o aprendizado de que as crianças precisam de constante cuidado e carinho evitando, assim, com que a sacralidade de suas existências seja violada. Dando seguimento, em “Ao lado da fogueira”, crianças guarani dedicam-se à representação desse espaço que, conforme mencionado, também pode ser sagrado para os indígenas.

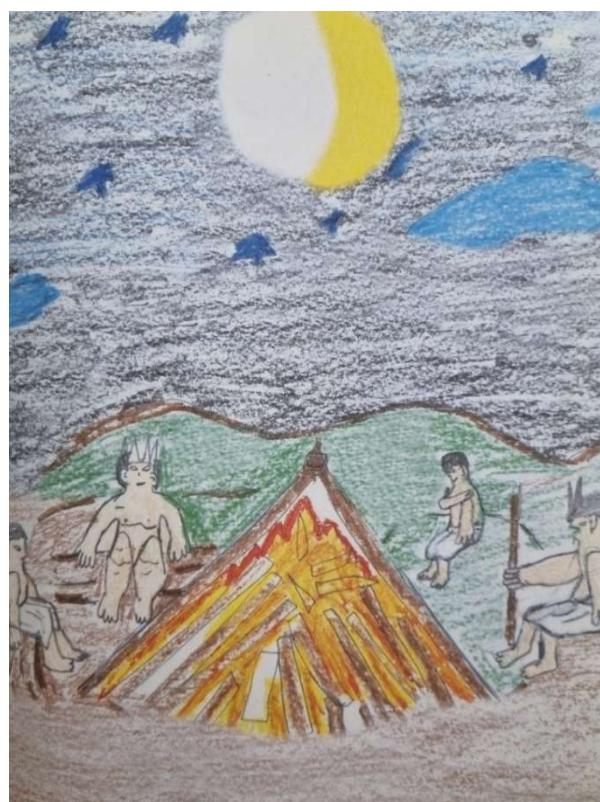


Figura 19 - Um importante espaço

Fonte: JEKUPÉ (2003a, p. 21).

A narrativa tem início com os curumins direcionando-se à “*opy*, onde todas as noites a comunidade se reúne para agradecer a Nhanderu, o criador de tudo” (JEKUPÉ, 2003a, p. 20, grifo do autor). Trata-se de um espaço sagrado em que as atividades religiosas da aldeia - benção prévia ao plantio do milho, rituais de cura, funerais, práticas de cânticos - são realizadas. Construída de pau a pique, sem divisórias e, atualmente, com telhados de sapê, telha de barro etc., é necessário que as paredes da *opy* sejam bem vedadas a fim de que espíritos indesejados - tal como creem os Guarani - não tenham acesso.

Verá, assim como os demais, “pegou o *petynguá* de uma moça e foi à frente pitar, andando em círculo e soltando fumaça no *ambai’i*, que ajuda a manter a Terra suspensa” (JEKUPÉ, 2003a, p. 20, grifos do autor). *Petynguá* diz respeito ao caminho e *ambai’i* ao altar sagrado. Após o desenrolar desse ritual, o protagonista se encaminha para a fogueira de modo a compartilhar suas histórias e ouvir outras. Vale ressaltar que a própria preparação da fogueira já se trata de um rito especial. Acredita-se na presença do Espírito do Fogo junto a esse espaço e, por isso, o fornecimento de energias tanto para a mudança quanto para a purificação. Enquanto as danças consistem em uma oportunidade de harmonização com o cosmos, as chamas são convidativas à expansão da consciência.

Em dada oportunidade, Verá atravessa uma represa com amigos visando encontrar material de artesanato. A mata encontrada do outro lado serve como provedora e possibilita também com que o indígena se recorde “de umas histórias que ouviu de sua mãe sobre o protetor das matas” (JEKUPÉ, 2003a, p. 20). Para o cacique Roni Azoynaice, de uma aldeia Paresi às margens do Rio Verde, “existe uma relação de respeito. Todos os elementos, a água, as aves, a mata, tudo tem um espírito” (ESPÍRITOS, 2016, p. 1). Reforça-se, então, a busca pela sobrevivência que vai de encontro às irresponsabilidades do homem branco não temeroso em violar os espaços indígenas sagrados.

Nesse sentido, há que se falar nas possibilidades de conversão de um espaço profano em sagrado. Em primeiro lugar, acredita-se que “o profano e o sagrado existem e em tudo o mais está contido neles, desde o nascimento, a vida, produtiva, o amadurecimento, a vida sexual e a morte física do homem” (SILVA, 2016, p. 30). A partir da “necessidade de viver numa atmosfera *impregnada do e de sagrado*”, busca-se elaborar “técnicas de construção do sagrado” (SILVA, 2016, p. 67, grifos do autor). Quando escurece, por exemplo, a “mata fica perigosa por causa dos animais ferozes”

(JEKUPÉ, 2003a, p. 16). A alternativa que os indígenas encontram é retornarem às suas casas até o amanhecer.

Embora esse espaço - na presença de árvores, pedras, animais, água - seja tido como sagrado, esta percepção tende a ser modificada durante o período noturno. O próprio rio, inclusive, reage de uma forma adversa ao ser profanado pelo homem. É o que acontece em “Ava’i e Piragui”, também presente no livro **Verá: o contador de histórias**, quando o marido - procurando atender ao desejo de sua esposa grávida - tenta conseguir alguns peixes. Sem conseguir nada, o indígena se irrita e, “furioso com a sua sorte, resolveu fazer *oka’ a* no rio” (JEKUPÉ, 2003a, p. 28, grifo do autor) o que, em português, significa “cocô”.

Nesse momento, uma *piragui* se aproxima e o questiona sobre estar sujando o rio. Tomando conhecimento das tentativas de pesca sem sucesso por parte dele, ela propõe um acordo: “eu ajudo você, mas, quando seu filho nascer, você tem que entregá-lo para mim” (JEKUPÉ, 2003a, p. 29). Não levando a sério o combinado, fica feliz com a abundância de peixes a partir de então. A qualquer hora que quisessem comer, “ele corria para o rio e pescava muitos *piraretá*” (JEKUPÉ, 2003a, p. 29, grifo do autor). É de se esperar que algo não esteja certo, uma vez que a escassez no início da narrativa se contrapõe à fartura imediatamente posterior.

A esposa, desconhecendo o acordo pré-estabelecido pelo marido, dá à luz e o espaço se encontra rodeado de muita alegria. Contudo, não há tempo suficiente para que a criança possa contar as suas histórias ou para que tenha acesso ao conhecimento das tradições de seu povo. Em verdade, ela nem sequer chega a brincar nas matas - tal como habitualmente acontece na infância indígena - porque, ao retornar para o rio, o protagonista sevê cobrado pela criatura. Assustado, “pois sempre pensou que aquela proposta fosse apenas uma brincadeira” (JEKUPÉ, 2003a, p. 30), corre para casa achando que conseguiria livrar-se do cumprimento da promessa.

A situação - “se a criança não for entregue viva, eu a levarei morta!” (JEKUPÉ, 2003a, p. 30) - parece relacionar-se ao descrito na Bíblia em Lucas 12:48: “a quem muito foi dado, muito será exigido; e a quem muito foi confiado, muito mais será pedido”. O modo como a história se desenrola também pode ser assimilado como uma resposta do espaço quanto ao desrespeito à sacralidade do rio: “– Nossa filha morreu, não sei como. Ele estava bem e de repente fechou os olhos” (JEKUPÉ, 2003a, p. 30). De repente, perde-se a conotação de segurança do lar onde a criança é gerada.

O referido espaço não se vê protegido da tragédia anunciada e, entristecido, o genitor resolve contar para a esposa sobre o ocorrido. Servindo como aprendizado, a aldeia se vê modificada, “e até hoje, sempre que uma mulher Guarani fica grávida, ela não quer que o marido vá pescar e, quando vai, torce para que pegue pouco peixe, pois, se pegar demais, é sinal da ajuda da *piragui*, que quer a criança em troca” (JEKUPÉ, 2003a, p. 30, grifo do autor) ou que está disposta a fazer mal a ela frente a recusa de um possível combinado.

Conclui-se que uma forma de manter “a água como um membro da família e como algo sagrado a ser conservado para as próximas gerações” (POVOS, 2018, p. 1) é não a profanando: “não podemos sujar os rios pois, do contrário, a *piragui* vai vingar-se de nós” (JEKUPÉ, 2003a, p. 30, grifo do autor). Ideia essa associada à valorização dos saberes ancestrais, pois, nas culturas indígenas, é comum que se repassem, de geração a geração, principalmente, conhecimentos relacionados à preservação da natureza. Todavia, considera-se que

os saberes ancestrais não provêm somente das vidas que nós ocidentais pensamos serem humanas. Eles nos chegam de todas as formas de vida que estão entre nós ou estiveram antes de nós onde agora estamos: vidas minerais, vidas vegetais, vidas animais, vidas espirituais, vidas... que incluem aqueles que muitas vezes designamos como mortos (OLIVEIRA JÚNIOR, 2020, p. 18).

Tanto é verdade que as sereias costumam ser retratadas para enfatizar os perigos advindos das águas. Dessa forma, elas acabam por impor respeito a esse elemento que simboliza a virtude, possibilita a existência, entre outros.

Em “Nhanderu”, a história tem início com um não indígena em seu plantio de milho. Quando questionado pelo criador da terra sobre o que faz, desfaz-se dele respondendo que está “plantando cocô” (JEKUPÉ, 2003a, p. 36). Mais à frente, ao encontrar outro homem branco - agora plantando melancia - Nhanderu volta a ser discriminado: “– O que você está plantando? [...] – Estou plantando pedra” (JEKUPÉ, 2003a, p. 36). Mesmo maltratado pela segunda vez, ele segue com a sua caminhada até que - chegando em uma aldeia - depara-se com um casal de velhinhos plantando milho e mandioca. Ao passo em que é convidado a se sentar, o criador é informado pela senhora:

- Estamos plantando um pouco de *avaxi* e *mandi’o*.
E continuou:
 - Eu vou matar um frango; você deve estar com muita fome.
 - Não, não precisa - respondeu Nhanderu.
 - Vou matar, sim, meu filho; você deve estar com fome – insistiu a velhinha.

Então, ela matou um frango e preparou uma comida muito gostosa para Nhanderu, que comeu junto com os velhinhos (JEKUPÉ, 2003a, p. 38, grifos do autor).

Nota-se, então, o quanto o protagonista se vê finalmente respeitado. E, se “há lugares muito sagrados, por excelência, em toda sociedade humana” (SILVA, 2016, p. 70), “a espiritualidade indígena e sua compreensão do sagrado”, tal qual observado, “vão além da religiosidade institucionalizada e permeiam o cotidiano dos indivíduos” (SILVA; SOUSA, 2017, p. 203). Recorrendo a entidades tidas como sagradas, alguns dos povos originários acreditam estar prezando sobretudo pela manutenção da abundância em seus espaços de plantio e de caça. Enquanto isso, o descaso para com essas entidades tende a ser acompanhado por consequências as quais também refletem no espaço:

no outro dia bem cedo, o homem que disse que estava plantando bosta se assustou porque no lugar do *avaxi* só nasceu cocô. O outro homem que disse que estava plantando pedra também se assustou porque onde plantou *xanjau* só nasceu pedra. Já na aldeia onde Nhanderu foi muito bem recebido pelos velhinhos nasceram *mandi’o*, *avaxi*, *jety* e muitas coisas mais (JEKUPÉ, 2003a, p. 38, grifos do autor).

Ao final, a exemplo de alguns dos personagens de “Nhanderu”, “os condescendentes tradicionais dizem que muitos jovens, hoje, não conhecem esses locais sagrados e nem suas histórias, por isso desrespeitam regras importantes relacionadas ao uso do território, como não pescar e caçar em algumas dessas áreas” (MAPEANDO, 2018, p. 1). Também nesse contexto, a literatura de autoria indígena voltada às crianças aprofunda o conhecimento a ser transmitido. Em função de uma “relação peculiar com as paisagens”, as “narrativas [...] estão cheias de referências geográficas que traçam rotas e lugares especiais relacionados à origem do mundo e de seus primeiros ancestrais” (MAPEANDO, 2018, p. 1). Essas noções, então, são ampliadas ao público leitor, seja ele autóctone ou não.

4. Espaço e materialidade do livro

Pensando na obra como um objeto físico, manuseá-la consiste em tocar páginas com diferentes projetos gráficos que - relacionados a sua materialidade - incluem os mais variados papéis, texturas, pesos, formatos, costuras, encadernações. Acredita-se que refletir “sobre essas questões é pensar sobre o mundo, sobre a nossa sociedade, nossa relação com as pessoas, os livros e as coisas, sobre os nossos valores e fragilidades, sentidos e afetos” (FELTRE, 2020, p. 88), razão pela qual “o termo ‘materialidade’ dentro do contexto do livro está no seu auge” (FELTRE, 2020, p. 88, grifo da autora). Muitas

editoras têm avançado acerca das características mencionadas e as obras infantis brasileiras de autoria indígena também incluem essas inovações.

Para que exemplares criativos cheguem até as mãos de seus leitores, faz-se fundamental a atuação de diversos profissionais - escritores, ilustradores, designers gráficos, tradutores - que “discutem, pensam e estão entrelaçados na rede que prioriza o livro e o encontro com o leitor” (FELTRE, 2020, p. 91). Encontro esse o qual pode acontecer em função de “editoras que abrem seus espaços para [...] autores, livrarias que mobilizam conversas em torno do livro, espaços culturais que acolhem projetos de leitura” (FELTRE, 2020, p. 91) e, principalmente, pela intermediação de terceiros (pais e/ou tutores, professores). Em suma, trata-se de um espaço coletivo de produções literárias materiais que auxiliam, ao transitarem em sociedades não indígenas, na demarcação de espaços sociais antes negados pelo colonialismo eurocêntrico.

Enriquecido por projetos gráficos que apoiam seus conteúdos, **A Cor do Dinheiro da Vovó**, de Cristino Wapichana, exemplifica livros os quais despertam “os sentidos do leitor mirim multiplicando os efeitos de textura, propondo materiais variados, cintilações de cores e formas” (LINDEN, 2011, p. 52). De formato resistente que inclui, dentre outros aspectos, um peso considerável (em função de suas 63 páginas), folhas grandes e espessas, parece à prova do manuseio das crianças que não costuma acontecer de modo delicado.

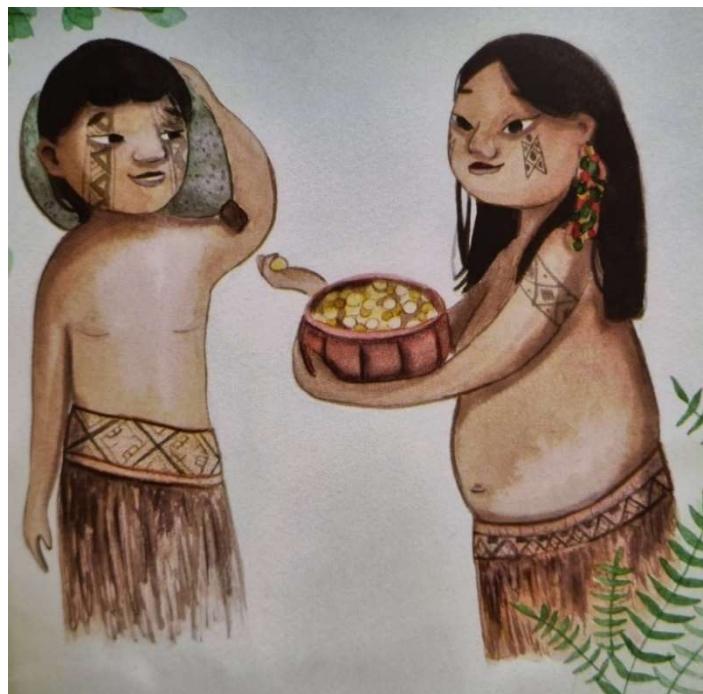
As ilustrações de Alyne Dallacqua³¹ são surpreendentes e, longe de atuarem “somente para dar cor e forma ao verbal sem agregar-lhe sentido” (RAMOS; NUNES, 2013, p. 251), apontam para uma pesquisa aprofundada a respeito da temática indígena. Por meio delas, retratam-se características físicas dos wapichana, vestimentas típicas e pinturas corporais, levando o leitor a ser transportado a espaços dos povos originários. Vale salientar que a língua por eles “falada é usada na coletividade, no encontro direto entre os falantes, do mesmo modo que outras comunidades indígenas continuam vivendo predominantemente como culturas orais, mesmo com o contato com a escrita” (MACHADO, 2017, p. 8). A partir da imagem abaixo, por exemplo, sugere-se a ambientação de um diálogo sereno.

Pelas feições das personagens retratadas, vê-se que o importe financeiro não parece criar um clima de cobiça ou de adoecimento, tal como se observa nos espaços de

³¹ Nascida no estado do Maranhão, nos dias de hoje vive na Suécia e atua tanto como professora de pintura, ilustradora, designer gráfica. Como atividade prazerosa de sua infância no sítio, costumava ouvir histórias relatadas pelos mais velhos e, paralelamente a isso, criar imagens delas em sua mente.

negociações da sociedade capitalista. Todavia, a narrativa alerta para o fato de que, visando a sobrevivência, os indígenas “tiveram de aprender a usar muitas invenções trazidas pelos dominadores e alguns elementos de sua cultura, como o dinheiro” (WAPICHANA, 2019, p. 13). Vale salientar que a mineração, o agronegócio, os setores hoteleiros e imobiliários, assim como o setor financeiro, entre outros, emergem como ameaças aos povos e territórios indígenas brasileiros.

Figura 20 - Crianças wapichana



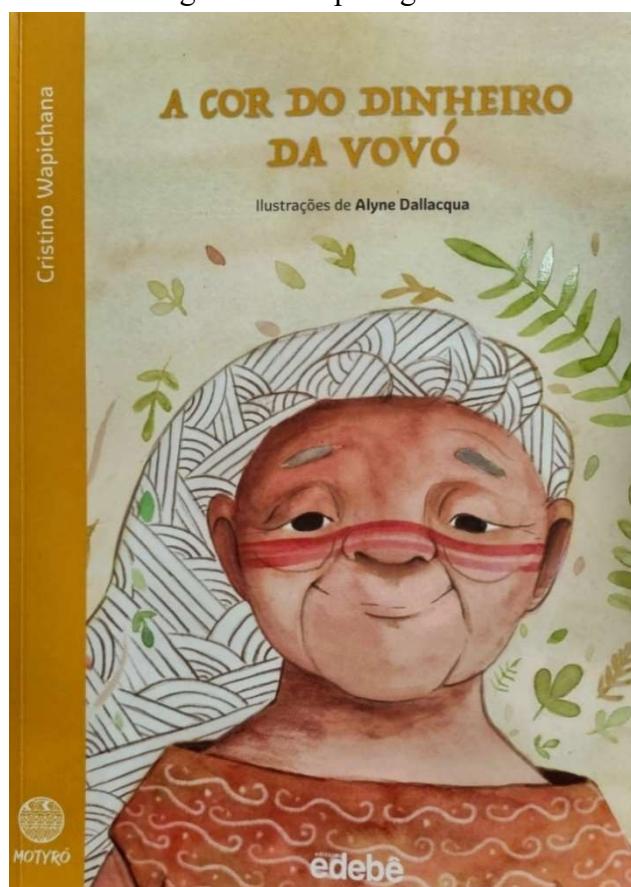
Fonte: WAPICHANA (2019, p. 13).

Como elemento pós-textual, a obra apresenta a sessão “Sobre o povo wapichana” que permite uma complementação aos textos verbal e não verbal. Fala-se sobre a sua distribuição espacial nos dias de hoje que consiste “em 23 comunidades indígenas demarcadas” (WAPICHANA, 2019, p. 60). O português, o inglês e o wapichana são citados como as línguas mais faladas por eles. Entre outras questões, têm-se as mudanças culturais que aproximadamente “três séculos de contato com portugueses, holandeses e brasileiros não indígenas” (WAPICHANA, 2019, p. 60) provocaram. Os rituais de seus espaços indígenas já não são mais os mesmos. Antes,

quando alguém falecia, o costume era enterrar o morto em sua casa e, posteriormente, todos da família abandonarem e até queimarem essa casa. Hoje, com o cristianismo, os corpos são enterrados em cemitérios com rituais católicos ou evangélicos. Outra mudança tem a ver com o comércio (WAPICHANA, 2019, p. 61).

Ou seja, as negociações são modificadas e adere-se ao sistema de compra e venda. Dando seguimento, assim como outras páginas de **A Cor do Dinheiro da Vovó**, o amarelo escuro que compõe o *layout* - responsável por englobar diferentes imagens, fontes e textos no espaço da sessão “Sobre o povo wapichana” - estimula ainda mais o raciocínio do leitor. Ademais, a cor pode ter sido utilizada com recorrência de modo a representar entusiasmo e jovialidade. Tanto é verdade que, conforme apresentado a seguir, ela se faz presente na própria capa da obra. Capa essa a qual, de um *layout* alegre e criativo, destaca-se por uma série de fatores.

Figura 21 - A protagonista



Fonte: WAPICHANA (2019, capa).

Para começar, a ilustração apresenta partes que, quando tocadas, revelam diferentes texturas. Elas estão nas letras do título, nas folhagens dispostas, bem como na roupa e na pintura do rosto da vovó, a protagonista. Com um meio sorriso e olhar serenos, pressupõe-se que ela tenha uma personalidade amorosa. Os cabelos grisalhos, por sua vez, sugerem grandes conhecimentos a partir do acúmulo de anos de vida. Conforme

antecipado, há detalhes em amarelo escuro que, mais especificamente, estão no vinco e no título do livro. O fundo dessa imagem é totalmente preenchido de amarelo claro, o que passa uma sensação positiva ao indicar, por exemplo, transparência nas negociações.

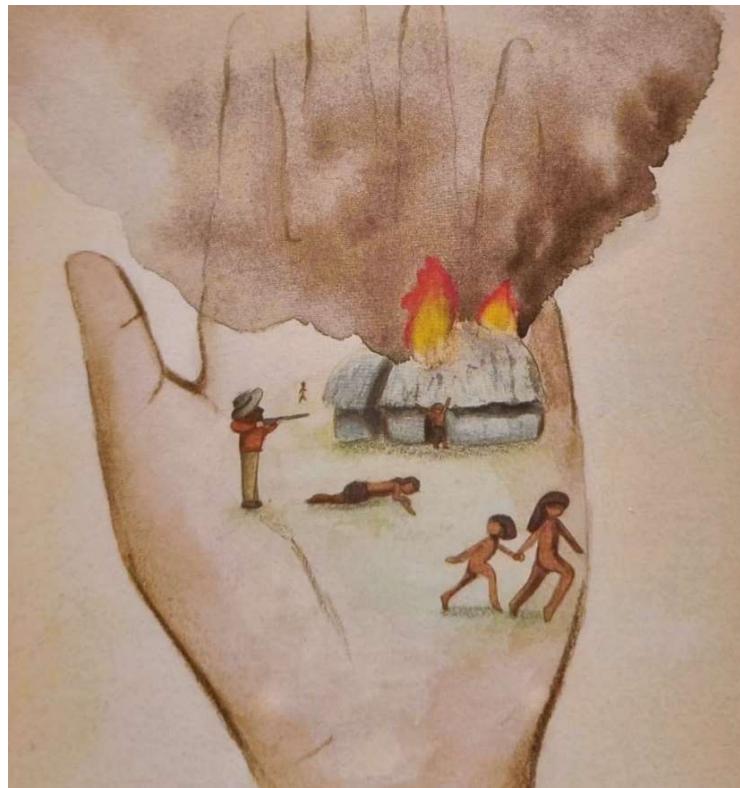
Como a narrativa envolve questões financeiras - conforme se observa já no próprio título do livro - acredita-se que a escolha da referida cor não tenha sido aleatória. O texto tem início com Pimyd relatando o que costuma vir a partir dos chamados de sua avó: “levar uma cuia com água [...] ou levar uma fruta acompanhada de farinha para ela saciar o apetite. Podia ser também um pedido para me contar uma história, com a alegria e a magia, que só os avós têm. Ou, ainda, podia ser um convite para me ensinar algo” (WAPICHANA, 2019, p. 7). Essas ações revelam o funcionamento daquele espaço de convivência. Por já se encontrar idosa, é chegada a hora de receber cuidados dos mais jovens.

Após a palavra “vó” ser apresentada pela primeira vez no texto literário, coloca-se - entre parênteses, em itálico e com uma fonte diferenciada - o seguinte: *ku’ukuu*. Esses recursos chamam a atenção do leitor e instigam-no a procurar pelo “Glossário” disponível dentre os elementos pós-textuais. Descobre-se, então, que *ku’ukuu* significa “avó”. Pensando na relevância da materialidade para o desenrolar da narrativa, elementos como a alternância de letras contribuem de modo ativo para a assimilação do conteúdo. Além do mais,

ler um livro ilustrado não se resume a ler texto e imagem. [...] é também apreciar o uso de um formato, de enquadramentos, da relação entre capa e guardas com seu conteúdo; é também associar representações, optar por uma ordem de leitura no espaço da página, afinar a poesia do texto com a poesia da imagem, apreciar os silêncios de uma em relação à outra (LINDEN, 2011, p. 9).

Voltando ao texto, tem-se o relato de que a anciã calcula o tempo de forma diferenciada, porém encantadora: relacionando as marcas e linhas das mãos - “que revelavam história vividas cujo desfecho somente ela desvendava” (WAPICHANA, 2019, p. 9) - à morada do tempo. Esse formato de conhecimento faz jus à sabedoria popular e delimita espaços ancestrais indígenas comumente notados nas páginas literárias de escritores aqui estudados. A ilustração abaixo traz o impacto de uma das histórias que as referidas linhas e marcas resguardam. Trata-se do surgimento da aldeia, bem como da invasão agressiva e criminosa dos estrangeiros. Histórias essas que, ainda hoje, continuam afincadas à cultura Wapichana.

Figura 22 - Relatos da vovó



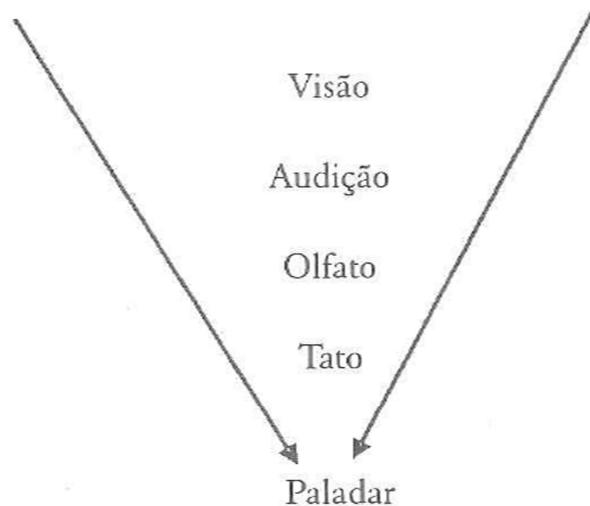
Fonte: WAPICHANA (2019, p. 12).

Sabe-se que “a materialidade própria do livro formato código” é o que permite com que ele seja aberto e fechado e, com isso, a movimentação de suas páginas (FELTRE, 2020, p. 89). Portanto, a depender do espaço promovido para a leitura, é interessante que a criança seja instigada a fechá-lo e a também olhar às suas pequenas mãos. Essa interação pode caminhar no sentido de que ela procure por seus traços e, quem sabe, seja levada a externar a história que tem em mente sobre os seus poucos anos de vida. Ao final, “imersos nesse universo, próximos dessa materialidade que nos toca, nos sensibiliza e nos chama a reinventar formas de ler, podemos experimentar uma outra forma de estar com os livros: o lugar de criador” (FELTRE, 2020, p. 92), tal como o infante poderá ocupar.

A linguagem poética se faz presente em toda a obra. A resposta que a vovó dá ao questionamento de sua idade é exemplo disso: “– São muitas luas, muitas estrelas e muitas histórias” (WAPICHANA, 2019, p. 10). Ou seja, uma comunicação relacionada a sentimentos profundos e com musicalidade por meio da repetição de “muitas”. Por conseguinte, ao refletir sobre as mudanças que o dinheiro trouxe à vida dos indígenas, a protagonista explica que “antes dele, todos tinham roça, e havia fartura. Quando precisávamos de um produto, trocávamos uns com os outros” (WAPICHANA, 2019, p. 13). Contudo, a partir da circulação monetária, o comércio entra em cena.

Diferentemente dos que nascem após o surgimento das escolas, “vovó não aprendeu a ler nem a contar os números que os *karaíowá* ensinavam, mas podia descrever os lugares com muitos detalhes, porque seus pés caminharam sobre eles” (WAPICHANA, 2019, p. 14, grifo do autor). Percebe-se então que, para a percepção do espaço, ela aciona os “gradientes sensoriais”, ou seja, “os sentidos humanos: visão, audição, olfato, tato, paladar” (BORGES FILHO, 2007, p. 69). Sentidos esses responsáveis por estabelecer “uma relação de distância/proximidade com o espaço” (BORGES FILHO, 2007, p. 69) conforme se pode observar:

Figura 23 - Espaço *versus* gradientes sensoriais



Fonte: BORGES FILHO (2007, p. 70)

Borges Filho (2007, p. 70) destaca que a visão determina “uma relação de máxima distância entre ser e objeto/espaço” e o paladar uma “menor distância possível”. Quando a personagem comenta identificar o espaço a partir de seus pés é o tato que, em um primeiro momento, está sendo acionado. Tendo em vista que “a materialidade nos convida a experimentar diferentes formas de estar com” a obra (FELTRE, 2020, p. 92), outra vez a criança pode ser convidada a fechá-lo e, a exemplo da vovó, pensar na descrição do espaço a sua volta utilizando-se dos gradientes sensoriais.

O modo como a protagonista computa as existências de seu entorno, inclusive, provavelmente assemelha-se a como o público infantil o faz: “contava tudo com os dedos das mãos e dos pés: coisas, pessoas, animais e seres. Quando a quantidade passava de sua compreensão, resolia simplesmente apontar para o céu e dizer que eram muitos como as estrelas” (WAPICHANA, 2019, p. 14). A pedagoga Clarissa Pereira (2019, p. 1) -

especialista em Alfabetização e Letramento e mestra em Educação - fala dos Princípios da Contagem de nomes *Correspondência termo a termo*, *Ordem estável*, *Cardinalidade*, *Irrelevância da ordem*, *Abstração* e sem os quais a aprendizagem matemática é prejudicada.

Embora a protagonista de **A Cor do Dinheiro da Vovó** não tenha frequentado os espaços escolares - laboratórios, salas de aula, pátios, refeitório, biblioteca, ou seja, espaços que facilitam a interação dos estudantes e circulação de conhecimentos - e acabe por não dominar todos esses princípios, é evidente, por exemplo, a sua capacidade de abstração. Pensando “que objetos de qualquer natureza podem ser contados, não apenas números” (PEREIRA, 2019, p. 1), já se sabe que um dos costumes dela consiste em contabilizar tudo ao seu redor.

Em se tratando da experiência de ouvir relatos alheios, vale salientar que as flutuações quanto aos entendimentos “se devem tanto à formação cultural [...], mas também [...] à própria constituição física, genética de cada ser particular” (BORGES FILHO, 2007, p. 72). Vovó prende a atenção dos demais com “histórias de seres e lugares mágicos que existiram em um tempo imemorial” (WAPICHANA, 2019, p. 14) e muito disso se deve à riqueza de saberes ancestrais nas suas falas e ao fato de que, “na tradição, o contar é parte” (WAPICHANA, 2019, p. 10) dos povos originários. A personagem possui um repertório de narrativas criativas e o próprio espaço de contação se faz convidativo aos ouvintes.

Sentada embaixo de um antigo pé de mangueira e com muito verde no entorno, as explanações acontecem no sentido de que “no escopo da literatura contemporânea, de autoria indígena no Brasil, a expressão das subjetividades femininas é particularmente reveladora de uma cosmovisão calcada em profunda conexão com as forças da natureza e com a espiritualidade indígena” (COSTA, 2020, p. 22). A essas explanações - as quais funcionam como “a casa da imaginação, a morada de histórias, o habitáculo onde moram personagens inventados, histórias reais, inspirações, modos de sonhar e conhecer” (FELTRE, 2020, p. 92) - somam-se ilustrações que, por exemplo, ocupam ambas as páginas sem serem interrompidas pela dobra.

Esse elemento da composição gráfica pode ser entendido como “o testemunho de uma das mais significativas mudanças de paradigma na percepção humana: a substituição da leitura planificada e dispersiva dos rolos de pergaminho para a leitura demarcada, normativa e indexada do passar de páginas dos códices” (ALMEIDA; CAMPOS, 2020, p. 74). No caso em tela, com a dobra propiciando a continuidade das imagens e o

desencadeamento de reflexões, espera-se tanto que o leitor movimente os olhos da esquerda para a direita a fim de desfrutar de todo o universo que compõe os cabelos da senhora quanto que ele se pergunte o porquê de o desenho contar com um indígena agarrado a um golfinho - entre outras coisas - justamente naquele local.

Figuras 24 e 25 - Cabelos e narrativas



Fonte: WAPICHANA (2019, p. 14 e 15).

Já se sabe que a materialidade do livro conta histórias e que a ilustração igualmente não se dá de forma gratuita. O cabelo comprido, tal qual se observa na vovó, é explicado pelos chefes indígenas como “um prolongamento do sistema nervoso, o que faz com que as pessoas possam ‘sentir’ melhor a presença de estranhos” (ABREU, 2018, p. 1, grifo do autor). De modo conjunto, as figuras sobrepostas a ele ilustram “parte desse momento mágico, em que o silêncio canta e os seres possuem poderes e direitos” (WAPICHANA, 2019, p. 15), ou seja, quando a personagem dá vazão à sua imaginação - no espaço tido como confortável por ela - a atenção das crianças é arrematada.

Conforme supramencionado, a ambientação na qual ela se sente inspirada a explanar, é rodeada de verde. Fruto da combinação do amarelo com o azul, essa tonalidade se vê representada nas árvores, nas montanhas, no gramado, nas roupas das crianças da ilustração que segue. Trata-se de “uma cor tranquilizadora, refrescante, humana. [...] é a cor do reino vegetal se reafirmando, graças às águas regeneradoras e lustrais [...], o verde é o despertar da vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2021, p.

1024, grifo dos autores) e, por essas razões, capta-se o porquê da sua recorrente utilização nas imagens e textos das páginas literárias indígenas.

Na sequência, toma-se conhecimento de que ao contrário da matriarca, seu neto - nascido em uma geração diferente - aprendera de outra maneira e frequentando um espaço em específico: “já havia escola (*tuminhapkizei*) em nossa comunidade. Conheci os números (*aichakary*), aprendi a ler e a escrever. [...] Os professores também me ensinaram sobre outros povos e seus modos de viver” (WAPICHANA, 2019, p. 16, grifos do autor). Os números são os maiores responsáveis por fasciná-lo. Tanto é verdade que, na ausência de “divisões de espaços, como quintais cercados por grades de madeira, aprisionando as casas” (WAPICHANA, 2019, p. 17), a presença marcante da natureza o desperta para algumas análises.

Dentre elas, a quantidade de animais ali existentes: “dezesseis cachorros, doze ovelhas, oitenta e oito cabeças de gado e tantas outras coisas. Tudo em números cardinais” (WAPICHANA, 2019, p. 17). Esses números são trazidos logo abaixo das ilustrações dos animais mencionados e, no comércio, estão para todo lado de modo que possam alertar o interessado quanto ao valor de mercado. É importante elucidar que esse valor, nos espaços de compra e venda (lojas, feiras, mercados etc.), é dado não só com base na concorrência, como também na lei de oferta e procura. Vovó é quem mais desfruta dessas novidades e uma de suas preferências diz respeito a um alimento que, por derreter na boca, não exige dentes para a mastigação.

Tal fator acaba por facilitar com que ela o consuma, pois aparentemente, assim como grande parte dos indígenas - “as mudanças socioeconômicas e ambientais pelas quais vêm passando esses povos, incluindo subsistência e dieta, são aspectos reconhecidamente propiciadores de alterações no perfil de saúde bucal com destaque para as perdas dentárias” (LIMA, 2014, p. 6) - a protagonista de **A Cor do Dinheiro da Vovó** também não possui condições bucais salutares. E se, a depender das condições financeiras, é comum que as pessoas se disponham - quando atendidas determinadas necessidades e desejos advindos do produto almejado - a aumentar os seus limites de pagamento, talvez o beiju doce torrado para ela consista em um exemplo do tipo.

De volta à temática central, é por meio da cor e das figuras - as quais compõem as cédulas - que a matriarca conhece o dinheiro. Uma vez mais há o predomínio da linguagem poética: “acreditava que o dinheiro tinha poder mágico como o dos pajés, porque podia prender e carregar coisas e seres dentro dele, bem maiores do que seu próprio tamanho” (WAPICHANA, 2019, p. 20). Essa personalidade doce e humilde

acaba por prender a atenção dos que estão à sua volta. A referida citação, uma vez mais, revela aspectos da cosmovisão indígena ao reforçar, a partir de um comparativo sobre a habilidade dos pajés, não só o modo com que os povos originários entendem o mundo, como também os papéis assumidos em seus espaços sociais no tratamento de questões existenciais.

Elá sempre está munida de histórias muito interessantes, o que propicia com que o espaço seja agradável e atrativo aos demais. Certa vez, de dentro de uma caixa de madeira - local reservado ao seu dinheiro - ela retira uma nota ilustrada com dois indígenas. Apesar de serem considerados parentes, as pinturas nos rostos deles provam que não são Wapichana. É sabido que, além de diferirem de ocasião para ocasião, essas marcas de identidade cultural podem delimitar quais são os espaços pertencidos por diferentes povos originários.

Ademais, para “além do valor estético”, “essa arte indígena [...] obedece a preceitos mágicos simbólicos e cosmológicos da sociedade que a representa” (ROCHA, 2019, p. 1). Por fim, se o leitor movimentar as páginas - o que, conforme mencionado, só se faz possível em função da materialidade da obra a qual se dá como um veículo de escrita repleto de folhas - até o elemento pós-textual intitulado “Sobre as cédulas e moedas citadas pela vovó”, tomará conhecimento de que a cédula apresentada mostra indígenas carajás e corresponde ao valor de mil cruzeiros.

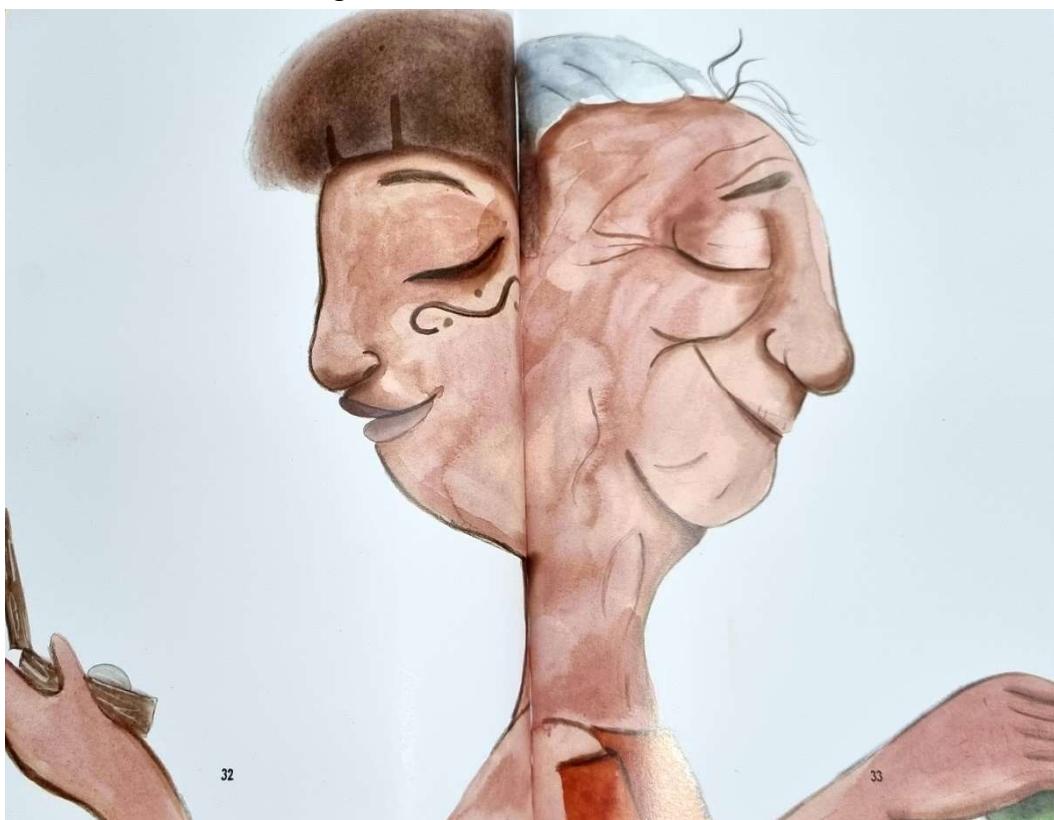
Do mesmo modo que outras sessões ao final de **A Cor do Dinheiro da Vovó**, essa também emerge como um presente ao leitor e complementa as curiosidades trazidas. Quando a vovó se depara com uma moeda em específico - que ganhara de seu pai durante a infância - é preenchida por determinada memória sobre a qual decide compartilhar com Pimyd. Na ocasião, o genitor regressara para casa com “um cavalo bonito, quase da cor da nuvem que traz muita chuva” (WAPICHANA, 2019, p. 26), o qual lhe fora concedido em troca de dinheiro. Dinheiro que, por sua vez, apenas havia sido conquistado depois de muito trabalho.

Não sendo o suficiente, ele ainda trabalha “por mais uma lua” visando a obtenção da sela, do cabresto, das esporas e rédeas (WAPICHANA, 2019, p. 30). A forma como o contrato de compra e venda é descrito aponta para a simplicidade do personagem frente às negociações da sociedade capitalista: “o homem até me deu este papel cheio de letras e com uma marca - disse, apontando para algo parecido com cera de abelha ou um desenho feito com a unha” (WAPICHANA, 2019, p. 30). Após repassar à sua filha ensinamentos sobre a importância de saber lidar com o dinheiro - apresentando a

sabedoria de relacioná-lo não ao tempo das frutas, mas ao da farinha, uma vez que deve ser armazenado para os momentos de necessidade - a criança se decidira por guardar a moeda com a qual fora presenteada.

Comparada a uma pequena lua, muitas simbologias são enxergadas pela vovó naquela moeda: “carregava não apenas a força que meu pai usou para ganhá-la, mas também saudades do tempo que ficou longe da família” (WAPICHANA, 2019, p. 31). Os desenhos relacionados a essas partes do texto literário ocupam por inteiro as duas próximas páginas. Por meio deles, reforça-se a ideia de que “os livros ilustrados têm a materialidade como parte da narrativa, e, ao entrar em contato com os leitores, ampliam suas possibilidades de leitura” (FELTRE, 2020, p. 92). Sem que o texto verbal interrompa ou complemente quaisquer partes das folhas 32 e 33, as ilustrações se mostram imponentes e encantadoras, além de despertar uma série de análises.

Figuras 26 e 27 - Infância e velhice



Fonte: WAPICHANA (2019, p. 32 e 33).

Para dar início, por exemplo, tem-se a personagem quando criança do lado esquerdo. Possui cabelos castanhos, a pele jovem e, em suas mãos, um tesouro: a moeda repassada por seu pai junto a tantos ensinamentos que carregaria por toda a vida. Do lado

direito, já idosa, destacam-se os cabelos grisalhos e a pele com algumas rugas. Em suas mãos, envolto pelas metades de um limão, o mesmo tesouro: a moeda escurecida pelo tempo e que, a partir do contato com o caldo da fruta, voltaria a brilhar. Ao contrário da dobra que, “muitas vezes, nem chega a ser percebida para além de sua capacidade de tornar mais flexível o mover das páginas” (ALMEIDA; CAMPOS, 2020, p. 74), em **A Cor do Dinheiro da Vovó** ela se dá de modo fecundo, como integrante da narrativa (FELTRE, 2020, p. 88): relaciona passado e presente mostrando ao público que, apesar do passar dos anos, há sentimentos os quais permanecem.

Frente ao exposto e conferindo sentidos também à materialidade, “aos olhos e à sensibilidade de um leitor, há edições mais ou menos belas, mais ou menos interessantes, mais ou menos atraentes, mais ou menos caras” (ARAÚJO NETO, 2006, p. 135). **A Cor do Dinheiro da Vovó** tanto consiste em uma dessas que encanta quanto reforça a ideia de que, “no ato de ler está em jogo, além das palavras e imagens, o livro como este objeto amplo e cheio de elementos a serem desvelados” (FELTRE, 2020, p. 92). Relativamente à maneira como a protagonista procura cuidar da moeda, evidencia-se que “o dinheiro [...] tinha outros valores. Valores que os números não podiam avaliar ou medir” (WAPICHANA, 2019, p. 34). Outrossim, esse objeto permite com que ela viaje no tempo e espaço em conformidade ao contraste enaltecido pelas ilustrações acima.

Em continuidade ao diálogo estabelecido com Pimyd, vovó faz uma analogia do dinheiro com as pessoas reforçando a efemeridade de ambos. De uma forma simples são estabelecidas reflexões profundas e, mesmo não conhecendo “os números nas cédulas, [...] sabia quanto podia trocar por alimentos que iria consumir na sua casa em uma fase de lua” (WAPICHANA, 2019, p. 38). Acrescenta-se que ela tem como prática guardar o dinheiro remanescente visando uma segurança futura, talvez porque a conjuntura política obriga com que os indígenas construam ainda mais estratégias de sobrevivência em seus espaços já tão violentados.

Seu neto, mais atualizado quanto ao modo de guardar o dinheiro sem que o valor seja defasado, explica para a matriarca a necessidade de que o montante retorne “para a casa dele, e a casa dele é nas cidades, em um lugar chamado banco (*pyrat dapnna*). Nesse lugar, o dinheiro é alimentado e cresce” (WAPICHANA, 2019, p. 44, grifo do autor). O ensinamento se dá após o relato dela de que certa vez enterrara uma cabaça com dinheiro e, além de não nascer nada, “o tempo dele já tinha acabado, e [...] diziam que não servia mais” (WAPICHANA, 2019, p. 42) quando tentara utilizá-lo.

Essa inocência da vovó quanto à evolução das práticas sociais representa capacidades de adaptação as quais “o idoso nem sempre possui, fazendo com que essas pessoas enfrentem diversos problemas” e, nos espaços da sociedade capitalista, ocupem “um lugar marginalizado na existência humana” (MENDES et. al., 2005, p. 424). Nota-se, então, a perda de importantes valores simbólicos, diferentemente de como se enxerga a velhice no universo indígena. Quando ela compartilha com Pimyd que, “do outro lado das cédulas, existe a face de um homem sério como pedra. Parece até que ele é o dono dessa família de dinheiro” (WAPICHANA, 2019, p. 42), não se vê a transformação desse momento em uma situação vexatória.

Ao contrário, aponta-se para o fato de que “é nessa fase que emergem experiências e características próprias e peculiares, resultantes da trajetória de vida, na qual umas têm maior dimensão e complexidade que outras, integrando assim a formação do indivíduo idoso” (MENDES et. al., 2005, p. 424). Pensando nas “respostas emocionais suscitadas pelos objetos com os quais as pessoas lidam cotidianamente, e cujos conceitos são aplicados ao livro ilustrado” (MENDES, 2020, p. 63), o desenho abaixo - que acompanha essa reflexão da vovó a respeito do *design* da cédula - instiga à criança, e quiçá ao adulto, a reanalisar esse objeto tão comum ao dia a dia.

Figura 28 - Efigie da República



Fonte: WAPICHANA (2019, p. 43).

Ocupando uma página inteira, a ilustração dá ênfase a detalhes os quais tendem a passar despercebidos e lançam “um olhar diferenciado sobre a interação material” (MENDES, 2020, p. 63), no caso em tela, com o dinheiro. Definidas no ano de 1994 - reformulação econômica do Plano Real - com dimensões e cores díspares em se tratando de cada valor, a imagem acima - que faz parte da “coleção de folhas de papel [...] protegida por uma capa [...], fixada na lombada, deixando a extremidade oposta solta, de modo que se pode abrir e folhear” (MENDES, 2020, p. 60) - é predominantemente verde, ou seja, característica da cédula de um real já fora de circulação.

A referida efígie simbólica da república - interpretada sob a forma de escultura - corresponde ao seu anverso e, embora não haja uma representação do reverso, vovó já antecipara a descrição dele ao leitor: “– O dinheiro que tinha a cor das matas trazia o beija-flor alimentando seus filhotes. Essa nota existia em maior quantidade, e eu a usava para trocar por alimentos doces” (WAPICHANA, 2019, p. 41). A propósito, correspondendo a mais de cem espécies no Brasil - dentre elas, o beija-flor-de-bochecha-azul, beija-flor-vermelho, topázio-de-fogo, beija-flor-rajado, besourão-de-bico-grande, beija-flor-tesoura - esse animal é típico do continente americano, pertence à família biológica *Trochilidae* e refere-se a um dos habitantes mais encantadores dos espaços naturais.

Personagem de obras indígenas brasileiras, o beija-flor também desempenha uma importante função ecológica como polinizador das matas. Em contrapartida, problemáticas recorrentes - desmatamento, alterações climáticas, déficit de políticas públicas no sentido de preservação da natureza etc. - têm prejudicado as suas contribuições espaciais. Em comparação à supressão do protagonismo desse animal junto à nota de um real, dados alarmantes apontam para a realidade de que “colibris mais especializados correm mais risco de extinção, assim como plantas que deles precisam” (BROPP, 2018, p. 1). De volta ao anverso da referida cédula - como visto, privilegiado pela ilustradora - cabe explanar que

a aridez visual do real colabora para que seus poucos elementos [...] sejam memorizados pela população. Não apenas a efígie da república tem permanência temporal, mas possui também uma onipresença que elimina qualquer dúvida quanto à identidade de nossa moeda. [...] criou-se um ícone (COSTA, 2011, p. 117).

Ícone esse que corresponde a “cabeça androgina de uma cópia em bronze de um busto não identificado”. Pertencente “à Casa da Moeda, [...] ao contrário da cédula, não

possui o barrete frígio ou a coroa de louros, que foram acrescentados como desenho” (COSTA, 2011, p. 116) e os quais podem ser observados na ilustração de Alyne Dallacqua. Por fim, a protagonista reflete sobre o quanto o espaço se modifica a partir da aproximação do dinheiro e, antes de perpetuar ainda mais a presença de seu pai por meio do repasse para Pimyd da moeda velha - porém carregada de lembranças bonitas - ela compartilha que

ele causou mudanças no nosso modo de vida. Nossas tradições e nossos costumes se enfraqueceram. Nossos parentes pensam mais em si. Penso que o dinheiro deveria ser como uma grande caça, e uma caça é para ser dividida entre todos. O mundo é colorido, as pessoas têm cores, e são elas que dão sentido a tudo. Não sei quanto vale cada cédula, mas sei o valor e a importância de cada cor (WAPICHANA, 2019, p. 47).

Inclusive, tanto no já mencionado elemento pós-textual de nome “Sobre as cédulas e moedas citadas pela vovó” quanto no que o continua (“Sobre o dinheiro no Brasil”), essa relevância de cores é evidenciada. Ademais, do mesmo modo que cada nota possui uma particularidade, “a moeda que a avó de Pimyd guardava com tanto carinho, e também a mais antiga de sua coleção, carregava o valor de 400 réis e era do ano de 1918” (WAPICHANA, 2019, p. 58). No que se refere à materialidade do livro, é “a sequência do fluxo de texto entre as páginas” ao seguir “a mesma lógica espacial da distribuição do texto na página simples” (MENDES, 2020, p. 60) - da esquerda até à direita - a responsável por permitir com que a criança - ou o adulto mediador da leitura - saia de “Sobre as cédulas e moedas citadas pela vovó” e chegue a “Sobre o dinheiro no Brasil”.

Quando recebe a moeda, o neto se torna o guardião das memórias associadas a ela e deverá, sempre que o objeto for visto, contá-las acrescentando a participação dele em toda a história. A importância das cores, de forma subjetiva - e não necessariamente no tocante à visão como um dos gradientes sensoriais - segue reforçada até as frases finais de **A Cor do Dinheiro da Vovó**: “– Que nunca falte o brilho nos seus olhos nem a beleza de suas cores, meu neto” (WAPICHANA, 2019, p. 52). A obra igualmente explicita que existem inúmeros saberes e maneiras de repassá-los os quais devem ser considerados.

Por último, destaca-se o livro de autoria indígena enquanto objeto concreto associado à cultura material e à história social que encontra um espaço de circulação, de construção de saberes, de afirmação política. Quando voltado ao público infantil, em função das “imagens notáveis, pelas narrativas cativantes, pela originalidade de produção ou ainda pelo humor, [...] seduz de imediato seus leitores” e, embora “inicialmente destinado aos mais jovens, *a priori* menos experientes em matéria de leitura, ele se

consolida como uma forma de expressão por seu todo” (LINDEN, 2011, p. 7, grifo da autora). Espera-se, então, que seja recebido junto a uma capacidade de compreensão múltipla e possibilitadora tanto do estudo da subjetividade quanto da construção de significados.

CAPÍTULO III

ESTUDO DO ESPAÇO NARRATIVO EM LIVROS DE DANIEL MUNDURUKU

1. Daniel Munduruku

Nascido em 28 de fevereiro de 1964, na cidade de Belém do Pará, Daniel Munduruku é graduado em Filosofia, Psicologia e História. Possui as titulações de mestre em Antropologia Social e de doutor em Educação, ambas pela USP. Além disso, é pós-doutor em Literatura pela Universidade Federal de São Carlos/UFSCar. Pertencente aos Munduruku, destaca-se como Diretor-Presidente do Instituto UK'A (Casa dos Saberes Ancestrais). Trata-se de uma organização sem fins lucrativos que objetiva difundir, por via da literatura, as culturas indígenas.

Membro da Academia de Letras de Lorena, professor e defensor afervorado de que as culturais locais recebam a cabida referência ao serem apropriadas de modo científico, é também Comendador da Ordem do Mérito Cultural da Presidência da República desde 2008. Fazem parte de seu currículo, dentre outros, prêmios como “Melhor Livro Infantil” (Academia Brasileira de Letras), “Érico Vanucci Mendes” (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico/CNPq), “Tolerância” (Banco Mundial, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura/UNESCO), “Jabuti”, além do selo “Altamente Recomendável” (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil).

Com a média de 24 anos de carreira, possui mais de cinquenta obras voltadas ao público infantil e/ou juvenil. Para falar a respeito delas e sobre a sua cultura em um papel social formativo, viaja por vários países da Europa. Daí também o espaço do uso da escrita como militância e luta contra o silenciamento atrelados ao “insubstituível prazer estético da leitura literária” (MELO, 2013, p. 139). Com ela, por exemplo, torna-se possível a divulgação dos direitos, costumes, crenças, tradições, memórias, conquistas dos povos originários.

A literatura - tal qual o canto, a dança, as ilustrações, o grafismo e demais manifestações culturais - dá-se como uma das fatias de saberes dos indígenas. No meio das principais temáticas, ressalta-se o destaque para a natureza como fonte de vida. Dela são extraídos os ensinamentos, a comida, a utilização da água para funcionalidades diversificadas, incluindo de admiração e instrução. Ou seja, a própria retratação da Mãe

Natureza, comum a diversos literatos indígenas e, em especial, a Daniel como no exemplo que segue:

de cima do muro da aldeia, Koru olhava o rio Tapajós.
‘Ele sempre segue seu rumo e não para nunca’, pensava o guerreiro.
‘Ele não se preocupa com o que pensam dele os peixes, as plantas aquáticas, as capivaras que atravessam de uma margem para outra, os homens que singram as suas ondas... Segue sempre do mesmo jeito, guardando a sabedoria que aprende com suas viagens ao longo do universo’ (MUNDURUKU, 2004, p. 5, grifos do autor).

Esse excerto privilegia a ambientação do protagonista da obra **Sabedoria das águas** na companhia do Tapajós. Observando o rio - espaço que permeia toda a narrativa, conforme se analisará abaixo - bem como a extensão da natureza no seu entorno, Koru suscita reflexões sobre a importância de não se deixar abalar frente às intempéries da vida. Dando seguimento, consta na biografia de Daniel Munduruku, junto ao elenco do filme “Tainá 2 - A Aventura Continua” (2004), a atuação no personagem de um pajé.

Recebe, em 2013, honraria na categoria da Grã-Cruz (distinção oficial de maior importância concedida, no ramo da cultura, a um cidadão brasileiro). **Sobre piolhos e outros afagos** (2005), de sua autoria, tem sido referência na graduação de Pedagogia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte/UFRN por propor uma visão diferenciada entre o educador e o professor. Quanto a este último termo, ele diz ficar feliz ao ser assim chamado, pois

o professor é aquele que possui conhecimentos e quer passá-los aos outros; o confessor de sonhos detém imagens e quer fazer com que elas cheguem mais longe. Talvez eu tenha construído essas imagens por meio de palavras, de meus livros, daquilo o que considero um meio de comunicação muito forte: a palavra escrita (MUNDURUKU, 2010b, p. 22).

Com o foco de retratar os diferentes contextos dos indígenas brasileiros, vai contra a desvalorização da literatura transferida de geração em geração (MELO, 2013, p. 139). Inspirado em pesquisas sobre demais povos, sem dar lugar a estereótipos, é notório o engajamento tanto de sua vida quanto de suas produções. Ademais, a busca pela destituição do preconceito latente para com a comunidade indígena é um dos pontos de partida desse autor que se refere ao fato de ela ter sido esquecida pelo meio acadêmico no delongar da história.

Frente a tantas titulações - as quais Daniel Munduruku considera como vestimentas impostas pelos espaços institucionais - relaciona-se o “grande interesse dos povos indígenas pelo ensino superior [...] com a aspiração coletiva de enfrentar as

condições de vida e marginalização” (FERREIRA; MACHADO, 2019, p. 368). Dando seguimento, a autor também luta para que possam ter suas vozes e pensamentos respeitados tanto nacional quanto internacionalmente e, a partir da literatura de autoria indígena - inclusive para o público infantil, frente à pluralidade de material literário voltado a essa faixa etária - toma-se consciência das invasões, do preconceito e das explorações sofridos.

Em **Meu vô Apolinário: um mergulho no rio da (minha) memória**, por exemplo, anuncia-se a luta do protagonista na superação de uma autodiscriminação impulsionada pelo círculo social. Ele lamenta ter nascido

com cara de índio, cabelo de índio [...], tamanho de índio. Quando entrei na escola primária, então, foi um deus-nos-acuda. Todo mundo vivia dizendo: ‘Olha o índio que chegou à nossa escola’. Meus primeiros colegas logo se aproveitaram para colocar em mim o apelido de Aritana. Não preciso dizer que isso me deixou fulo da vida e foi um dos principais motivos das brigas de rua nessa fase da minha história [...] (MUNDURUKU, 2005, p. 11, grifo do autor).

O autor partilha suas memórias e a história de seu povo no que se entende por uma narrativa autobiográfica, ou seja, na “escrita de um ‘eu’ que se reconhece porque se constitui ao narrar” (SILVA, 2013, p. 10, grifo do autor). Investigações a partir delas “estão sendo amplamente utilizadas [...], pois contribuem para o estudo da forma como os seres humanos experimentam o mundo” (SANTOS; GARMS 2014, p. 4100). Já assumindo o pacto autobiográfico desde a intitulação, seu responsável traz as confusões identitárias - que causam uma série de questionamentos - nas quais se vê metido em sua infância.

É possível notar o deslocamento entre espacialidades culturais opostas: de um lado está Belém e, de outro, a aldeia Munduruku. A primeira se dá como um entrelugar, ou seja, de divergência e não pertencimento. Trata-se também do local que impulsiona a personagem na busca pela aldeia, seu lugar seguro e responsável pela composição de sua identidade cultural. Aritana - tal como fora apelidado - corresponde ao nome de uma novela da época. Também por esse motivo percebe-se o maciço preconceito sofrido.

Muito improvável que alguém se sinta confortável em uma ambientação onde é vítima de *bullying* [“fenômeno social que configura atitudes específicas de conflitos e agressões repetitivas que levam a consequências graves para todos seus envolvidos” (MEDEIROS, 2012, p. 20)]. Em paralelo, a personagem elucida que “chamar alguém de índio era classificá-lo como atrasado, selvagem, preguiçoso. [...] Eu ficava muito triste porque meu trabalho não era reconhecido. Para meus colegas só contava a minha

aparência... e não o que eu era e fazia” (MUNDURUKU, 2005, p. 11). São muitas as simbologias em face do uso dessa terminologia.

O escritor aponta para a negatividade e “defende que a palavra ‘índio’ remonta a preconceitos - por exemplo, a ideia de que o indígena é selvagem e um ser do passado - além de ‘esconder toda a diversidade’” (ROSSI, 2019, p. 01, grifos da autora) desses povos. Por outro lado, defende que o termo “indígena” vai mais além e “quer dizer originário, aquele que está ali antes dos outros” (ROSSI, 2019, p. 01). Daniel também opina sobre o “Dia do Índio” - inserido no calendário em 19 de abril - e sugere “Dia da Diversidade Indígena” em substituição, pois

precisamos entender que não existem índios no Brasil. Precisamos aprender como chamá-los, festejá-los, conhecê-los e, principalmente, valorizá-los. Precisamos encontrar um lugar para eles dentro de cada um de nós. E a maneira em que mais bem podemos fazer isso é conhecendo-os da melhor forma possível. [...] Fica acertado que os chamaremos ‘índigenas’ [...]. Ser ‘índio’ é pertencer a quê? É trazer consigo todos os adjetivos não apreciados por qualquer ser humano. É uma palavra preconceituosa, racista, colonialista, etnocêntrica, eurocêntrica... (MUNDURUKU, 2017, p. 18, grifos do autor).

Como consequência, o “Dia do Índio” comprehende uma folclorização traduzida pelo modo como se tem o hábito de comportar nas escolas durante as celebrações da data. Crianças são fantasiadas e, quase que de forma generalizada, não são levadas a refletir acerca dos verdadeiros costumes e embates indígenas. Trata-se da propagação de comportamentos preconceituosos, romantizados e inadvertidos. Nessa lógica, para que o público infantil não continue sendo deseducado, a literatura de autoria indígena emerge como importante aliada principalmente a partir de um olhar voltado ao seu espaço literário.

Já se sabe que a crítica literária e a academia costumam valorizar e promover o cânone literário. Os indígenas - muitas vezes considerados “seres da oralidade”, como se fora algo negativo [“acumular o conhecimento na memória não ocupa espaço”] (MUNDURUKU, 2010b, p. 33)] - passam a acessar as universidades e fazer uso também da literatura para dar vazão, agora de maneira escrita, às suas vozes. Desta forma, o referido autor acredita que as crianças, ao lerem obras do gênero infantil, podem conhecer a verdadeira história por trás dos 500 anos de versões duvidosas.

O conteúdo precípua do livro supramencionado remete ao que se passa no ambiente escolar e, “a partir do encontro com o texto, o leitor poderá ampliar o seu poder de argumentação a respeito de assuntos antes desconhecidos, como ocorre em relação ao *bullying*, fenômeno vivenciado por muitos, mas ainda [...] discutido entre poucos”

(MEDEIROS, 2015, p. 35003, grifo da autora). Apesar de não ter nascido na aldeia, é lá que o personagem vive seus momentos de lazer - em especial pelo contato com o avô – no advento de suas férias escolares.

Assim sendo, ao mesmo tempo em que a cidade, muitas vezes, dá-se como um espaço atópico, “de incômodo” (GAMA-KHALIL, 2008, p. 47): “levou o fora da Linda porque é feio, porque é selvagem, porque é índio” (MUNDURUKU, 2005, p. 23); a aldeia, por sua vez, apresenta-se como um espaço seguro e conhecido: “lá eu passei os melhores anos de minha vida” (MUNDURUKU, 2005, p. 13). Em acréscimo, ela recebe uma retratação de Rogério Borges³² por meio do texto não verbal, o qual “amplia as possibilidades de construção de sentido” (RAMOS; NUNES, 2013, p. 251) ao mostrar uma espécie de habitação indígena coletiva e não encontrada na urbe.

Figura 29 - A aldeia



Fonte: MUNDURUKU (2005, p. 14).

A narrativa segue com descrições da espacialidade em que o protagonista se encontra: “lá eu dormia em rede (aliás, como todos os outros). Elas eram armadas nos grandes mourões que cercavam as casas. Quando eram muitas as redes para serem atadas

³² De uma família formada por artistas plásticos, começa a desenhar desde cedo. Cursa Comunicação Visual na Fundação Armando Álvares Penteado/FAAP e carrega em sua bagagem a criação de cartazes, pôsteres, histórias em quadrinhos. **Zlim, o gnomo que queria voar**, lançado em 1982, é o seu primeiro livro dos mais de 50 vindouros. Alcançando fama internacional, alguns de seus exemplares chegam a ser traduzidos para até cinco línguas. Dentre uma série de premiações recebidas estão o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (1987), o Prêmio FNLIJ - Altamente Recomendável (1988-92-93-94) e o Unesco Prize for Children and Young People's Literature pelas estampas de **Meu vô Apolinário: um mergulho no rio da (minha) memória**.

na mesma maloca, as crianças quase sempre iam dormir com os irmãos mais velhos” (MUNDURUKU, 2005, p. 14). Ali ele se seguro, pertencente e relata o costume de, “diante das casas dos parentes”, ficar “horas a ouvir histórias contadas pelos velhos e velhas da aldeia” (MUNDURUKU, 2005, p. 13). A essas memórias - não organizadas “de uma forma linear e coerente segundo a cronologia dos acontecimentos na história” (STEFANELLO, 2017, p. 4728) - entrecruza-se a saudade da infância e de tudo que vivenciara: fantasias, rituais, medo, aconchego.

Apolinário, geralmente buscado com o intuito de aconselhamentos, é visto com certo receio. No entanto, após vivenciar um desses momentos desmotivadores na escola, o neto teria as impressões a respeito do avô modificadas quando, desanimado para o banho comunitário no igarapé, é surpreendido e levado sem a companhia dos outros. Se por influência do espaço “a personagem se comporta de maneira diversa” (BORGES FILHO, 2007, p. 38), naquele momento carrega muita chateação frente ao que ocorreu na cidade.

A situação começa a mudar à medida em que os dois parentes se direcionam a “um lugar belíssimo, com uma queda-d’água mais ou menos alta” (MUNDURUKU, 2005, p. 29). Com orientações recebidas tanto para que se sente junto a uma pedra na cachoeira quanto que por lá fique até ser autorizado a sair, nota-se a inserção de uma das funções mais básicas do espaço, qual seja

a de propiciar a ação que será desenvolvida pela personagem. Nesse caso, não há nenhuma influência sobre a ação. A personagem é pressionada por outros fatores a agir de tal maneira, não pelo espaço. Entretanto, ela age de determinada maneira, pois o espaço é favorável a essa ação (BORGES FILHO, 2007, p. 39).

Ao passo em que o garoto “olhava fixamente para as águas pensando no que [...] deveria ouvir” (MUNDURUKU, 2005, p. 29), o leitor se coloca à espera de algo surpreendente e, quando mais atento, pode entrever uma simbologia significativa. Sabe-se que a água representa muito de sagrado para os povos indígenas. Tal entendimento não se equipara ao que aflora da sociedade capitalista onde há a escassez de recursos e as águas acabam sendo tidas como fonte de exploração.

Em contrapartida, os indígenas optam por reverenciá-la antes de se pensar na questão do consumo que, ao ocorrer, dá-se de modo consciente. Cabe antecipar que tal elemento se insere no espaço geográfico também como fonte de conhecimento e saber ancestral: “Você viu o rio, olhou para as águas. O que eles lhe ensinam? A paciência e a

perseverança” (MUNDURUKU, 2005, p. 30). Visando indicar o porquê da orientação para que seu neto apenas observe, o avô ensina que o rio possui

paciência de seguir o próprio caminho de forma constante, sem nunca apressar seu curso; perseverança para ultrapassar todos os obstáculos que surgirem no caminho. Ele sabe aonde quer chegar e sabe que vai chegar [...]. Temos de acreditar que somos parte deste rio e que nossa vida vai se juntar a ele quando já tivermos partido desta vida. Temos de acreditar que somos apenas um fio na grande teia da vida, mas um fio importante, sem o qual a teia desmorona. Quando você estiver com esses pensamentos outra vez, venha para cá ouvir o rio (MUNDURUKU, 2005, p. 30).

Tais noções colocam o leitor a par do quanto subjetivas podem se dar as questões espaciais para cada indivíduo. O próprio modo como o conhecimento é repassado nas culturas indígenas corrobora para com o enriquecimento das relações com o espaço. Primeiro porque não prevalece o registro do ensinamento, ou seja, a sua transmissão acontece em pessoa. Além disso, em conformidade ao excerto, há um ritual que acaba por valorizar a recepção do aprendizado deixando-o mais intrigante. MARGOLIN (2006, p. 100) destaca que a dificuldade de o acessar reforça a sua importância.

Como uma espécie de tesouro, contribui-se para que seja transferido com diligência de geração em geração. O protagonista, para exemplificar, apenas após ter atingido determinada idade e vivido frustrações na capital - apregoa-se que é preciso vivenciar para aprender, ao contrário de ser apenas na teoria ensinado - é que começo “a olhar o mundo de outra maneira” (MUNDURUKU, 2005, p. 23). A ocasião se dá durante sua ida “divisora de águas” à aldeia Terra Alta.

Aldeia essa que, inclusive, recebe o nome Terra Alta “por causa de sua localização geográfica” (MUNDURUKU, 2005, p. 13). Tal jornada oportuniza uma marcante experiência inicial ao lado de seu avô. Os anciões entendem que os descendentes precisam ser instruídos no tempo correto para não correr o risco, por exemplo, de que o conhecimento não seja captado e/ou valorizado. As crianças possuem ritmos próprios, por isso, a partir do momento em que

eram consideradas aptas a assimilar o conhecimento complexo necessário [...], era cuidadosamente preparado e apresentado; não despejado em cima delas [...], mas passado a elas em um contexto altamente ritualizado, para que sentissem que o que estavam recebendo era algo muito desejado e, portanto, [...] que seria apreciado, lembrado e, também, devidamente transmitido (MARGOLIN, 2006, p. 100).

Não só da convivência com os mais velhos resulta o enriquecimento intelectual, mas também, como visto, da própria observação da natureza. Dessa forma, este espaço “influencia a personagem a agir de determinada maneira” (BORGES FILHO, 2007, p. 37). No início, sem obter sucesso, o indígena “olhava fixamente para as águas pensando no que [...] deveria ouvir” (MUNDURUKU, 2005, p. 30). Porém, transformações ocorrem à medida em que o tempo passa por ali. Ao chegar à aldeia, após o crítico episódio na escola, está tristonho e recanteado. Com o término daquele final de semana, sente-se fortalecido, feliz e ansioso para as próximas experiências ao lado de Apolinário.

Ele é modificado por tudo que vivenciara naquele lugar - “uma pausa no movimento” a qual possibilita com “que uma localidade se torne o centro do reconhecido valor” (TUAN, 2013, p. 169) - e aprende, com a pedagogia indígena, “que o mundo é muito maior [...] e para se tornar um ser humano pleno, a pessoa terá de aprender a conviver com a ambiguidade e a incerteza” (MARGOLIN, 2006, p. 103). Atrai-se o olhar, então, aos mistérios da vida e à necessidade de aceitação frente as incertezas, pois há

coisas que nunca iremos saber [...]. Só que elas estão escritas na natureza. As angústias dos homens da cidade têm seu remédio na terra e eles olham para o céu. Quem quiser conhecer [...] tem que perguntar para nosso irmão fogo, pois ele esteve presente na criação do mundo. Ou aos ventos das quatro direções, às águas puras do rio, ou à nossa Mãe Primeira: a terra. [...] Quem não reverencia os seres da natureza não merece viver (MUNDURUKU, 2005, p. 33).

Nesse caminhar interpretativo, em contraposição à cultura ocidental - que “parece ter uma necessidade premente de certeza” (MARGOLIN, 2006, p. 103) e de dominar todas as coisas - nas comunidades indígenas existem meios específicos para que o conhecimento seja construído e aceito. Não há que se falar, portanto, em pesquisas a seu respeito sem que preceitos morais, condutas, convenções culturais etc. sejam tratados como prioridade. É comum que se observe a existência de “uma analogia entre o espaço que a personagem ocupa e o seu sentimento” (BORGES FILHO, 2007, p. 40). Essa correspondência se dá, por exemplo, quando o personagem espera com que a natureza e os ensinamentos ancestrais os auxiliem - ora por meio da atenta observação ora graças aos sonhos - em suas deliberações. Tal como se observa no encerramento do livro,

nunca tomei decisões sem antes ouvir os enviados alados e escutar o que eles têm a me dizer, conforme meu avô me pediu. [...] Já enfrento o mundo com mais serenidade e nunca esqueço de colocar os pés no chão, na água, nem de sentir o vento batendo em meu rosto trazendo notícias de longe. Não tenho pressa de chegar, pois sei esperar e ouvir e perseverar; sei também que, como o rio, irei chegar aonde quero (MUNDURUKU, 2005, p. 37).

Ao final, **Meu Vô Apolinário: um mergulho no rio da (minha) memória** - escolhido com menção honrosa pela UNESCO na categoria literatura para crianças e jovens no que diz respeito ao tema da tolerância - anuncia um pouco do papel de moderador intelectual de Daniel Munduruku ao transitar, por meio de suas produções, pelas culturas não indígenas e indígenas.

Dando seguimento, **O olho bom do menino** - ganhador, em 2008, do prêmio ABL de Literatura Infantil - é um dos livros advindos da escrita de povos originários que não perpassa explicitamente por temáticas indígenas, senão pelo cerne de uma infância com cegueira. Todavia, tal como se observará em outras análises, um leitor atento poderá relacionar a aceitação das diferenças como sendo uma preocupação presente também de demais páginas literárias indígenas voltadas para crianças.

O próprio material em si, ao oferecer acesso à versão falada - Daniel Munduruku é quem dá voz ao narrador - mostra um cuidado com as noções de inclusão: “um movimento educacional, mas também social e político que vem defender o direito de todos os indivíduos participarem [...] na sociedade de que fazem parte, e de serem aceitos e respeitados naquilo que os diferencia dos outros” (FREIRE, 2008, p. 5) a começar, no caso em tela, com o acesso à literatura.

Ilustrado por Mauricio Negro, **O olho bom do menino** retrata uma ida de Theo Luís à clínica dos olhos em busca de uma solução para sua vista cansada. Está nítido, então, que o desconforto o impele a deslocar-se geograficamente para buscar uma solução: o uso dos óculos. Incomodado por conta da demora no atendimento, a ponto de protestar, observa a um menino muito comunicativo ali na recepção. Ao se aproximar, nota que ele é cego.

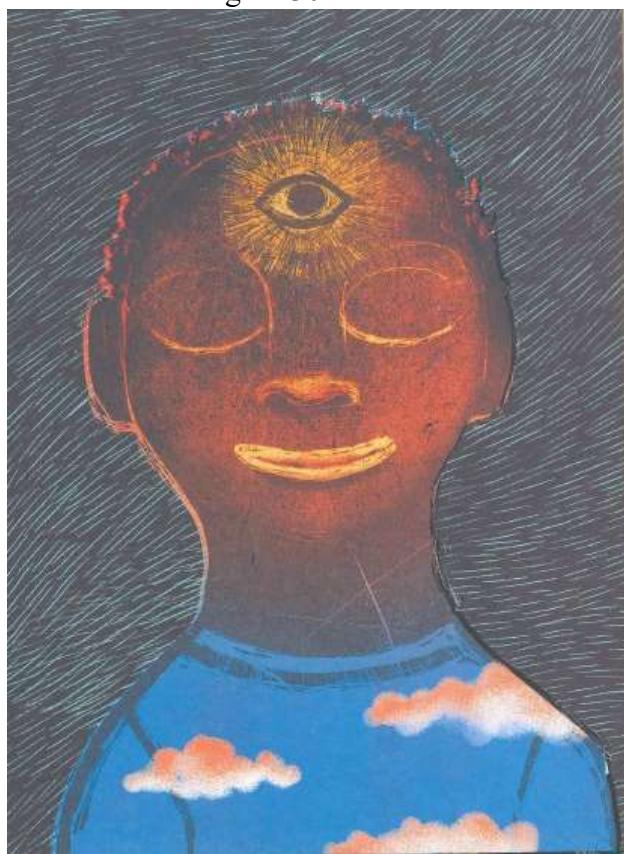
Desde esse momento, o espaço se torna um agente transformador e uma série de fatores ensinam que determinadas coisas independem da visão para serem “vistas”: “havia nele uma alegria tão clara que me senti envergonhado por reclamar de tudo na vida, por irritar-me facilmente com muitas das pequenas coisas com as quais me deparava. Cheguei a esquecer o que me havia levado àquela clínica” (MUNDURUKU, 2020, p. 11). Interessado em superar sua desesperança frente às mazelas do mundo, o contato - “perguntei à sua mãe se era possível encontrá-los fora dali” (MUNDURUKU, 2020, p. 11) - que se estabelece dá uma guinada na vida do narrador.

No delongar da narrativa, repara-se a importância dos gradientes sensoriais na percepção do espaço. Mesmo sendo cego, os outros sentidos se apresentam mais aguçados

e permitem com que habilidades como atender à porta, conduzir a visita, localizar os móveis da casa [“andava como se pudesse ver cada objeto que havia no local. As suas mãos eram tranquilas, sem hesitação, sem pressa” (MUNDURUKU, 2020, p. 15)], realizar suas atividades cotidianas, pareçam muito naturais.

Em geral, aponta-se para uma supremacia da visão em relação aos outros sentidos. Depende-se dela “mais conscientemente [...] para progredir no mundo” (TUAN, 2012, p. 22). Talvez essa dependência se dê por um inato comodismo. Ao contrário, “o ser da pessoa cega, [...] devido à apuração de suas percepções” é capaz “de distinguir detalhes despercebidos por pessoasvidentes” (ROQUÉ; ROSANELI, 2018, p. 96). Segundo o protagonista, “a gente tem outros sentidos, que nos ajudam a ver coisas que os que vivem de olhos abertos também vão conseguir ver se prestarem atenção” (MUNDURUKU, 2020, p. 16). Desse modo, é notável que o aproveitamento do espaço por parte de pessoas cegas contribui para valiosas reflexões e avanços.

Figura 30 - O olho



Fonte: MUNDURUKU (2020, p. 17).

Ao dizer que possui uma espécie de olho bom, ensina com manifesta sensibilidade: “vejo com as minhas mãos, com meus ouvidos, com o meu nariz e com a

minha língua. E vejo com o meu olho daqui de dentro, do coração. Ao ouvir aquilo, percebi que nunca havia visto as coisas daquela maneira” (MUNDURUKU, 2020, p. 22). Frente ao exposto, enquanto “as significações estão carregadas por sentimentos e juízos presentes na imagem mental que as pessoas formulam dos espaços, sendo (re)construídas constantemente, a partir das experiências vividas”, comprehende-se o porquê de a cegueira ser uma característica física e não um indicativo de sujeito menos capaz.

Daniel Munduruku, ao trazer que “o cego se utiliza mais de uma exploração tátil-cinestésica do ambiente” (NUNES; LOMÔNACO, 2010, p. 59), dentre outros fatores, exprime - na figura de uma das personagens a qual finalmente se entende por preconceituosa - o quanto a sociedade carrega credíncias e generalização impensadas. Por fim, independente dos livros de temáticas que fogem ao âmbito indígena não integrarem o objeto desta pesquisa, esses autores mostram que transitam, com propriedade, por diversas temáticas. A seguir, procurar-se-á analisar outras obras do escritor anunciado enfocando, sobretudo, em uma leitura dos elementos espaciais.

2. Análise do espaço em “Sabedoria das Águas”

Para além de uma expressão artística, Daniel Munduruku se utiliza da literatura para levar sua cultura a lugares heterogêneos, procurando impedir o esquecimento e anulação de suas tradições originárias. Assim como em **Meu Vô Apolinário: um mergulho no rio da (minha) memória**, a narrativa **Sabedoria das águas** centraliza a natureza e o valor de saber escutá-la - como, por exemplo, no excerto “ouve o rio... ouve o rio... ouve... Vai até onde não tenha gente e se deixe mergulhar na sabedoria das águas” (MUNDURUKU, 2004, p. 9) - em resposta a angústias e dúvidas internas. A trama consiste na busca de Koru em decifrar um episódio misterioso experienciado.

O protagonista afirma ter visto uma luz na floresta e seus parentes, mediante a teimosia no reforço da legitimidade daquilo, passam a considerá-lo um delirante. Logo, sentindo-se pressionado, decide partir em busca do desconhecido. Maíra, porto seguro de Koru, é uma mulher de fibra e, a contragosto do marido, vai junto: “– Não te julgues maior que a sabedoria de nosso povo [...]. Eu irei, sim, e tu não poderás me impedir” (MUNDURUKU, 2004, p. 12). O que se passa no espaço da aldeia funciona como elemento determinante à ação das personagens.

– Se eu não for agora em busca de minhas respostas, terei de conviver com a vergonha e com a desonra que meus parentes me fariam passar.

Prefiro morrer desse jeito, lutando pela minha verdade, a viver o resto da minha vida como um covarde. Dito isso, o casal empurrou sua pequena canoa para as águas do Tapajós e começou a remar com vontade (MUNDURUKU, 2004, p. 12).

Tentando entender aquilo que o transformara em motivo de zombaria, Koru é impelido a buscar respostas junto à natureza e o misterioso Tapajós - “que, impassível, guardava toda a sabedoria do mundo” (MUNDURUKU, 2004, p. 31) - torna-se palco do desenvolvimento do texto. Elucida-se que o termo rio também “designa o fluxo e a movimentação da água” (BRANDÃO et al., 2005, p. 3). Água, por sua vez, consiste no “símbolo universal da vida de fecundidade e fertilidade” (BRANDÃO et al., 2005, p. 4), dentre outras definições. Nas culturas indígenas, passa-se - geralmente por meio das linhagens - o vínculo de respeito que se estabelece com a água. Logo, o tema

se tornou de extrema relevância por ser indispensável para a sobrevivência de todos os seres vivos, o funcionamento de ecossistemas e a reprodução física e cultural de comunidades indígenas. Para essas comunidades, a água é utilizada na criação de animais, irrigação agrícola, lazer, transporte, pesca, navegação, entre outros meios de sobrevivência desses povos. Além disso, [...] tem uma dimensão existencial e é usada como símbolo material, espiritual e social, em suas tradições, crenças e costumes. [...] essa relação que os povos indígenas têm com a água está ameaçada pelas grandes empresas industriais e agropecuárias (SOUZA, 2019a, p. 45).

Embora possua conotações variadas para povos díspares, a concepção de natureza que tende a ser partilhada enfoca no mundo natural como um entrecruzamento de relações. Não se pode falar em sua dominação legítima, pois “não há uma separação do homem e da natureza”, ou seja, “é em torno do homem que o sistema da natureza conhece uma nova valorização e, por conseguinte, um novo significado” (SANTOS, 2014, p. 98) e as sequelas que ficam acabam por afetar a vida dos indivíduos. É esperado que o planeta reaja frente à tamanha devastação e que as riquezas venham se esgotando. A fertilidade do solo, das águas, animais, florestas já não é mais a mesma.

Vale frisar que a sociedade capitalista se vincula à natureza ao seu redor de forma hostil. Acredita-se que tudo tenha começado, a partir da intervenção do homem branco, no advento da colonização atrelado à expansão capitalista. De resto, a natureza se torna “cada dia mais culturalizada, mais artificializada, mais humanizada” (SANTOS, 2014, p. 97). Os indígenas, por seu turno, prezam por uma conexão de respeito e procuram remover do meio ambiente apenas o essencial a sua sobrevivência. Há a retirada do sustento, mas de forma equilibrada e, em suas solenidades, a flora e fauna correspondem ao âmago dos rituais. Esse povos

possuem um crédito histórico de terem manejado os bens naturais de forma branda, souberam aplicar estratégias de uso dos bens que, mesmo transformando de maneira durável, não alteraram seus princípios de funcionamento e nem colocaram em risco as condições de reprodução. Logo, observa-se que a representação de natureza que os povos indígenas constroem está, de fato, associada à visão de Mãe-natureza, aquela que fornece todo o alimento e ao mesmo tempo aquela a quem deve-se proteger, cuidar. E, também aquela cheia de mistérios e que tem a resposta para tudo (SOUZA, 2019b, p. 169).

Por tudo isso, Tapajós está longe de ser apenas uma demarcação geográfica. Nascido no Mato Grosso e detentor de 1.930 km² de extensão, a maior parte do seu percurso está no estado do Pará. Corresponde a uma abrangência de aproximados 6% das águas da bacia amazônica. Arapiuns, Crepori, Cururu, Jamanxim consistem em alguns dos seus precípuos afluentes. Os Munduruku, Borari, Apiacá, Maytapu, Arapium estão dentre presentes no delongar da bacia hidrográfica do Tapajós, assim como as comunidades quilombolas.

A intitulação se dá em função de um grupo indígena localizado às suas margens e, no texto, o rio Tapajós aparece entrecruzado de sensações e sentimentos. Ensina-se, uma vez mais, a inevitabilidade de ir atrás do conhecimento porque ele não pode ser possuído: “– Vou atrás de minhas respostas. Não posso ficar aqui parado, enquanto meus parentes acham que eu fiquei maluco. O rio vai me contar coisas novas sobre o que vi, tenho certeza” (MUNDURUKU, 2004, p. 11). Ao contrário, apenas será conquistado na medida do esforço dispensado em sua obtenção. Tido como divino para os Munduruku, já se pode imaginar por que é escolhido como cenário da narrativa em análise.

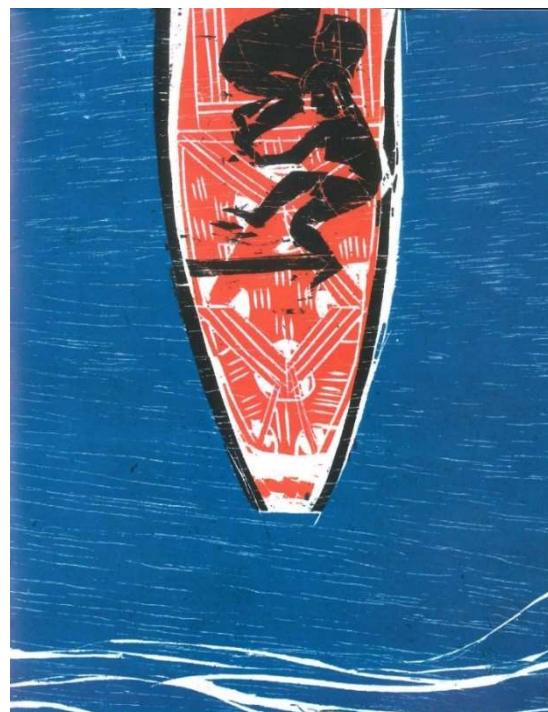


Figura 31 - O rio e a canoa

Fonte: MUNDURUKU (2004, p. 15).

O Tapajós, acima representado por Fernando Vilela³³, serve como espacialidade para questionamentos das dúvidas do protagonista apontando, inclusive, a um distanciamento - “enquanto remava, Koru procurava lembrar-se dos acontecimentos que o tornaram alvo de chacota da aldeia” (MUNDURUKU, 2004, p. 13) - em relação às tradições e crenças geracionais. Com base em parâmetros do pensamento ocidental, segundo Smith (2018, p. 69), é comum que se enxergue o espaço de forma paralisada ou desprendida do tempo. Para a autora, essa visão se faz pertinente ao colonialismo porque, ao considerar o “mundo como um ‘reino estático’, bem definido, fixo e sem política [...], a construção de estradas, portos e pontes, o desmatamento das florestas e a mineração, envolveram processos dedicados a marcar, definir e controlar o espaço” (2018, p. 69, grifo da autora), inclusive, indígena.

Em **Sabedoria das águas**, para exemplificar, faz-se importante a não separação dessas categorias. Mesmo que ao final da obra, apesar das mudanças observadas, as permanências - quanto ao não abandono de seus parentes e tradições - sejam mantidas por parte de Koru, há todo um processo de evoluções no percurso do tempo da narrativa até essa tomada de decisão. Percurso esse que, conforme se apresenta, coincide em primeiro lugar com os espaços em que o rio, geograficamente ou simbolicamente, alcança e/ou conduz.

Dando continuidade, o protagonista - ao passo em que a canoa singra - detalha o acontecido à sua companheira, a qual se coloca interessada em escutá-lo. Por consequência, enfatiza-se a relevância “de contar ou relembrar as histórias [...], é assim que se mantêm as histórias orais vivas” (SOUZA, 2019a, p. 52). Não é à toa que a pessoa do contador se refere à essência da gnose indígena. Eles atracam em terra firme e continuam com suas divagações até caírem em uma espécie de adormecimento. Havia “a sensação de estar sonhando o mesmo sonho” (MUNDURUKU, 2004, p. 27). No sonho, durante a imagem repetida daqueles seres vistos pelo marido antes de partirem da aldeia - o gavião-real e a grande onça branca - as personagens se comunicam.

Obcecado por respostas, Koru recebe a proposta de tomar conhecimento do que acontecera a princípio e de obter, em aditamento, poder e riqueza. Porém, Maíra o alerta

³³ Graduado em Artes Plásticas pela Unicamp e mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes/ECA-USP, possui amplas experiências com a pintura, gravura, fotografia e, entre outros, com a cultura indígena. Atualmente, tem se dedicado à ilustração e esculturação. Seus trabalhos artísticos, com regularidade, são expostos tanto no Brasil quanto no exterior.

a tomar cuidado: “– Não queiras saber mais do que precisas, Koru [...]. Ele ainda não te disse o preço que terás de pagar por isso” (MUNDURUKU, 2004, p. 27). Sempre muito sábia, ela já antecipa um provável alto custo de tudo aquilo para que o guerreiro reflita se valeria a pena ou não. A natureza, outra vez, aparece como representação de um poder extraordinário e evidencia as contradições existentes entre ser feliz ou ter fama, visto que

para alcançar a sabedoria do mundo deverás renunciar ao amor dos teus e tua mulher será levada conosco. Este é o preço para quem quer ter a verdade do mundo: dominarás a todos, mas estarás sempre sozinho. Caminharás como um felino que terá sempre de matar sua presa, pois não sabe conviver com ela; terás prestígio, mas viverás na solidão do teu poder. Mergulhas? (MUNDURUKU, 2004, p. 28).

O protagonista, definindo que não abriria mão de suas tradições, do seu povo e da consorte, toma uma decisão sem sentir-se tentado: “Não, não posso ir. [...] Eu não quero ir” (MUNDURUKU, 2004, p. 28). Aqui se nota a questão da permanência, pois delibera-se pelo não abandono das tradições em busca do inusitado. Muito embora o tópico da transformação esteja embutido na literatura de autoria indígena e seja comum que as personagens terminem suas jornadas modificadas, “as percepções das origens sempre vão permanecer” (SOUZA, 2019a, p. 44). Como prêmio pela bravura, ele passa a saber do que se trata os seres vistos,

viajantes solitários pelo espaço-tempo do cosmo. Têm poder, mas não mandam em ninguém. Têm prestígio, mas não têm como usufruí-lo. Eles fizeram a escolha a que hoje renunciaste por amor a teu próprio espaço-tempo. O momento que viveste ficará em tua memória, mas o que te disse será esquecido para teu bem e para que tenhas uma velhice tranquila. Para isso terás de mergulhar no rio do esquecimento, tu e tua mulher (MUNDURUKU, 2004, p. 28).

Delineando movências e atiçamento, o livro traz atributos de um texto épico. Isso tanto por conta das tentativas de Koru em provar a sua verdade quanto frente a observância de seus momentos voltados aos conflitos internos: “balançavam a cabeça em visível compaixão por verem o guerreiro [...] lutando contra a loucura. [...] Ele está travando uma luta que é só dele. Se te meteres, ele poderá te matar” (MUNDURUKU, 2004, p. 8). A linguagem utilizada, apesar de formal, é simples e seu público-alvo, as crianças, não sofrerá para entendê-la.

Ao questionar as crenças e sabedorias de seu povo, remete-se a uma mínima parte do que a cultura dizimada, no decorrer dos anos, enfrenta com o objetivo de evitar sua total inviabilização. Ponto necessário também à plateia infantil, na direção de educá-la “a compreender o mundo e crescer de forma mais equilibrada”, além de “contribuir para que

as crianças pensem uma forma nova de manter o planeta vivo” (SOUSA, 2019a, p. 94), preocupações essas que permeiam as culturas indígenas com recorrência tendo em vista o desintegrar de seus espaços.

Fica a essencial mensagem de que as águas são inteligentes e não apenas como “única forma de purificar o novo conhecimento” (MUNDURUKU, 2004, p. 29), mas para “saciar a sede, fazer a comida, molhar a plantação, estabelecer o metabolismo orgânico de tudo que existe. O bebê é guardado na água do útero” (SOUSA, 2019b, p. 95). Ela está presente em 70% tanto da superfície do planeta quanto na composição do corpo humano. Com isso, a água “dinamizada é um embrião; dá à vida um impulso inesgotável” (BACHELARD, 2018, p. 10). Para que exista vida, é imprescindível a ação das águas e o seu movimento por meio de rios, nuvens, marés, germinação, assepsia.

Em conclusão, acrescenta-se que “o devaneio natural reservará sempre um privilégio à água doce, [...] que refresca, [...] que dessedenta” (BACHELARD, 2018, p. 162). Quando aplicada às partes mais delicadas do corpo - como, por exemplo, os olhos e as inflamações - não provoca irritação. Ao contrário, suaviza as dores em função do predomínio de sua docura. Na obra analisada, assim como em outras de autoria indígena, ela representa o espaço para que a narrativa seja desenvolvida, materializa o imaginário, afiança as reflexões e conduz as personagens.

Os raciocínios sobre a importância da preservação dos espaços natureza também apontam que “não basta manter apenas alguns lugares como amostra gráatis da Terra” (KRENAK, 2019a, p. 12). Faz-se necessário que a fauna e a flora sejam preservadas por infinitos fatores, caso contrário, “vamos brigar pelos pedaços de planeta que a gente não comeu, e os nossos netos ou tataranetos [...] vão poder passear para ver como era a Terra no passado” (KRENAK, 2019a, p. 13). É o que, aparentemente, parecem querer as organizações ao garantirem, depois de muita luta - “foi preciso justificar para a Unesco por que era importante que o planeta não fosse devorado pela mineração” (KRENAK, 2019a, p. 12) - tão somente uma reserva disso ou daquilo.

3. Análise do espaço em “Karu Taru: o pequeno pajé”

Karu Taru: o pequeno pajé aponta para o que significa ocupar a posição de um pajé, “um homem especial em uma comunidade indígena” (MUNDURUKU, 2013, p. 4). No espaço social, os encargos assumidos pelos agentes tendem a não ser estáticos. Na

sociedade indígena, sem embargo, ser designado como pajé - alguém que, dentre outras características, é “especial porque concentra em si a responsabilidade pela cura das pessoas” (MUNDURUKU, 2013, p. 4) - significa que, a partir desse momento, ocupará um *status* de permanência no que diz respeito à intitulação.

Em casos raros ouve-se falar sobre supostos ex-pajés como o de Perpera Suruí, protagonista do filme “Ex-Pajé”, dirigido por Luiz Bolognesi e exibido no Festival de Berlim de 2018. O documentário aborda o cotidiano de um líder espiritual indígena forçado, por conta da nova configuração de sua aldeia - agora de maior parte evangélica - a declarar-se como ex-pajé. Não sendo comum tomar conhecimento de algo do tipo, o filme possibilita com que o espectador entenda “o nível de bullying, angústia, conflito e humilhação [...], além de uma resistência muito forte” (SCHIO, 2018, p. 1) vivido pelo personagem.

Por esse ângulo, explica-se a razão pela qual a história fascina: “me sensibilizei demais com esse drama [...]. Eu já tinha ouvido falar de ex-gerente de banco, ex-jogador de futebol, mas nunca de ex-pajé. Fiquei chocado com aquilo” (BOLOGNESI, 2018, p. 1). Tudo isso desde quando se associa a pajelança como contrária ao bíblico, relacionada a algo que fere o dogma evangélico. Mas se a “estrutura objetiva do espaço social e a localização dos agentes nesse espaço implicam consequências subjetivas, comandando as representações sociais” (PENNA, 2011, p. 72), o que significa ser um pajé?

Por que Perpera, pertencente à família linguística mondé, diz dormir de luz acesa temendo “apanhar dos espíritos da floresta” (TOLEDO, 2018, p. 1)? Por qual motivo Bolognesi (2018, p. 1) relata que “quando a coisa aperta [...], quase que escondidos”, parte dos Paiter Suruí - grupo indígena mantido pela caça, pesca, agricultura e que abrange os estados de Mato Grosso e Rondônia - ainda procura o pajé? A começar pelas explicações do próprio Daniel Munduruku, o entendimento pode ser extraído da obra agora tomada para análise. Dessa forma,

para ser pajé, é preciso uma grande preparação, unida ao dom que se traz no momento do nascimento. A preparação começa quando o escolhida é ainda criança [...]. Depois que completa seus nove anos e já pode compreender as coisas e iniciar sua preparação para a vida adulta, a criança escolhida começa a receber as orientações mais profundas. É por isso que as mães não gostam que seus filhos sejam pajés, porque eles terão de enfrentar desafios diferentes dos outros jovens. Ser pajé é uma tarefa árdua, porque exige a capacidade de ouvir cada pessoa; de falar com os espíritos no mundo do sonho; de conhecer os poderes das ervas e de interpretar sonhos que as pessoas possam lhe trazer. Esse aprendizado exige sacrifícios: solidão, sofrimento, silêncio, paciência e sobriedade por parte daqueles que é escolhido. [...]

Somente depois, quando crescer e se tornar um homem, terá de vivenciar as experiências que o tornarão um grande pajé (MUNDURUKU, 2013, p. 5).

O fato é que, exceto em função de acometimentos graves de saúde, não se perde a riqueza imaterial. Por mais que possa ser condenada, a sabedoria adquirida ao longo de uma vida ainda perdura. E, se na realidade indígena ser designado pajé vem com uma série de responsabilidades - além da pluralidade de conhecimentos ancestrais (cantar, batizar, curar, benzer, alertar para os perigos tanto de espaços urbanos quanto de comportamentos egoístas, lutar pela permanência e valorização das culturas indígenas) - Perpera evita o breu temendo “apanhar dos espíritos da floresta, que estariam bravos porque o ex-pajé não dá mais atenção a eles” (TOLEDO, 2018, p. 1). Frente ao exposto, o protagonista do livro supracitado - ciente das incumbências que viriam junto a essa atribuição de autoridade - demonstra-se entristecido.

A verdade é que Karu Taru “escolhido, ainda pequeno, para ser o sucessor do pajé, o mais poderoso personagem da vida de seu povo [...], nunca quis” (MUNDURUKU, 2013, p. 7) essa responsabilidade. Ao contrário, preferiria preocupar-se apenas com os rituais comuns daquela espacialidade “até que fosse considerado maduro, pudesse casar, construir sua casa e constituir uma família” (MUNDURUKU, 2013, p. 7). E, por mais que a liberdade do povo seja pregada, o atual pajé explica ao menino - “dois personagens que representavam o passado e o futuro do povo” (MUNDURUKU, 2013, p. 16) - que a negativa daquele dom talvez vá de encontro ao bem da comunidade.

Afinal, em determinadas aldeias indígenas, o “espaço concreto onde [...] se encontram, dialogam, convivem” (SAMPAIO et al., 2017, p. 1), requer uma pessoa de destaque - tida como detentora de orientação espiritual - para que papéis sejam assumidos. O protagonista, eventualmente, abraçaria a sua missão, porém, muito antes disso, uma sucessão de acontecimentos - iniciados durante uma pescaria com o seu pai - carece de análise. Contrariando o esperado de receber o aviso um dia antes - para que pudesse “sonhar com a pesca antes de sair de casa” (MUNDURUKU, 2013, p. 18) - Karu Taru aceita que nem sempre o processo de aprendizagem é passivo de compreensão.

Por meio dos sonhos, entendem que “as pessoas podem saber qual o melhor caminho a seguir, qual a caça a abater ou qual remédio tomar quando se está doente” (MUNDURUKU, 2013, p. 8). No processo de “formação indígena [...], sonhar é um exercício de liberdade do espírito” (QUARESMA; FERREIRA, 2013, p. 240). Naquela oportunidade, no entanto, conforme antecipado, tudo seria uma surpresa e começa com

uma jornada rio adentro. Já se sabe da importância dessa hidrografia à tradição indígena. Em meio à natureza, o conhecimento é entendido tal como o genitor orienta. Karu

precisa saber disso [...]. Precisa aprender a ler as mensagens de nossos irmãos alados para saber que, para nossa gente, todas as coisas possuem espírito, estão vivas e são nossos parentes. Aprender a linguagem deles é de fundamental importância para continuarmos vivos, porque eles nos avisam a respeito do futuro, do tempo, da cura e da vida. Precisa manter o silêncio do coração e da mente para ouvir o que eles querem nos dizer (MUNDURUKU, 2013, p. 20).

Para muito além do ambiente escolar, já se sabe que o espaço do “processo de ensino/aprendizagem da criança indígena” perpassa por “características singulares (a cultura, artefatos simbólicos culturais, mitos, ritos e costumes)” (SOUZA; PAIVA, 2013, p. 6546). Assim, entendendo a singularidade do momento, o filho se esforça para não deixar aquele sentimento “escapar” e guarda “tudo dentro de seu coração” (MUNDURUKU, 2013, p. 23). Desde então, sente-se “mais seguro no desenvolvimento do dom que recebera” (MUNDURUKU, 2013, p. 20). Neste seguimento, salienta-se que

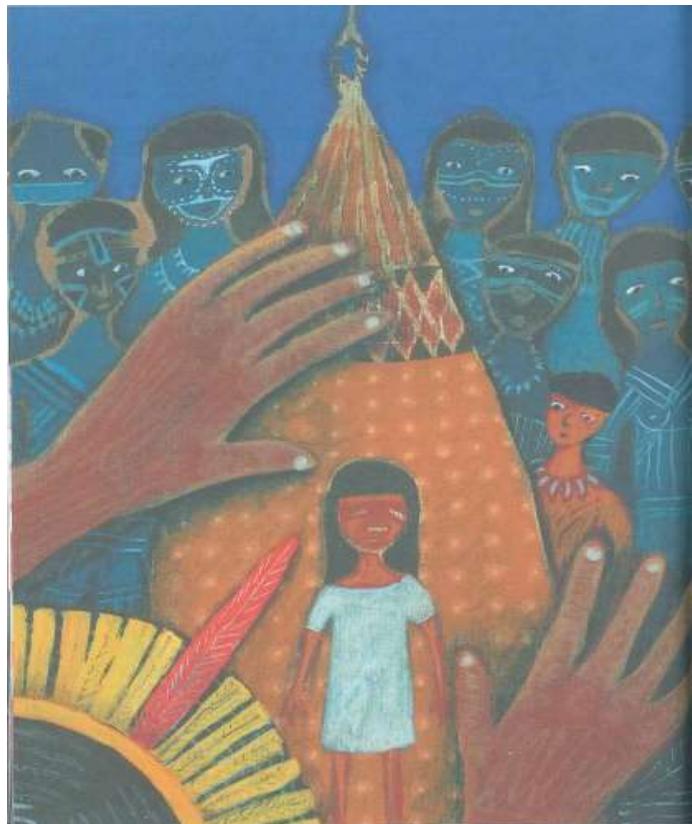
para a criança pequena, os pais são seu ‘lugar’ primeiro. O adulto que lhe protege é para ela uma fonte de alimento e um paraíso de estabilidade. O adulto também é quem dá as explicações à criança, para quem o mundo pode frequentemente parecer confuso. Uma pessoa madura depende menos de outras pessoas. Ela pode encontrar segurança e apoio em objetos, localidades e até na busca de ideias (TUAN, 2013, p. 169, grifo do autor).

Dessa maneira, sempre apoiado pelos mais experientes [“- Você recebeu a visão [...]. Isso não nos torna melhores que ninguém. Ao contrário, nos torna ainda mais responsáveis pela continuidade de nossa tradição e do nosso povo [...]”. E se você foi escolhido é porque pode passar por tudo isso” (MUNDURUKU, 2013, p. 23)], Karu vai se fortalecendo para seguir seu ofício futuro. Certa vez, de volta à aldeia, monitora a chegada de uma menina com problemas graves de saúde à casa do pajé - lugar de cura, onde “a afeição duradoura [...] é em parte resultado de experiências íntimas” (TUAN, 2013, p. 169) - que desenvolve alguns rituais.

A esta altura, o curandeiro é observado por uma gama de curiosos os quais acabam sendo necessários, conforme ele orienta: “era preciso que toda a comunidade estivesse harmonizada para que os espíritos pudessem mandar a cura ao paciente” (MUNDURUKU, 2013, p. 27). O espaço do ritual - ilustrado abaixo por Marilda

Castanha³⁴ - é suscetível de abundantes ponderações e, para a comunidade indígena, celebra as diferenças junto à cooperação. Procurando descobrir o que de tão preocupante assola a vida da menina, todos contribuem obedecendo aos pedidos do pajé enquanto este segue comprovando ser um curador admirável.

Figura 32 - A casa do pajé



Fonte: MUNDURUKU (2013, p. 24).

Percebe-se que tantas experiências causam expectativas e a aceitação por parte de Karu: “ficou pensando no tamanho da responsabilidade que estava abraçando e, mais uma vez, ficou contente por ter o dom da visão. Um dia, seria também um grande pajé” (MUNDURUKU, 2013, p. 30). Assim, “o que era diferente vai-se homogeneizando através do espaço em que vive” (BORGES FILHO, 2007, p. 37). O menino, no futuro, assumiria um novo papel graças ao modo como fora influenciado nas espacialidades comuns de seu dia a dia.

³⁴ Graduada em Belas Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais/UFMG, é responsável por uma série de ilustrações de obras e por exposições dentro e fora do Brasil. Para a obra acima analisada, utiliza a técnica da tinta acrílica sobre papel e, com o livro **Pindorama, terra das palmeiras** - no ano de 2000 - conquista diversas premiações.

4. Análise do espaço em “Você lembra, pai?”

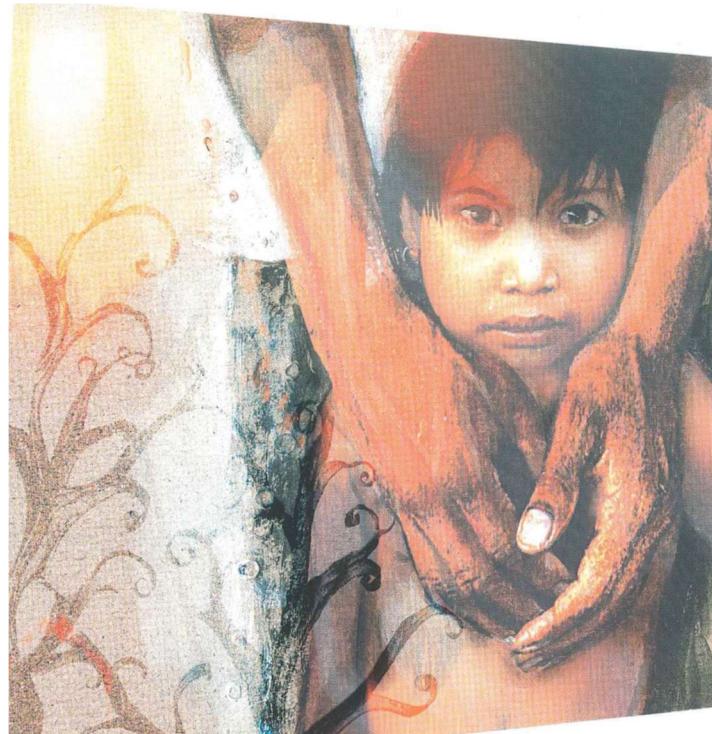
Daniel Munduruku conta ter escrito esta obra tanto ao lembrar de seu genitor - “pensei, então, nos filhos que, como eu, tiveram pais maravilhosos, mas nunca disseram isso a eles” (2003, p. 21) - quanto ao questionar-se sobre suas ausências - “pais que, como eu, pensam demais nos filhos, mas quase nunca têm tempo de estar com eles” (2003, p. 21) - o que recai em um espaço de aproximação para com a sociedade capitalista e, talvez por isso, o desabafo do autor - na sessão “Umas poucas palavras” - ao final do livro. Já se sabe que, “de todos os seres vivos, o homem é o que mais depende dos seus ancestrais” (PINTO, 2018, p. 01). De forma paradoxal, pesquisas mostram que o tempo de qualidade entre os genitores e seus herdeiros está cada vez mais escasso.

O docente Amos Rolider, por meio de estudos em Israel, constatou que “pais dedicam apenas 14 minutos e meio por dia a suas crianças no país, uma queda alarmante se comparada há 20 anos, em que disponibilizavam duas horas por dia” (PINTO, 2018, p. 01). **Você lembra, pai?**, então, funciona também como alerta e uma espécie de “teia” - a partir da leitura cada um será levado a pensar em seu antecessor e, assim por diante, “até chegar ao pai primeiro, o gerador de todos os pais: Deus. Ah! E não será um problema se seu pai for uma mulher!” (MUNDURUKU, 2003, p. 21) - além de um livro para agradecer e rememorar. Isso remete aos chamados “lugares íntimos” (TUAN, 2013, p. 172) - onde se encontra carinho e serenidade - como na cena abaixo descrita.

Você lembra, pai, como era gostoso ficar deitados na rede, balançando, [...] sem nenhuma preocupação, apenas acompanhando o caminho das aranhas pelo telhado, observando a paciência delas ao tecer suas teias? E eu sentido suas mãos fortes, calosas, acariciando minha pele numa massagem ritmada e amorosa? (MUNDURUKU, 2003, p. 4).

Percebe-se que, já em outra fase da vida, “o adulto saudável anseia pelo aconchego que conheceu na infância” (TUAN, 2013, p. 168). É lá que o protagonista, pelo menos, encontra afago. Outrossim, é onde suas “necessidades fundamentais são consideradas e merecem atenção sem espalhafato” (TUAN, 2013, p. 168). Ser carregado no colo, ter o pôr do sol apontado, sentir a suavização das frustrações a partir do entretenimento das histórias, aprender a valorizar o alimento são experiências indicativas da sensação de refúgio provocada nos espaços da puerícia.

Figura 33 - Acolhimento



Fonte: MUNDURUKU (2003, p. 02).

As ilustrações se veem parceiras do texto verbal e “não são tomadas apenas por seus aspectos estéticos ou ilustrativos, mas como parte das narrativas - elas também marcam, descrevem e posicionam os personagens” (MASSOLA, 2010, p. 3). No desenho acima, a proteção é corroborada. Embora não haja uma unificação, “a ideia de uma pessoa como ‘lugar’ ou ‘lar’” (TUAN, 2013, p. 170, grifos do autor) surge como hipótese. A personagem se vê acolhida ao “*morar no amor de outrem*” (TUAN, 2013, p. 170, grifo do autor). Em uma peça teatral, Tennessee Williams reforça o referido entendimento a partir de um diálogo - que acontece em um hotel do México - entre os intérpretes Shannon e Hannah.

Cada um de nós é lar para o outro, meu avô e eu! Você sabe o que quero dizer por lar? [...] O que quero dizer é que não me importa o que as outras pessoas querem dizer quando elas falam de lar, porque não considero um lar como um... bem, como um lugar, um prédio... uma casa... de madeira, tijolos, pedra. Penso em lar como uma coisa que existe entre duas pessoas na qual cada uma pode... bem, aninhar-se - descansar - viver nela, emocionalmente falando (1962, ato 3).

É importante pontuar que “na ausência da pessoa certa, as coisas e os lugares rapidamente perdem significado” (TUAN, 2013, p. 171). A criança relembraria, por exemplo, a perda de sua amiga Louise e os ensinamentos recebidos naquele episódio: “foi muito triste. Ela tinha a minha idade. Você lembra que fez questão de me levar para o

velório? Disse que eu precisava compreender e aceitar os caminhos da vida” (MUNDURUKU, 2003, p. 8). A morte, então, transforma o lugar. A permanência - antes almejada - passa a figurar como desconforto. Santo Agostinho conta sobre a mudança ao enxergar Tagaste - cidade onde nascera ao norte da África - após a perda de um amigo.

Meu coração estava agora dilacerado pela dor e para todos os lados que eu olhasse só via a morte. Meus lugares familiares tornaram-se cenários de tortura para mim, e meu próprio lar tornou-se um sofrimento. Sem ele, tudo que fizemos juntos tornou-se uma experiência insuportavelmente dolorosa. [...] Odeio todos os lugares onde costumávamos nos encontrar porque eles não podem mais me dizer: ‘Olhe, aí vem vindo ele’, como faziam antes (AGOSTINHO, apud TUAN, 2013, p. 171, grifo do autor).

Para que o lugar volte a ser suportável é essencial uma ressignificação e as manifestações de solidariedade amparam nesse sentido. Isto posto, “embora haja dificuldades no manejo das experiências de morte, os sentimentos experienciados passam, ficando marcas indeléveis na memória das pessoas” (LEMOS; MOREIRA JÚNIOR, 2010, p. 170). No caso em tela, o pai estar ao lado do filho mostrando-se, inclusive, sensível à situação - “eu vi você chorando naquele dia. Senti você tão próximo das pessoas, do mundo, de mim mesmo” (MUNDURUKU, 2003, p. 8) - possibilita uma comutação a partir daquela junção de intimidade em dado espaço.

Entende-se que, para além da relação humana, o lugar em si às vezes pouco tem a oferecer (TUAN, 2013, p. 172). O protagonista, para exemplificar, explana sobre uma época difícil na qual se encontrava muito cético e apenas focado na potencialização de suas problemáticas. Sem a “intimidade de uma relação humana particular” (TUAN, 2013, p. 172), o lugar parecia não possuir uma função. Entretanto, isso é modificado - fazendo, aliás, com que a criança passe a questionar seu ceticismo - a contar das vivências proporcionadas por seu genitor.

Lembra que você chegou, colocou as mãos sobre as minhas e me levou para ver o pôr do sol? Não acreditei naquilo. Eu mesmo nunca imaginei que isso iria acontecer. Você me levou para um lugar bem alto e pediu para eu fechar os olhos e me virar em direção ao horizonte. 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 que construí-la a cada dia, passo a passo’ (MUNDURUKU, 2003, p. 10, grifo do autor).

O adulto oportuniza com que seu filho entenda a relevância do espaço da diferença: ““se o mundo é colorido, e é bonito por ser colorido, por que as pessoas têm de ter uma cor só? Por que gostar só de branco se o preto é a combinação de todas as cores?

[...]" (MUNDURUKU, 2003, p. 9, grifo do autor). O preconceito, no âmbito familiar ou fora dele, é instruído - subjetivamente ou não - e a convivência acaba por influenciar na formação das identidades. Então - como “são forjadas em práticas culturais específicas, e [...], por conseguinte, transitórias, múltiplas, formadas e construídas no interior de relações de poder e em políticas representacionais” (MASSOLA, 2010, p. 3) - a atuação familiar se torna fundamental e, no caso em tela, está resguardada ao pai, grande homenageado de toda a narrativa.

A repetição incessante do verbo “lembrar” - presente já na intitulação da obra - aponta para a importância do espaço enquanto lugar de memória. Quando o protagonista rememora as experiências vivenciadas em sua infância, a partir do contato obstinado com os ensinamentos de seu genitor, ele conclui sobre o quanto foi privilegiado no delongar do percurso a ponto de tornar-se um adulto de caráter que soube errar, acertar e, acima de tudo, aprender. Nesse caminhar interpretativo, chama-se a atenção para a realidade de que “se as pessoas não tiverem vínculos profundos com sua memória ancestral, com as referências que dão sustentação a uma identidade, vão ficar loucas neste mundo maluco” (KRENAK, 2019a, p. 14) frente a ausência, por exemplo, de noções de pertencimento passadas de geração em geração.

Voltando ao pós-texto, Daniel Munduruku (2003, p. 21) ressalta que, ao presentar esse “livro-teia” a outras gerações - de modo a fazê-las se recordarem de seus pais - não há adversidades caso exista uma figura feminina no lugar do pai. Contudo, é preciso chamar a atenção para o fato de que os protagonistas tendem a ser apresentados, nas obras indígenas, “por meio de atributos que se posicionam como ‘ativos, aventureiros, curiosos, corajosos, atentos e capazes de decifrar sinais da natureza’” (BONIN, 2010, p. 6, grifo da autora) e que, nem sempre, essas características são destinadas às indígenas.

A “teia” também se dá na medida em que “todas as coisas estão amarradas entre si” (MUNDURUKU, 2003, p. 11), ou seja, “uma teia de relações que torna possível a produção de sentidos, perpassados pelas relações de poder que se estabelecem na relação espaço-lugar da formação” (CUNHA, 2008, p. 185). Como exemplificação, a passagem em que o pai, ao tomar conhecimento das notas baixas de seu filho, responde que “a liberdade sempre nos cobra um preço alto” (MUNDURUKU, 2003, p. 12), percebe-se a interligação para a qual o autor está chamando a atenção: o mesmo espaço que dá a oportunidade é o espaço que cobra pelas escolhas incorretas, ou seja, a liberdade se relaciona à responsabilidade.

O livro também apresenta as insatisfações do protagonista frente a algumas atitudes do pai. Uma delas diz respeito ao momento em que o filho vivencia uma quebra de confiança. Ao relatar sentir-se envergonhado de conversar com uma menina, por quem está interessado, ele vai até lá e fala em seu lugar. Ela passa a ignorar o menino o qual, inclusive, fica um bom tempo sem conversar com o seu genitor devido ao acontecido. Como o espaço das relações entre pais e filhos tendem a não ser mais tão formais quanto nas gerações anteriores, a criança relata não ter esperado aquilo, pois só “queria ser [...] amigo, confiar” (MUNDURUKU, 2003, p. 13) em seu criador.

Nota-se que as memórias, nem sempre positivas e felizes do passado, acabam causando um desconforto. Outro exemplo consiste na lembrança das discussões entre os pais: “você lembra quando discutia com a mamãe? [...] Você sempre se achava... era uma atitude que eu não gostava em você... essa coisa de sábio, de mestre, de sabichão” (MUNDURUKU, 2003, p. 15). É fato que “a maior parte dos preconceitos ainda recai sobre as mulheres” (TEIXEIRA, 2009, p. 88) e isso não poderia ser diferente no espaço literário: “na literatura, a representação [...] das relações entre eles, tem, há séculos, o caráter de reservar à mulher a condição de inferioridade” (TEIXEIRA, 2009, p. 89). A escrita de autoria feminina, principalmente, tem buscado contestar essas postulações.

Mais à frente, o menino reflete a respeito do momento em que encontra o seu primeiro emprego e considera o seu genitor como um dos maiores incentivadores: “você sempre me falou que o trabalho é a porta de entrada para o conhecimento de nossos limites. E que os limites são a porta de entrada da liberdade” (MUNDURUKU, 2003, p. 18). Santos (2012, p. 81) considera que é preciso uma reconstrução do espaço até que este “não seja o veículo de desigualdades sociais” e que, com o trabalho, “o homem, [...] na qualidade de produtor, residente, ocupante, ou ainda participante ocasional de uma atividade permanente” (2012, p. 83), destinará vida ao objeto.

Também por isso as forças produtivas são tão importantes, o que tão bem entende o pai do protagonista. Mesmo que a ocupação, naquele momento, seja considerada pelo filho como “apenas [...] simbólica, de começo de vida” (MUNDURUKU, 2003, p. 18), considera-se que “cada lugar é uma combinação particular de modos de produção particulares” (SANTOS, 2012, p. 84). Ou seja, as atuações são válidas tanto no sentido de melhorar o espaço quanto para que os limites sejam forçados e o indivíduo se torne “mais livre [...] para alçar grandes voos” (MUNDURUKU, 2003, p. 18). O ascendente, inclusive,

até usava uma imagem: ‘o limite da águia é o céu, o limite do homem é o infinito - para chegar lá é preciso dar um passo de cada vez’. Meu primeiro emprego foi também meu primeiro passo para me sentir capaz, útil, o fio da teia - como você sempre dizia (MUNDURUKU, 2003, p. 18, grifo do autor).

Ao final, a criança reflete sobre a importância de contar com a companhia de seu pai ao longo do tempo e a cumplicidade entre eles - “você foi precioso no meu processo de crescimento. [...] cada coisa que você fez me ensinou algo, até mesmo o que não fazer” (MUNDURUKU, 2003, p. 20) - aponta para o que o filósofo Henri Lefèvre (1974, p. 121) ensina: “a forma do espaço social é o encontro, a reunião, a simultaneidade”. Percebe-se que este espaço não consiste em apenas uma forma física e, dessa forma, une os homens.

5. Análise do espaço em “Foi vovó que disse”

O protagonista, às vésperas de completar sete anos, introduz-se como alguém que saber respeitar a natureza. Nascido no meio da floresta - de onde os remédios, compreensões, comidas, brinquedos, dentre outros, são retirados - ele assegura estar sempre aprendendo com sua avó. Tendo em vista que “somos sujeitos plurais e temos distintas maneiras de saber e pensar, agir e sentir” (MEINERZ, s/d, p. 1), nesta narrativa, a tradição de escutar os mais velhos continua ocupando espaço de resplendor de acordo com o explicitado pelo próprio título.

A recorrente entrada “Vovó disse que” para introduzir os ensinamentos da matriarca [“Vovó disse que, se a gente não andar direito, pode tropeçar no orgulho” (MUNDURUKU, 2014, p. 9); “Vovó disse que para sentir a presença dos encantados é preciso aprender a fazer silêncio” (MUNDURUKU, 2014, p. 11); “Vovó disse que tem povos que não acreditam nos duendes e espíritos da natureza” (MUNDURUKU, 2014, p. 13)] solidifica a valorização da memória ancestral e reforça que

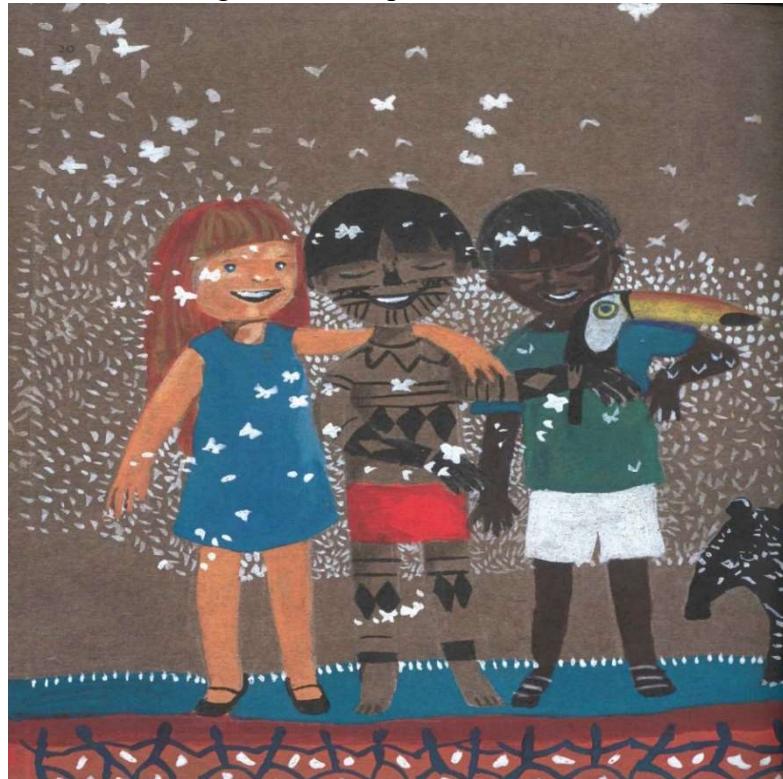
se os membros mais jovens de uma comunidade consideram os membros mais velhos como imprestáveis ou suspeitos ou excedentes, eles jamais serão capazes de dar as mãos e examinar as lembranças vivas da comunidade, nem fazer a pergunta mais importante, ‘por quê’?. Isso provoca uma amnésia história que nos obriga a reinventar a roda toda vez que temos de ir comprar pão na padaria (LORDE, 2019, p. 242, grifo da autora).

Além disso, a referida entrada aponta para a valorização da prática de contação de histórias. Embora o texto narrativo não apresente nenhum diálogo direto entre o menino

e sua avó, esta se vê lembrada a todo instante em função dos inúmeros saberes que oralmente foram transmitidos. Os desenhos de Graça Lima³⁵ se dão junto a muitas cores, texturas e formatos da natureza e - lembrando que “palavra e ilustração precisam acolher o leitor e permitir-lhe encontrar no texto uma brecha para dele fazer parte, interagir, interferir, exercendo o papel de leitor, [...] produtor de sentido” (RAMOS; NUNES, 2013, p. 254) - harmonizam-se ao texto verbal.

Em acréscimo, essas ilustrações fomentam temáticas que talham o espaço da diferença. As crianças são mais criativas ao, “interpretando o livro como parte do seu universo”, transportar para o “imaginário as histórias e imagens” (CARELLI; AQUINO, 2013, p. 61). Portanto, é mister que sejam desenvolvidos “valores psicológicos, pedagógicos, estético e emocionais ligados à linguagem da imagem [...] como o principal modo de estimular o olhar infantil na estruturação do mundo exterior e interior” (CARELLI; AQUINO, 2013, p. 52). A imagem abaixo provoca reflexões acerca da pluralidade dos povos e da convivência harmoniosa entre seres humanos e animais.

Figura 34 - Respeito e tolerância



Fonte: MUNDURUKU (2014, p. 20).

³⁵ Graduada em Comunicação Visual pela Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ e mestra em Design pela PUC-RJ. No meio de suas premiações, cita-se a Menção *White Ravens* da Biblioteca de Munique (Alemanha).

Crianças de cores de pele e culturas diversas convivendo não apenas entre si, mas também na presença de borboletas, capivara e tucano, assim como escritos os quais transparecem a pureza pueril - “Vovó disse que tem uma coisa que chama preconceito, que a gente precisa saber vencer ele. Confesso que não entendi nada. Para mim todo mundo é irmão. E irmão tem que cuidar de irmão, tem que respeitar, tem que deixar ser feliz” (MUNDURUKU, 2014, p. 21) - complementam-se e apontam para importância de que concepções como o antirracismo, o enfraquecimento da misoginia, a valorização dos animais, da natureza e das culturas etc., sejam propagadas.

Enquanto, por parte de racistas, prega-se que “quanto mais embranquecida a pele mais aceitável do ponto de vista das relações sociais” (MEINERZ, s/d, p. 5), o acriançado - quase sempre impoluto - não consegue enxergar o porquê dessa concepção. Faz-se necessário então o acesso à realidade, mesmo que de forma branda a princípio. Seja ela agradável ou não, apenas procurando trabalhá-la é que se pode evoluir em relação aos preconceitos.

Para tanto, o processo educacional - indispensável na condução da criança “às vantagens do comportamento moral, não por meio de conceitos éticos abstratos, mas daquilo que lhe parece tangivelmente correto e, portanto, significativo” (BETTELHEIM, 2018, p. 12) - não deve evitar a apresentação de embates existenciais. Um exemplo dessa questão é a conhecida “tentativa de banir a obra de Monteiro Lobato das escolas públicas” (CECCANTINI, 2010, p. 1), um

analfabetismo histórico, que despreza o tempo em que determinadas obras foram escritas. Querer censurar ou modificar em algum grau uma obra cultural é um absurdo. [...] Por que não usar esse pretexto para discutir em sala de aula o racismo? É uma grande oportunidade (CECCANTINI, 2010, p. 1).

Neste universo, tal como o de autoria indígena, “a literatura - escrita, falada, dançada, cantada - passa a ser um referencial para a Memória, que pretende informar a sociedade brasileira sobre sua diversidade cultural e linguística” (MUNDURUKU, 2017, p. 122). Voltando à narrativa, explicita-se o mérito de que limites sejam conhecidos: “nos diz a crença que quem acha que conhece a floresta e não cuida dela é orgulhoso e pode topar com algum **encantado**” (MUNDURUKU, 2014, p. 9, grifo do autor). Tendo em vista que “a criação do espaço dentro do texto literário serve a variados propósitos”

(BORGES FILHO, 2007, p. 35), no texto indígena pode funcionar também como ambiente de enfrentamento quando se nota o desrespeito.

Fala-se, assim, na “renovação de sua filosofia, de sua religião, de seus costumes, de suas memórias e relações sociais” (KRENAK, 2019b, p. 348). Já na abertura, o personagem principal coloca que aprendera a venerar o chão em que encosta, seja para caminhar, divertir-se etc. Ele realça, conforme introduzido, a floresta como espaço de provimento, o que é corroborado por sua avó - fonte de conhecimento - a todo tempo: “nela tem tudo o que precisamos para viver bem” (MUNDURUKU, 2014, p. 7). No tocante à figura feminina,

cabe lembrar que, nas mais diversas formas de organização social, o espaço da reprodução da vida é povoadão de mulheres. As mães geralmente têm ou buscam ajuda para cumprir com as exigências do exercício maternal (tias, primas, avós, professoras...). Além disto, ressalta que cada indivíduo, ao longo de sua vida, é atendido e cuidado maternalmente de maneira sucessiva e em certas ocasiões [...] por diversas mães (LIBERA, s/d, p. 4).

A anciã igualmente alerta para as emboscadas possíveis na eventualidade de um descaso: “a floresta é mágica! [...] Ela nos protege, nos ensina os caminhos. Isso, é claro, quando a gente cuida dela, caso contrário ela manda **duendes** ralharem com a gente. E eles podem fazer a gente errar o caminho, podem preparar armadilhas pra gente ficar com medo” (MUNDURUKU, 2014, p. 7, grifo do autor). Percebe-se, então, a instalação desse espaço como solicitador de respeito e a “relação do homem com seu meio” (KRENAK, 2019b, p. 341) precisa ser revisada a exemplo do que acontece na realidade indígena.

O livro também aponta para um reforço da funcionalidade dos gradientes sensoriais - especificamente da audição e do olfato - na percepção do espaço: “fazer silêncio é contemplar a beleza das coisas do mundo. É saber sentir o perfume das árvores. Saber ouvir os animais” (MUNDURUKU, 2014, p. 11), o que o protagonista faz na ilustração abaixo. Vê-se que ele fecha os olhos, concentra-se e, em meio à floresta, tem a oportunidade de respirar ar puro e sentir/ouvir, inclusive os animais nos galhos da árvore. Trata-se de uma experiência de comunhão para com o meio em que se encontra.

Figura 35 - O silêncio se comunica



Fonte: MUNDURUKU (2014, p. 10).

Os entes encantados citados pela avó na narrativa - *mapinguari*, duendes, *curupyra*, espíritos da natureza, *anhangá*, *yara* - “atuam como protetores dos animais, das águas e da natureza de modo geral, podendo fazer o bem ou o mal aos indivíduos que não respeitarem esses elementos” (SILVA; SOUSA, 2017, p. 207). Ao passo em que o não indígena tende a relacionar tais crenças ao sobrenatural, os indígenas, ao contrário, veem-se em “ contato com o sagrado e com a realidade, não havendo necessidade de” (SILVA; SOUSA, 2017, p. 207) elucidações lógicas.

Em se tratando da importância de se sentir pertencente, “disse a vovó que quem gosta de onde mora nunca fica zangado nem triste” (MUNDURUKU, 2014, p. 17). Não apenas isso, mas à medida em que se muda “de lugar, como turistas ou como imigrantes”, o indivíduo pode se sentir desterritorializado - “uma outra palavra para significar estranhamento, que é, também, desculturalização” (SANTOS, p. 327, 2018) - ou seja, pode dissuadir-se da sua cultura de tradição. Para finalizar, o protagonista - o qual, na última página do exemplar, identifica-se como Kaxiborempô - informa que

mamãe está me chamando para dormir. Minha rede já está atada bem debaixo da rede dela. [...] daqui a mais dois anos não serei mais criança e vou estudar na escola dos **pariwat** da cidade. [...] Lá eles chamam a gente de índio. Vovó disse que eu não sou índio, que eu sou **Munduruku** e que tenho que ter orgulho (MUNDURUKU, 2014, p. 19, grifos do autor).

Esta citação remonta reflexões anteriores a respeito do desabono da terminologia “índio”. Ademais, leva a refletir sobre o que Santos (2012, p. 32) propõe com “o espaço que une e separa os homens”. Quando se pensa nas “aglomerações monstruosas” (SANTOS, 2012, p. 33) as quais as cidades podem resultar, o geógrafo - tido, no século XX, como um dos intelectuais brasileiros mais conceituados - explicita que, apesar disso, o isolamento costuma ocorrer. Os formatos de organização, as exigências de que se prospere e de que tudo se dê com urgência causam, para além de outras questões, a falta de tempo e disposição ao convívio. Isso pode frustrar a criança, conforme visto em outras obras indígenas as quais elucidam a saída das aldeias para as cidades.

6. Análise do espaço em “Um sonho que não parecia sonho”

A obra tem início com Darebu demonstrando estar arrependido - durante uma conversa com Tawé - por não haver impedido que seus amigos Tonhõ, Karu Karu e Kaxi cruzassem o igarapé, onde brincavam, em busca da voz que os chamava. Darebu alertara que, apesar de corajosos, deveriam recordar-se dos ensinamentos de seu povo para que fossem precavidos, mas, ainda assim, os outros nadaram até o outro lado. O protagonista, expectador da travessia, avistara-os, pela última vez, adentrando à floresta. Diferentemente dos amigos, ele preferira manter-se no espaço tópico, ou seja, onde se acredita ser seguro devido à familiaridade com o local.

Tonhõ, a princípio, também resistira: “– Não podemos ir até lá. Pode ser perigoso. Não há ninguém ali na outra margem. Ouvimos apenas o som de uma voz e nada mais” (MUNDURUKU, 2007b, p. 6). Vale colocar que “a outra margem [...] é o oposto do espaço por nós habitado” e, por essa razão, “exerce [...] uma atração, um interesse simplesmente em função de sua alteridade” (MARANHÃO, 2019, p. 33). Nesse contexto, por mais que gere preocupação, ainda assim há a curiosidade para descobrir o que acontece do outro lado: “é o desejo de movimento, de atravessar algo que resiste a ser atravessado, e de possuir um espaço que se nega à nossa presença física” (MARANHÃO, 2019, p. 34). Tanto é que o próprio Tonhõ acaba partindo junto aos outros.

Antes de voltar à aldeia e pedir a ajuda do pajé, apenas Darebu, conforme dito, “preferiu não correr o risco. [...] Então, sentou-se à beira do igarapé e ficou olhando para os curumins. Logo eles alcançaram a outra margem e sumiram na floresta” (MUNDURUKU, 2007b, p. 8). Já se sabe das subjetividades que permeiam o espaço da floresta e, dentre outras possibilidades, o desaparecimento dos curumins por ela pode significar que algo perigoso ocorreu. Ao passo em que guerreiros - após ouvirem a narrativa dos fatos por parte de Darebu - procuram pelo grupo, o menino se põe a refletir sobre como havia sido aquele dia até então.

Parecia um dia comum dentre as obrigatoriedades da vivência indígena: levantar-se de manhãzinha, banhar-se no rio, fazer o desjejum, ir ao mato em busca de alimentos, aprender com os mais velhos durante a colheita etc. Quando os homens se separam do grupo para a caça, as crianças assumem a responsabilidade de proteger as mulheres da aldeia e passam a caminhar na frente delas. Darebu se oferece para ajudar com o cesto de mandioca que a mãe carregada, mas é repreendido carinhosamente.

- Não, meu filho. Seu papel é ir na frente para proteger as mulheres.
- Mas, mãe, eu quero ajudar você a carregar o cesto de mandioca.
Nunca acontece nada, e eu fico cansado de não ter o que fazer.
- Quem está de guarda tem de estar atento o tempo todo, meu filho. O perigo aparece quando a gente menos espera.
- Faz muito tempo que venho acompanhando a senhora e nada de diferente aconteceu até agora.
- Eu sei, Darebu, mas temos de seguir a tradição de nosso povo
(MUNDURUKU, 2007b, p. 13).

Darebu, como esperado, agora se sente preenchido de culpa em função de não haver impedido a partida de seus amigos por mais que, na realidade indígena, a cada um seja destinada a autonomia das próprias decisões, ou seja, as crianças serão responsabilizadas pela teimosia daquela manhã.

Já era noite, o nível de preocupação aumentara e Darebu - como alternativa para aliviar os ânimos dos parentes - pede ao avô que conte uma história. Igualmente se sabe que “nas comunidades indígenas contar histórias, evocar o passado, os ancestrais e as tradições não é tarefa anônima, requer qualificação, referendo e legitimação do grupo, atribuição que está, tradicionalmente, vinculada à velhice” (SOUZA et al., 2013, p. 220). Nesse sentido, o ancião alega que, apesar de terem optado por desafiar o perigo, há que se observar a positividade frente ao acontecido. Para ele, as crianças voltariam, assim como acontecera em sua parecida experiência.

A forma como a infância se dá em aldeias indígenas muito ensina, já que o seu universo vai bem além do que o olhar não autóctone tende a captar. A ilustração abaixo de Inez Martins, por exemplo, inspira a observar o modo como se relacionam com a natureza. Nos centros urbanos, infelizmente, a tendência é que haja um emparedamento da infância quer pela rotina atribulada dos pais, quer pelos perigos que permeiam os espaços da cidade, entre outros. Desse modo,

o que será de um planeta cuja infância e juventude crescem distantes da natureza, sem a possibilidade de desenvolver sentimentos de amor e compreensão clara, existencial, do que são os processos de nascimento, crescimento e morte dos frutos da Terra? Na contramão da alienação de si e do mundo, é preciso que as pessoas tenham vivências amorosas para com a natureza para que possam tratá-la amorosamente. Pois há relações entre sentimento de pertencimento ao mundo natural e atitudes ambientais fundamentais à sustentabilidade do planeta (TIRIBA, 2018, p. 6).

Ao contrário das civilizações ocidentais, é de praxe que no meio indígena não se separe o humano do natural. Isto posto, a natureza também funciona como “ninho e refúgio para momentos de solidão e introspecção” (FLEURY, 2018, p. 12). Cada vez mais tem-se defendido a sua interação junto ao espaço escolar das cidades. Nas aldeias, por exemplo, as crianças costumam aprender na prática. São retiradas do ambiente de quatro paredes - o qual pode existir em complementação - e levadas a observar as árvores, os animais, os frutos, o oceano, a flora, os rios etc.

Figura 36 - Os curumins e a natureza



Fonte: MUNDURUKU (2007b, p. 20).

Em sequência na narrativa, anoitece e nada muda. Somente quando o dia “começava a anunciar suas cores” (MUNDURUKU, 2007b, p. 26) - relembrando ao leitor que “a visão humana representa o principal sentido no processo de percepção do mundo exterior” (SILVA, 2012, p. 2) - é que gritos são escutados ao longe no rio. Os curumins estão de volta! Na manhã seguinte, Darebu entendera que tudo não se passara de um sonho: “tinha abandonado meus amigos para serem devorados pelos espíritos da floresta” (MUNDURUKU, 2007b, p. 28), ou seja, aqueles que atuam junto à proteção e equilíbrio dos espaços da natureza.

A criança, ao ser questionado por sua genitora sobre o sonho, explica com ele ter aprendido a levar a sério as tradições. Por fim, o autor encerra a obra refletindo acerca de significados e explica: “nas histórias do meu povo, os pajés sempre dizem que os sonhos trazem mensagens e que é preciso pensar nelas e tentar decifrar o que elas querem dizer” (MUNDURUKU, 2007b, p. 31). No delongar dos dias, ele pontua ser comum que algo o relembrre do que se passara durante o sonho e, desta forma, é preciso de atenção aos sonhos recebidos, uma das preocupações de povos indígenas.

CAPÍTULO IV

ESTUDO DO ESPAÇO NARRATIVO EM LIVROS DE LIA MINÁPOTY

1. Lia Minápoty

Dentre as jovens lideranças dos Maraguá - que se situa entre os rios Tapajós, Amazonas e Madeira, no estado do Amazonas - Lia Minápoty se destaca como escritora, palestrante, artista plástica com ênfase em grafismos indígenas, membra da diretoria da Associação das Mulheres Indígenas Maraguá/AMIMA etc. Nasce, em 1989, na aldeia Yãbetue'y - situada às margens do rio Abacaxis - e pertence ao clã Cukuyeguá (que significa “gente da cobra”). É casada com Yaguarê Yamã, com o qual possui seis filhos e atua na divulgação da cultura de seu povo.

Vive, nos dias de hoje, na aldeia Yaguawajar, onde atua também como professora do ensino fundamental. Com vistas a valorizar os traços da cultura e a literatura brasileira indígena de autoria feminina, dentre outros propósitos, suas obras - algumas de autoria coletiva - são traduzidas para demais idiomas como, por exemplo, o italiano. No ano de 2009, em parceria com Yaguarê Yamã, lança seu primeiro livro: **A árvore de carne e outros contos**, ilustrado por Mariana Newlands³⁶.

A presença do mundo natural amazônico - os animais e a floresta - consiste em uma característica marcante dos textos. Conforme será apresentado, a coletânea de contos supracitada compreende ricos subsídios de análise do espaço narrativo, o que vai ao encontro do propósito dos autores: “elaborar histórias que desvendem a cultura de nossa gente [...], crenças e tradições da gente do lago” (MINÁPOTY; YAMÃ, 2012, p. 11).

Entre os elementos pré-textuais, “Soneto Amazônico” é o que mais chama a atenção para a perspectiva da espacialidade. Recomenda-se que essa leitura seja mediada por um adulto disposto a interpretar o seu vocabulário intrincado e mantendo as suas características poéticas. Na primeira estrofe - “Sobre a água *pitinga** do Arawá/ *Ygara* que desliza calmamente/ Entre galhos - caniços de aracá/ No reflexo dourado quase ausente” (YAMÃ, 2012, p. 7, grifos do autor) - já se tem um prenúncio do espaço

³⁶ Graduada em Desenho Industrial pela PUC-RJ e em Computação Gráfica pela Parsons School of Design, Nova York. É mestra em Literatura também pela PUC-RJ, além de desenvolver pesquisas com gravuras, atuar como ilustradora, designer gráfica e fotógrafa.

geográfico em que a narrativa se encontra: a natureza e seus contornos. Constituído pela forma fixa da poesia clássica referente ao soneto, insinua um diálogo com a tradição.

Diversos termos desconhecidos apontam para o fato de que às crianças das comunidades indígenas é comum o aprendizado bilíngue, que inclui a língua indígena. Fora dessa realidade, em contrapartida, pouco se tem de contato com algumas das mais de 160 línguas e dialetos falados pelos povos originários no território brasileiro. Dessa forma, em seu encerramento, a obra apresenta um glossário para que o leitor tire suas dúvidas acerca de palavras apresentadas no marágua, aprenda um pouco mais das culturas indígenas brasileiras e possa entender o livro **A árvore de carne e outros contos**.

De início, essa mescla de vocabulários parece causar estranhamento no momento de leitura e interpretação do público infantil, já que até mesmo uma frase inteira aparece na referida língua indígena [“– *Arika patau gurupápawa etá ú*” (MINÁPOTY; YAMĀ, 2012, p. 39, grifo dos autores)] e, inclusive, sem indicações de tradução. No entanto, além de aguçar a curiosidade, tal característica da literatura indígena aponta para a necessidade tanto de realizar interpretações de texto quanto de dar vazão à imaginação. Considera-se, por exemplo, se

a autora, através destas palavras crípticas, pretendeu aumentar ainda mais o sentimento de estranheza no leitor, que não entende o significado da asserção e não pode encontrá-lo em nenhum lugar. É possível que a intenção profunda de Lia Minápoty fosse a de comunicar implicitamente aos leitores que só os membros que pertencem ao povo Maraguá podem decodificar e entender o sentido da frase (CASTAGNA; FARIA, 2017, p. 97).

Especulações à parte, a circulação dessas narrativas propicia visibilidade e inicia a quebra do silenciamento de tantas histórias desde a colonização europeia. As próprias línguas faladas se aproximaram de mil antes da chegada dos portugueses no Brasil. Atualmente, por volta de apenas 25 povos possuem “mais de cinco mil falantes de línguas indígenas” e “conhecer esse extenso repertório tem sido um desafio para os linguistas, assim como mantê-lo vivo e atuante tem sido o objetivo de muitos projetos de educação escolar indígena” (LÍNGUAS, 2019, p. 1). Em “O Colar Sagrado”, o primeiro conto de **A árvore de carne e outros contos**, é apresentada a palavra *malyli* que, por meio do glossário ou do contexto, descobre-se significar “pajé” na língua maraguá.

A história se passa em uma remota aldeia localizada na floresta amazônica - a maior floresta tropical do mundo - e onde os indígenas também se destacam como presentes na luta por sua preservação e combate à crise climática e da biodiversidade.

Fala-se da rotina exaustiva de um pajé que, por “sua pajelança [...] fora do comum” (MINÁPOTY; YAMĀ, 2012, p. 13), é sempre buscado para consultas e aconselhamentos. Quando tenta finalmente descansar em sua maloca, é interrompido e orientado a partir para o lago Induá, além de ser informado que seus instrumentos serão necessários na jornada.

A interrupção do repouso acontece como a extensão de um sonho, ou seja, Piraí, a princípio, não entende se está acordado ou dormindo. Essa circunstância onírica comumente se dá em um cotidiano indígena no qual sonho e realidade estão interconectados. Ailton Krenak conta que, ao receber um convite para viajar, espera “sonhar com aquilo”. Caso contrário, acaba optando por não ir, “é uma orientação que pode ser pensada como mágica, mas, na verdade, é o [...] modo de vida” de muitos indígenas, uma “ligação cósmica” (2020, p. 39). Os autores indicam essas questões ao mostrarem o pajé seguindo os impulsos recebidos.

Para o trajeto, ele vai até a canoa e rumá “em direção ao lago desconhecido” (MINÁPOTY; YAMĀ, 2012, p. 14). Esta e outras águas navegáveis, assim como demais elementos do meio ambiente, em muitos livros indígenas, podem funcionar como personagens. O fato é que os povos originários possuem consciência de que, ao contrário de dominar a natureza, “vivem em harmonia com ela e temem sua inenarrável força” (CASTAGNA; FARIA, 2017, p. 26). O lago citado, por exemplo, apresenta-se de forma macabra [“lá havia cadáveres de animais: cadáveres de cobra e de onça escondidos por trás de algumas pedras” (MINÁPOTY; YAMĀ, 2012, p. 14)]. O leitor, em função da descrição dessa espacialidade, já espera que algo - no mínimo peculiar - aconteça.

No local, uma voz solicita que os pertences do pajé sejam mostrados. Então, ele exibe “suas penas de arara-*pirâga* para chamar os espíritos, alguns *tawarys* de tabaco, dois *muirakitãs* que ganhara de seu avô e uma pulseira da sorte”, contudo, faz-se necessário criar algo para “curar e ter mais autoridade entre seus patrícios” (MINÁPOTY; YAMĀ, 2012, p. 14, grifos dos autores). A mesma voz o conduz à construção do suposto instrumento e, para isso, recorre à floresta de modo a obter sementes, fibras de palmeira e dentes de animais.

Vale lembrar que destruir a natureza está fora de cogitação. Sendo assim, os animais não podem ser mortos com esse objetivo. O processo deve prezar pelo respeito e, tal como ensinam as culturas indígenas, “precisamos renunciar às coisas que estão estragando a nossa vida no planeta” (KRENAK, 2020a, p. 62). Piraí consegue as dentições por meio de cadáveres de cobra e onça. Em seguida, com sapiência, inicia um

trabalho artesanal para “dar vida” ao seu ensejo: um colar que, após finalizado, seria abençoado pelo deus-sol *Guaracy*.

Figura 37 - O homem, a floresta e os animais



Fonte: MINÁPOTY; YAMÃ (2012, p. 12).

Na ilustração, inclusive, nota-se a presença de ambos os animais dos quais são obtidos os dentes e da majestosa floresta que tudo possibilita ao personagem, uma “estreita vinculação [...] apontada como tendência temática de obras dedicadas ao público infantil e juvenil” (BRANDILEONE; VALENTE, 2018, p. 202). Voltando ao colar, Piraí deveria manter em sigilo a sua origem e, principalmente, protegê-lo de todas as animosidades do percurso no retorno à aldeia. Assim, ao remar para casa, os desafios são iniciados e o espaço passa a funcionar como armadilha para que a devida recomendação não seja cumprida.

Espaço esse que, conforme Suzuki (2006, p. 56), provoca a atuação da personagem, ou seja, acaba por “situá-la em relação à ação cumprida”. Com o aparecimento de uma cobra de duas cabeças e de uma onça banguela - as duas furiosas por conta de seus dentes - o pajé poderia ter hesitado, mas recorda-se dos dizeres da voz - “Perca tudo, menos o colar” (MINÁPOTY; YAMÃ, 2012, p. 16, grifo dos autores) -

e permanece firme em seu propósito. Ao final, é informado de que tudo aquilo não passara de um teste e, por ter lutado, faz-se merecedor do objeto.

Piraí, então, parte em busca do enfermo que tanto necessita de sua ajuda. O rapaz é curado - o que deixa os demais curiosos - a partir da manipulação do acessório. Vale lembrar que tudo aquilo deveria permanecer em segredo, mas logo começa o burburinho - ““ele possui um colar dos deuses”” (MINÁPOTY; YAMÃ, 2012, p. 16, grifo dos autores). Isso transforma o “meio em um espaço socialmente e culturalmente significativo” (WIESER, 2009, p. 88) e faz com que todos queiram ver o colar. Temeroso e entristecido, o protagonista resolve devolvê-lo a um senhor, dono daquela voz que o orientara.

Por ter resistido às pressões, ele é parabenizado e sela-se um novo acordo de forma a não prejudicar o indígena ou os outros aldeões. Esse movimento lembra o que Durkheim (1999, p. 422) diz com “somos obrigados a conformar nossa conduta, tanto em nossas relações conosco mesmos como em nossas relações com outrem, e é nisso que reside o essencial da moral que chamamos individual”. Embora insatisfeito com a pressão dos demais nos espaços de convívio, o pajé encontra uma resolução plausível de modo a não infringir as regras nem desamparar os seus protegidos.

Na sequência, o conto que dá nome ao livro - “A Árvore de Carne” - anuncia que Guarimonâg, ao passear pela floresta, surpreende-se em função de uma série de eventos inaugurados com a presença de uma surucucu. A ambientação na qual transcorre a narrativa - preenchida de características psicológicas e morais - como sabido, é comum a inúmeras obras de autoria indígena. Nesse caso, ao passo em que parece convidativa é, do mesmo modo, ameaçadora. Frustrado por não atingir o objetivo de picá-lo, o animal peçonhento se recolhe a um “buraco dentro de uma árvore” (MINÁPOTY; YAMÃ, 2012, p. 19), o qual - tal como a casa tende a funcionar para os seres humanos - consiste em um refúgio.

O pai do deus *Monâg* se afasta e, de repente, uma onça também tenta atacá-lo. Já se sabe que os dois animais mencionados até então são igualmente os mais retratados pelas culturas indígenas. Para a felicidade do personagem, após a não concretização do intuito do ataque, ela “saiu de fininho e entrou numa caverna debaixo das raízes grossas da grande árvore” (MINÁPOTY; YAMÃ, 2012, p. 19). Enquanto o animal parece eleger essa caverna como o espaço onde se sente seguro - pois é lá que se esconde após a não concretização de seus planos - o protagonista tenta entender a bizarrice daqueles eventos,

“uma jiboia desceu da árvore ao lado e pôs-se a sufocá-lo” (MINÁPOTY; YAMÃ, 2012, p. 19). Com vergonha de haver fracassado, vai para o mesmo buraco da primeira cobra.

Não suficiente, ao chegar em um lago, Guarimonág “estava accorado na beirada, e ainda refletia no que acontecera, quando um imenso jacaré-*açú* tentou arrastá-lo para a água, onde o mataria” (MINÁPOTY; YAMÃ, 2012, p. 20, grifo dos autores). É como se tudo aquilo quisesse ensiná-lo algo. Tanto é verdade que, ao defender-se e colocar o réptil no mesmo local em que o felino se escondera, percebe algo curioso: a soma de quatro animais já ocupa o interior da árvore. Ele resolve ficar por perto na espera dos animais até que uma mulher surge. Nua, começa a seduzi-lo, mas, na verdade, trata-se de uma mulher-demônio que tenta devorá-lo.

Com o advento da lua cheia, o herói da narrativa consegue ver quem de fato ela é. Após estrangulá-la, a empurra “para dentro da caverna sob a árvore” e, “cansado de tantas surpresas, [...] juntou uma porção de barro e fechou o buraco e a caverna [...]. Depois foi para casa dormir” (MINÁPOTY; YAMÃ, 2012, p. 20). Finalmente, com as contendas resolvidas, ele parece sentir-se autorizado a buscar por seu repouso. Todavia, no dia seguinte, desloca-se até o mundo e volta a buscar pela árvore.

Vale lembrar que sua casa não se equipara a dos humanos. O pai do deus *Monâg* vive “em cima das estrelas” (MINÁPOTY; YAMÃ, 2012, p. 20), ou seja, é lá que o seu “mundo [...] se inicia” (PARENTE, 2009, p. 76). Quando se depara com a árvore procurada, percebe a secura das folhagens e o apodrecimento do tronco. Desalentado, retorna à sua casa a fim de refletir a respeito. No terceiro dia, o protagonista nota que escorre sangue da árvore - ao invés de seiva - e há carne, ao contrário de madeira podre. Sem entender a situação, pois apenas o seu “filho tem o poder de transformar as coisas” (MINÁPOTY; YAMÃ, 2012, p. 20), decide retirar o barro que fecha a caverna onde os corpos estão depositados.

Acontece que, como parte do tronco, este também passara a sangrar. Nos dias subsequentes, outras situações peculiares são notadas: os galhos igualmente se transformam em carne, folhas surgem no formato de “cabelos pretos e compridos [...] parecendo dedos de gente” (MINÁPOTY; YAMÃ, 2012, p. 21), frutos - identificados como olhos - piscam. Essas características fazem com que a ambientação - “principalmente à noite, quando todos os olhos passam a piscar [...] e só param quando raia o dia” (MINÁPOTY; YAMÃ, 2012, p. 21) - pareça tão assustadora quanto atrativa. Tanto é verdade que não impedem o personagem de continuar a buscá-la, além de

contribuírem para com a formação de comportamentos, por parte do leitor, que oscilam entre a estranheza e a curiosidade.

Ao final, aponta-se para o fato de que a dificuldade de compreensão é responsável por gerar “medo, sendo este físico ou metafísico” (OLIVEIRA; GAMA-KHALIL, 2016, p. 133). Por mais que a referida árvore não cause mal, “sua forma [...] bizarra e sinistra” (MINÁPOTY; YAMÃ, 2012, p. 21), mal apreciada, mantém as pessoas afastadas do espaço que ocupa. Espaço este localizado na “cabeceira do *ygarapé* Mereré, no rio Abacaxis, que os maraguás chamam de Guarinamã” (MINÁPOTY; YAMÃ, 2012, p. 21, grifo dos autores).

Os contos em tela antecipam um pouco do que será analisado nas obras da autora que, “alocadas no filão ‘infantil’, [...] merecem a atenção do leitor criança ao primeiro contato. As ilustrações coloridas e sugestivas em relação ao tema tendem a atrair o olhar, contribuindo para a ambientação da narrativa” (BRANDILEONE; VALENTE, 2018, p. 205, grifo dos autores). De acordo com o introduzido, o elemento espacial continua em evidência ao conduzir as ações das personagens ora forçando-lhes a se defender ora a refletir sobre as ocasionalidades estranhas, entre outros, e efetua-se,

através da escrita, [...] uma difusão dos saberes que, sem literatura, ficariam isolados na sua área geográfica e não poderiam enriquecer a vida e o conhecimento dos leitores de outras partes do mundo. Em particular as mulheres indígenas, desta maneira estão lutando contra o desinteresse que sofreram para se reapoderarem da sua identidade. Escrevendo e publicando livros, ganham uma nova visibilidade e uma outra posição dentro da sociedade brasileira contemporânea (CASTAGNA; FARIA, 2017, p. 14).

É perceptível que elas ainda estão em menor número quando se observa a quantidade de homens indígenas que publicam (alguns deles com dezenas de livros). Isso também porque “apesar de mulheres indígenas e negras conseguirem publicar hoje em dia, em geral seus livros são editados por pequenas editoras que têm uma distribuição bastante precária” (FIGUEIREDO, 2013, p. 150). A elas designa-se o espaço de margem tanto por não comporem os escritos conhecidos como canônicos quanto por serem reflexo das minorias brasileiras.

Frente ao exposto, a escolha pelos textos de Lia Minápoty acontece não só pelo fato de que “em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela” (BENJAMIN, 1993, p. 223), mas igualmente de modo a dar mais vazão especificamente às vozes das mulheres indígenas. Notar-se-á que, para além de **A árvore de carne e outros contos**, não há um número grande de publicações da referida autora.

Por outro lado, a qualidade literária salta aos olhos e exige que tais obras sejam trabalhadas, bem como difundidas.

2. Análise do espaço em “Com a noite veio o sono”

Esse livro começa rememorando o espaço, nos antepassados, habitado pelos Maraguá: “moravam na mata central, sempre distantes dos rios principais” (MINÁPOTY, 2011, p. 7). Tal afastamento é entendido como necessário para que os rivais, na iminência de guerra, não os encontrem com facilidade. Ou seja, por ser “uma realidade objetiva”, o espaço geográfico “é um atributo material da superfície terrestre, sendo passível de ser medido, localizado” (SANTOS, 2019, p. 3). Ademais, a formatação das aldeias é apresentada de modo diversificado.

Na ausência de casas, os indígenas se veem forçados a viver “ao pé das grandes árvores, agrupados em buracos ou deitados em rede atadas nos galhos” (MINÁPOTY, 2011, p. 7). Bachelard pontua que, em um primeiro momento, o ideal de casa remonta a “um objeto rigidamente geométrico” (1957, p. 64). Por sua realidade inicial ser “visível e tangível”, “feita de sólidos bem talhados, de vigas bem encaixadas” (1957, p. 64) - apesar de tal fator não significar necessariamente proteção - emerge-se um ideal de abrigo que difere da realidade apresentada no início da obra.

Outro fator relatado é que, naquele tempo, “a noite ainda não era conhecida pelos homens. Somente *Anhāga*, o espírito do mal, e outras entidades da floresta a conheciam, e usavam-na para seu proveito” (MINÁPOTY, 2011, p. 7, grifo da autora). A escuridão é desejada até porque, mesmo ao dormir, os Maraguá estão expostos ao sol e, dessa forma, vivem exaustos. Como “a noite é o encerramento do dia e o seu começo”, salvo exceções “o espaço reservado ao trabalho, às criações é o dia notoriamente” (OTSUKA, 2014, p. 281). O período noturno pode ser tido, então, também como uma espécie de tempo limite.

A história começa a mudar quando, ao tomar conhecimento de que potes de barro guardam a escuridão, líderes do povo resolvem sair para buscá-los. O pajé que os contara do fato recomenda cautela: “ao quebrarem os potes, vocês deverão correr para não serem alcançados [...], se não, poderão ser transformados nos animais que cantam dentro deles” (MINÁPOTY, 2011, p. 8). O bacurau, a guariba e a coruja, por exemplo, são citados como alguns deles. Todos fazem parte do rol de bichos noturnos desconhecidos por conta da realidade que vivenciam.

Ao encontrarem os objetos são escutados barulhos tanto do demônio Bikoroti que os guarda quanto dos animais que ali vivem. Como artimanha, atraem-no para fora de seu posto e, por meio de uma flecha, um dos indígenas quebra o menor pote. A partir daí uma corrida contra a noite, que tudo passa a consumir, é iniciada. Todo o espaço ao redor - “árvores, raízes, terra, bichos...” (MINÁPOTY, 2011, p. 15) - é arrastado para dentro dela e os guerreiros só ficam a salvos após chegarem à aldeia quando, inclusive, aproveitam para enfim dormir na escuridão.

Muitas espécies possuem cantos característicos, emitidos para anunciar a chegada do dia. Tanto é verdade que, sem que a noite perdure, logo a cantoria do guariba anuncia o raiar do sol. Como o pote obtido não fora o suficiente para uma noite extensa, seria necessário retornar a Waruã visando conseguir outro maior. Não é de se estranhar, por parte da cultura indígena, relatos de visagens às margens de lagos. Frente às suas simbologias, há a hipótese de que eles atraiam “os humanos [...] para a morte. Tomam então a significação perigosa de paraísos ilusórios. Simbolizam as criações da imaginação exaltada” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2021, p. 600). Por essas razões, nada mais provável do que a referida espacialidade para resguardar os objetos.

Diázóáp, Azuaguáp e Popóga partem à missão antes que os demônios se façam presentes. Como na primeira vez, após a quebra do pote, os rapazes correm da escuridão liberada. A sequência de ilustrações que Mauricio Negro traz não só favorecem “a capacidade de observação e análise”, mas também possibilitam “uma rica experiência de cor, forma, perspectivas e significados” (AMARILHA, 2002, p. 41). Conforme anunciado - e vide a figura abaixo de Mauricio Negro - os três acabam transformados em animais quando um deles, após tropeçar em um cipó, tenta ser socorrido pelos demais.

Figura 38 - Escuridão e transformação



Fonte: MINÁPOTY (2011, p. 21).

Homens são colocados em oposição à natureza, ao tentarem retirar dela o segundo pote, e o espaço funciona como uma armadilha. A parte produtiva diz respeito ao aparecimento e reaparecimento da noite, tal qual desejavam, a partir de então. Já o aterrorizante é que “como não havia mais o que guardar”, o demônio - que, independentemente do gênero literário, resulta-se em um personagem de peso - “se pôs a andar pela floresta, onde começou a praticar maldades contra crianças e tornou-se uma das entidades mais temidas da mitologia Maraguá” (MINÁPOTY, 2011, p. 23). Dessarte, o livro **Com a noite veio o sono** vem como um alerta ao público infantil. O mundo é perigoso, mas mais ainda aos infantes.

Por fim, vale analisar os potes como sendo um espaço narrativo. Suscitam uma série de mistérios e são responsáveis pela possibilidade de conduzir a narrativa a resoluções diversas. Podem, conforme explicitado, transformar os indígenas em animais e prendê-los em seu interior, o que implica em uma drástica mudança de conjuntura reduzindo-os tanto à perda de suas identidades quanto a um espaço escuro, claustrofóbico, sem que se possa ir e vir.

3. Análise do espaço em “Tainâly, uma menina Maraguá”

Em texto bilíngue (português e maraguá), essa obra apresenta também ricos elementos paratextuais. Tanto as explicações sobre a etnia quanto as relações diretas com a narrativa demonstram isso: “ao todo, existem 350 indígenas que fazem parte do povo Maraguá. Cerca de 200 vivem na mesma aldeia de Tainâly. As pessoas são divididas em clãs, uma espécie de família” (MINÁPOTY, 2014a, p. 23). Chama a atenção o fato de que as histórias de assombração estão dentre as preferidas do povo de Tainâly, protagonista da história. O Pai do Mato, para exemplificar, diz respeito a um protetor da natureza que, quando crescido, assume a forma de um animal.

Assim como a criatura, os Maraguá “lutam para que a floresta onde vivem não seja destruída, defendendo suas terras das pessoas que as invadem em busca de madeira e peixes” (MINÁPOTY, 2014a, p. 23). Trata-se da preservação do espaço em prol da própria sobrevivência. Caso contrário - como nos dizeres de Ailton Krenak (2019a, p. 12) - incorrer-se-á no que parece ser o propósito das instituições - como a Organização dos Estados Americanos (OEA) e a UNESCO - as quais parecem preocupar-se com a preservação apenas de partes do planeta que servirão de amostragem para as gerações futuras.

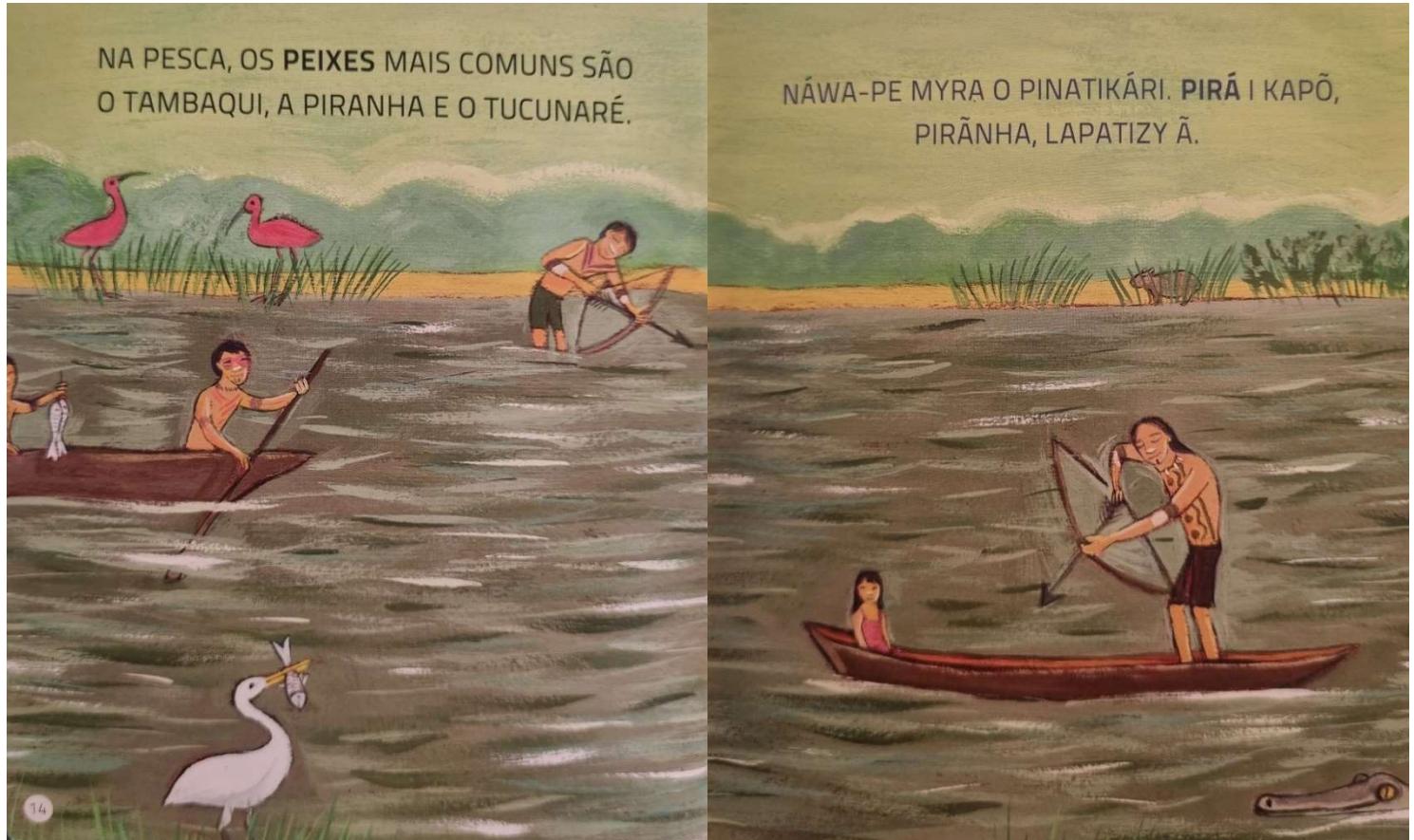
Partes essas, obviamente, não suficientes para a manutenção da vida. De volta à narrativa, **Tainâly, uma menina Maraguá** descreve a vida de uma indígena que, em sua aldeia, possui uma infância saudável: “adora brincar de **pega-pega** na água” (MINÁPOTY, 2014a, p. 8, grifo da autora), tem contato com os animais de sua preferência e com a fartura do abacaxi, sua fruta favorita. A água continua sendo uma protagonista. Não apenas para diversão, mas como fonte de sustento. Em maraguá, “**PIRÁ I KAPÓ, PIRÂNHA, LAPATIZÃ**” (MINÁPOTY, 2014a, p. 15, grifo da autora) são os peixes que ali mais proliferam.

Na língua portuguesa, eles se traduzem como “o tambaqui, a piranha e o tucunaré” (MINÁPOTY, 2014a, p. 14). As ilustrações abaixo apontam para o fato de que “quando duas imagens se relacionam, surge a possibilidade de expressar uma progressão. Ao ligar, [...] uma [...] à seguinte, o leitor as inscreve dentro de uma continuidade” (LINDEN, 2011, p. 107). A referida progressão é identificada na representação do espaço da pesca e da harmonia com o meio a partir da junção de páginas que a dobra permite. Os adultos, em ambas, mostram às crianças como acontece a busca pelo alimento e, nesse ínterim, difunde uma ancestralidade de conhecimentos às próximas gerações.

Em continuação, uma ave igualmente se beneficia dela enquanto um jacaré se aproxima, é a cadeia alimentar sendo retratada. Às margens, envolvidas em suas

habitualidades, vê-se outras aves e uma capivara. Instrumentos indígenas, como as flechas, estão sendo utilizados. Há muito verde, uma natureza exuberante e a ilustração registra a realidade desse espaço sem gerar dúvidas interpretativas ao leitor. Ademais, tanto a sensibilidade quanto a criatividade emitidas pela imagem que segue de Laurabeatriz³⁷ compreendem valores artísticos.

Figuras 39 e 40 - Harmonia com o meio



Fonte: MINÁPOTY (2014a, p. 14 e p. 15).

Principalmente por conta da proliferação das aldeias urbanas - como a Marçal de Souza, no Mato Grosso do Sul - torna-se importante “relativizar a noção de que a vida indígena se materializa exclusivamente em aldeias, no meio da floresta e em contato íntimo com a natureza” (BONIN, 2012, p. 43). Em contrapartida, é justamente em conformidade com o referido viés que se apresenta a aldeia de Tainãly: “associada nesse [...] espaço natural oposto por definição ao espaço urbano” (NUNES, 2010, p. 14). Outra

³⁷ Nascida no Rio de Janeiro, possui um currículo vasto de experiências com ilustração, pintura, arte plástica, xilogravura, entre outros. Também sobre os povos indígenas, *História de índio* (1996), de Daniel Munduruku, conta com os desenhos dela. É moradora de São Paulo há bastante tempo.

atividade regular e que alegra a protagonista consiste no preparo, por parte das mulheres, do centenário beiju de tapioca.

A história é curta e encerra-se com o relato de que a menina “gosta mesmo é de ficar juntinho dos seus **pais**” (MINÁPOTY, 2014a, p. 20, grifo da autora). Algo visto como comum nas narrativas indígenas, uma vez que tendem a apresentar “protagonistas integrados a uma rotina comunitária e familiar” (BONIN, 2012, p. 47). Para as envolventes imagens deste livro, a ilustradora usa tinta guache. A pluralidade de cores e detalhes também são responsáveis por captar a atenção do público infantil.

4. Análise do espaço em “Lua-Menina e Menino-onça”

O exemplar tem início com uma comparação acerca de como se considera os contos de raízes indígenas: “como finas gotas de orvalho caindo da pétala de uma flor” (MINÁPOTY, 2014b, p. 3). A descrição passa uma ideia de subjetividade e docura, o que se confirma à continuação: “quando nossas almas as ingerem, alimenta-se de uma nobreza incrível e nos transporta a um mundo lindo e fantástico, onde a palavra cria corpo e ganha alma. Ali, todos temos poderes e somos levados a ingressar na natureza” (MINÁPOTY, 2014b, p. 3), ou seja, tanto em um espaço de fruição quanto de aprendizado.

Essa construção de conhecimento se dá, uma vez mais, também a partir de um elemento pós-textual, o qual pode confirmar a interpretação das palavras que não estão na língua portuguesa. Por exemplo, na frase que abre o livro - “Yagualary era um *kununī* diferente dos demais” (MINÁPOTY, 2014b, p. 5, grifo da autora) - não dificilmente se entenderia, após uma breve análise, o termo em destaque como sendo “menino”, “rapaz”. O artigo indefinido “um” indica que a palavra em seguida virá no gênero masculino.

Direcionando-se ao glossário - “*kununī* - Menino. Garoto. Curumim” (MINÁPOTY, 2014b, p. 30, grifo da autora) - o leitor terá certeza de sua compreensão. Todavia, caso opte por não ir até o final da obra, o entendimento do todo não será prejudicado frente à suposição inicial. Em consonância ao que a própria autora coloca, “a sabedoria proveniente dos contos indígenas é sem igual” (2014b, p. 5), tal como se continuará verificando. O texto gira no entorno de um menino maraguá que, em sua aldeia, sente-se rejeitado pelos demais.

Certa vez, ao acordar sendo enxotado da aldeia, ele percebe ter sido transformado em um filhote de onça. Frente ao desenrolar de vários livros é sabido que, para os indígenas, “os humanos e os animais possuem uma essência espiritual comum” (LIMA,

1996, p. 32). Não raramente, um se transforma no outro e vice-versa. Contudo, o fato não deixa de ser encarado com estranheza pelos demais membros da aldeia. Yagualary então parte para a floresta, espaço que lhe serve como refúgio. No percurso, passa pelas paisagens que estão dentre as mais retratadas nos livros indígenas:

foi subindo o rio *Guarinamã*, na distante *Maraguapajy*, terra dos *maraguás*. E depois de passar por córregos, lagoas, cachoeiras, finalmente chegou à margem de um rio. Parou numa praia de areias branquinhas.

Disse ele:

- De hoje em diante, é aqui a minha nova morada e lhe darei o nome de ‘Casa do menino-onça’ (MINÁPOTY, 2014b, p. 10, grifos da autora).

O medo inicial começa a ser dissipado e, ao encontrar “um abrigo no mundo, será capaz de recomfortar-se na solidão, construindo imaginariamente uma muralha segura em locais desprotegidos e desconhecidos” (PARENTE, 2009, p. 81). A partir daquele momento, o protagonista se aconchega para descansar e sonha com uma lua azul se transformando em uma menina, daí o porquê do título da obra. Inspirado, acredita que a Lua-menina de fato possa aparecer e coloca-se a esperar por ela. O acontecimento não se dá de imediato, conforme deseja e o indígena. As suas conversões em onça também possuem um tempo próprio e acontecem apenas às noites. Enquanto isso, segue com as cotidianidades e, sem abandonar sua essência,

ao acordar, tomou um banho gostoso na água fria do rio. Voltou e começou a tecer palha para servir-lhe de casa. Sendo esperto, logo achou uma maneira de tirar estacas e fincá-las. Assim fez um *mutá*. Depois, com as varas que sobraram, armou uma cumeeira para pôr as palhas do telhado. Tudo isso tendo um suporte maior, que era um galho grosso de uma árvore baixa. Estava pronta sua nova casa. (MINÁPOTY, 2014b, p. 14, grifo da autora).

O processo de adaptação ao espaço ensina que as pessoas pertencem e reconhecem-se como parte do mundo em função de possuírem um local determinado, onde criam raízes passando a sentirem-se familiarizadas (PARENTE, 2009, p. 95). A constatação de que a Lua-menina está próxima se dá quando, ao pescar, mas não conseguir se alimentar pela ausência do fogo, Yagualary amanhece com os peixes assados, justamente depois de sonhar que ela aparecera carregando um tição em chamas. Nesse meio-tempo, é necessário que comece a plantar para ter o que comer. Ele não encontra mudas para o plantio e, ao sonhar outra vez com a Lua-menina, depara-se com macaxeiras cultivadas quando se levanta.

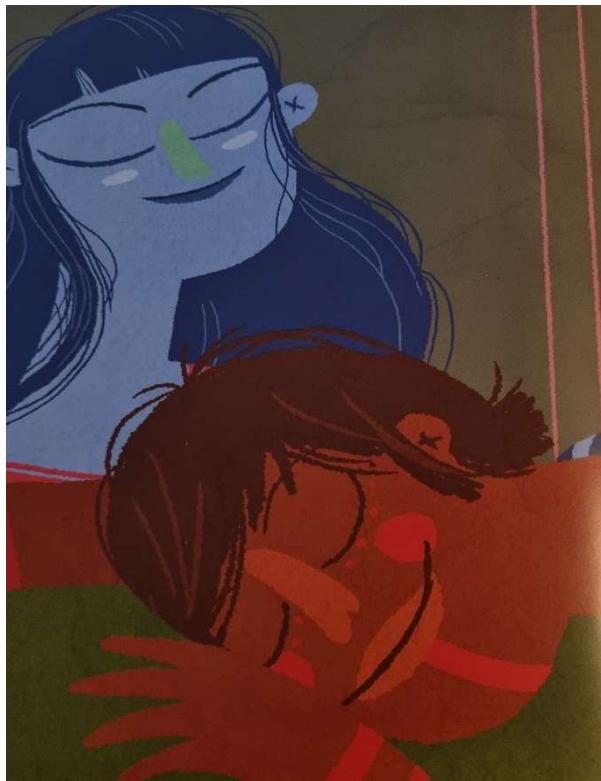
É perceptível que o espaço se encontra em harmonia com as necessidades do personagem, ou seja, fornece “cuidados suficientemente bons às suas necessidades orgânicas” (PARENTE, 2009, p. 98). Os sonhos, que não carecem de interpretações, são constatados tão logo o protagonista se desperta e tudo conspira - frente a colaboração da Lua-menina - para que ali ele se sinta ambientado e feliz. O clímax se dá quando Yagualary resolve não dormir. É chegada a hora do encontro e, fingindo pegar no sono, consegue enganá-la. Após o susto de vê-lo com os olhos abertos, finalmente dialogam:

eu o vejo todas as noites enquanto dorme e, ao dormir, se transformar em onça. Esta noite, por ainda não ter dormido, não se transformou, mas mesmo assim, eu vim para cuidar de você.
– Que bom! Preciso tanto de uma companhia.
– Eu já sou sua companheira – disse a Lua-menina. – Virei sempre para brincar com você (MINÁPOTY, 2014b, p. 21).

Essa união, conforme se extrai do excerto, acaba sendo também uma escolha dela e pode ser observada na sensível ilustração a seguir - que retrata “um espaço de conforto e intimidade” (BACHELARD, 1957, p. 64) - de Suryara Bernardi³⁸. As personagens se amparam e todas as preocupações parecem desaparecer. O menino dorme e amanhece, como de se esperar, onça. Daí em diante, eles formam um par concatenado e adaptado ao espaço: “brincavam nas árvores, pulavam na água e rolavam na areia” (MINÁPOTY, 2014b, p. 23). Só que a Lua-menina precisa partir e, “evocada por valores ou auras de alegria” (PARENTE, 2009, p. 85), promete retornar.

Figura 41 - Paz

³⁸ A ilustradora possui trabalhos em diversos ordenamentos: exposições, filmes, revistas, jornais, artesanato, meio digital etc. É goiana, graduada em Design Gráfico pela Universidade Federal de Goiás/UFG e mestrandona em Artes pela UFMG.



Fonte: MINÁPOTY (2014b, p. 20).

Yagualary se sente muito agradecido, pois, ao contrário de seu povo, ela não o ignora. Além disso, aprende que pessoas assim, com o “poder de transformar-se em onça, são abençoadas por *Moñag*, o criador” (MINÁPOTY, 2014b, p. 25, grifo da autora), justamente por aproximarem-se da natureza. Essa compreensão reforça a noção de que, “na floresta, a ecologia somos nós, os humanos. Mas são também [...] os *xapiri*, os animais, as árvores, os rios, os peixes, o céu, a chuva, o vento e o sol. [...] Os brancos, que antigamente ignoravam essas coisas, estão agora começando a entender” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 480, grifo dos autores). O referido entendimento começa a aparecer, ainda que por apenas parte de alguns, sobretudo porque os espaços terrestres se encontram cada vez mais aquecidos.

A intensificação de furacões, chuvas e temporais, o aumento das temperaturas, a diminuição da Floresta Amazônica - que, dentre outras preocupações, reduziria a umidade do ar em todo o país - a aceleração do processo de degelo na Antártida - que acabará por afetar o território brasileiro, pois determinadas localidades sofrerão com inundações - são tão somente uma pequena parte das consequências do aquecimento global, especialmente no Brasil, tido como um país de dimensões continentais em função de sua área aproximada de 8.500.000 quilômetros quadrados.

Enquanto esses fatores, até o presente momento, não parecem suficientes para alarmar toda a população de não indígenas, as narrativas seguem provando que o indígena, “em essência, [...] é um ser humano que teceu e desenvolveu sua cultura e sua civilização, intimamente ligado à natureza” (JECUPÉ, 1998, p.14). Nesse caminhar interpretativo, os povos originários continuam lutando pela preservação das riquezas naturais e visualizando-se “no centro da ecologia” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 480). De volta ao livro, Lua-menina frisa que um dia os planos de *Monāg*, envolvendo o vivenciado pelo Menino-onça, serão aceitos pelos demais membros da aldeia.

Os dias se passam com a configuração iniciada até que ela, “uma linda Lua-moça azul como o céu, e ele um belo Rapaz-jaguar de pintas pretas sobre o corpo amarelo” (MINÁPOTY, 2014b, p. 26), apaixonados, casam-se. A felicidade reinara e Yagualary descobre o seu verdadeiro lugar livre na floresta. Toda a história mostra que “os espaços concretos e os sonhos animam-se reciprocamente, sendo difícil distinguir subjetividade e objetividade como duas instâncias separadas e independentes” (PARENTE, 2009, p. 80). Não apenas isso, mas leva o leitor a acreditar que dias melhores virão.

Repleto de poética, o livro se encerra com um poema. Sobre a escolha da onça como protagonista, a autora coloca: “é o animal mais belo, segundo nossa cultura” (2014b, p. 31). As explicações, no pós-texto “Uma história maraguá”, apontam para a fusão anteriormente mencionada como recorrente nos textos indígenas: “o homem, na união com o animal, torna-se admirável” (MINÁPOTY, 2014b, p. 31). Isso também indica que o ser humano não é o centro do mundo, diferentemente do que se tende a acreditar nas sociedades ditas modernas.

5. Análise do espaço em “Yara é Vida”

Essa obra, de acordo com um de seus elementos paratextuais, surge na parceria - conforme explicitado, elemento constitutivo das tradições indígenas o qual reflete a coletividade - de Elias Yaguakāg³⁹ (tio de Lia Minápoty) e advém da “ideia de escrever [...] sobre água, o valor que ela tem” (2018, p. 4). Sabe-se que, aos povos originários, o próprio “banho de rio [...] não é simplesmente para tirar a sujeira do corpo, é um ato mágico” (GIACOMOLLI, 2020, p. 73). É também no rio que a Yara faz morada e,

³⁹ Nascido na aldeia Yābetue'y, estado do Amazonas, é filho do povo maraguá. Membro do NEArIn e coordenador das Organizações e Povos Indígenas do Amazonas/COIPAM), atua igualmente como artesão, escritor, artista plástico, palestrante, especialista em grafismos indígenas e professor.

segundo os Maraguá, ela se trata de “uma entidade boa, [...] fiel à causa de cuidar da água” (MINÁPOTY; YAGUAKĀG, 2018, p. 4). Causa essa a que o leitor se sente convidado a fazer parte.

Yara é Vida tem início com uma descrição do espaço geográfico: “o dia amanhecia. Os passarinhos cantavam alegrando a bela região do rio Guarinamã, onde o povo maraguá vive” (MINÁPOTY; YAGUAKĀG, 2018, p. 7). Espaço esse que, em obras indígenas, quase sempre coincide com a apresentação da natureza, uma das constantes preocupações dos povos originários. As ilustrações de Osvaldo Piva⁴⁰ acompanham o texto verbal e, inclusive, dão destaque ao referido mundo natural quando mostram, a título de exemplo, o sol nascendo por traz das árvores enquanto reflete na água. O intenso colorido - que percorre todo o livro - dá a ideia de vida, de renovação das oportunidades que virão com mais uma aurora.

Ao acordar, Guapêk é informado pelo pai de que Malakuyawa irá até à aldeia. Trata-se de um importante pajé e, como de se esperar, as pessoas se colocam ansiosas e um tanto quanto apreensivas, afinal, as palavras dele “são fonte de inspiração para todos os jovens que queiram aprender da vida” (MINÁPOTY; YAGUAKĀG, 2018, p. 7). Chegar atrasado para a roda de histórias daquela noite não seria uma opção. Nesse contexto, talvez como forma de distraírem-se - e reforçando a fundamentalidade de estar em contato com a água -

ao raiar do sol, todos os garotos da aldeia já estavam na água, num ritual de purificação e pedido de proteção a Monâg - o Deus maraguá, criador do céu e da terra. Quando alguém chega trazendo a notícia do que ia acontecer [...], outros meninos que já sabiam, o vaiavam.

– Ah! Isso nós já sabemos. Não aguentamos mais esperar (MINÁPOTY; YAGUAKĀG, 2018, p. 8).

Esse episódio também enfatiza a naturalidade com que o sagrado indígena emerge das atividades cotidianas, pois, dentre as primeiras atividades da manhã, a prática de ritos se estabelece. Da mesma forma que em diversas outras ocasiões, a água se dá como protagonista. É por meio dela - um dos elementos centrais não só à manutenção de existências diversas, mas também para a propagação das simbologias de comunidades tradicionais - que os personagens se veem espiritualmente amparados e despoluídos.

Nesse dia aparentemente infinito - tal qual tende a ocorrer antes de momentos muito aguardados - é a ela que buscam uma vez mais. Assim, após cumprir as

⁴⁰ É bacharel em Artes Plásticas, com habilitação em Escultura pela Escola de Belas Artes da UFMG. Ademais, atua nas áreas de cenografia, figurino, adereços, design gráfico e ilustração.

obrigatoriedades impostas pelos adultos, “correram para o rio, caindo na água fria. A água parecia revigorante [...]. Todos estavam ansiosos, alguns trabalharam por dias para estar desocupados durante a reunião” (MINÁPOTY; YAGUAKĀG, 2018, p. 9). Depois disso, Guapêk partiria para casa em busca do alimento carinhosamente preparado por sua mãe.

Sabe-se que a cozinha, em geral, costuma ser tida como espaço de convivência. Desse modo, se “cada nuança presente nas infinitas imagens da casa assume o lugar de um fenômeno psicológico estrutural” (PARENTE, 2009, p. 78), é nessa espacialidade que se fazem costumeiros os momentos de conexão, principalmente familiar. Na aldeia indígena, como ser parente de alguém está além de uma definição biológica, há um outro e mais amplo espaço de compartilhamento: o Mõdagarãna.

Suficiente para acomodar a todos - “local de reunião e contação de histórias. Local de festejo e rituais” (MINÁPOTY; YAGUAKĀG, 2018, p. 11) - ali o pajé também seria recebido. A ansiedade pelo momento faz com que algumas peculiaridades sejam percebidas e há crianças, inclusive, sentindo-se amedrontadas frente ao conjunto de fatores abaixo descritos. Esse comportamento se explica ao analisar, por exemplo, que o espaço pode ser tido como elemento difusor de medo, já que

aquela noite realmente estava diferente. Não somente o povo e a aldeia estavam com novos aspectos, mas a própria natureza parecia fluir do surreal. Além da lua nova aparecer com um tom avermelhado, bichos e espíritos que rondam à noite também saíram para sentir o frio que vinha por entre as árvores. Pedras pareciam soprar e assoviar, corujas piavam, anunciando agouro, e o Yuruatay - mãe-da-lua, corava ao entoar um canto melancólico (MINÁPOTY; YAGUAKĀG, 2018, p. 11).

Dentre várias questões, o próprio canto contribui com o clima de suspense e “o leitor [...] experimenta, pelo suspense gerado na narrativa, uma sensação de instabilidade” (OLIVEIRA; GAMA-KHALIL, 2016, p. 144). Sensação essa que é pausada pelo som do chocalho anunciando a suntuosa chegada do *mayli* o qual, em acompanhamento aos seus passos, entoava a seguinte repetição: “– Yara é vida, Yara é vida, Yara é vida...” (MINÁPOTY; YAGUAKĀG, 2018, p. 13). A partir desse momento, a história da bela e misteriosa mulher começa a ser contada.

Os indígenas ficam encantados com aquele encontro e os aprendizados advindos dele: “ela está em todos os lugares em que existe água [...]. Ela me mandou trazer esse pouco de água nessas duas cuias para se fazer presente entre vocês” (MINÁPOTY; YAGUAKĀG, 2018, p. 13). Guapêk se impressiona tanto que externa ao pai seu desejo

de casar-se com a entidade. Todavia, antes de qualquer coisa, ele racionaliza que deverá - quando se tornar um vigoroso guerreiro - passar pelo ritual *Wakarype*.

Vale lembrar que rituais com o intuito de celebrar a passagem à vida adulta são comuns nas vidas indígenas. Os Karajá, a título de informação, “passam um período dentro dessa casa construída para a festa. Segundo a tradição, é nela que os seres encantados ajudam o indígena a se tornar um Inã, que saiba caçar [...], pescar e valorizar os bens da natureza de onde a aldeia tira o sustento para a família” (INDÍGENAS, 2018, p. 1). Esses rituais variam de povo para povo e configuram noções de pertencimento a um espaço cultural coletivo.

No caso em tela, por mais que o pai de Guapêk entenda como absurdo o relacionamento que o filho almeja estabelecer com a Yara, o protagonista - inspirado pelas palavras do pajé e interpretando o *Wakarype* tal qual o último protocolo exigido para livrar-se da adolescência - sente-se validado pela cerimônia e suas simbologias a ir em busca de seu sonho. Logo, parte no encalço dela, remando através de “rios, lagos e *ygarapés*” (MINÁPOTY; YAGUAKÃG, 2018, p. 17, grifo dos autores). Manter-se irredutível durante a travessia por essas superfícies aquáticas, facilmente volúveis, confere substância a seu propósito a ponto de o leitor confirmar que ele lograria êxito quanto à união com o ser mitológico.

Todavia, à medida em que o percurso espacial do personagem avança, sem que resultados sejam obtidos, é esperado (e confirmado) o desaparecimento das forças. As ilustrações que acompanham o seu momento de descanso - “embaixo de uma árvore, próximo a uma pequena cachoeira” (MINÁPOTY; YAGUAKÃG, 2018, p. 19) - são de inúmeras cores evidenciando uma natureza abundante. Peixes, um arco-íris, muita água e intensos verde e azul dão contraste ao espaço.

O arco-íris pode resguardar diversas interpretações, já que “simboliza também, de modo geral, as relações entre [...] os deuses e os homens: é uma linguagem divina. [...] o signo da harmonia do universo e o de sua fecundidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2021, p. 125), ou seja, exatamente o que se espera da reunião de Guapêk com Yara, conforme se entenderá em seguida. Sentindo-se entregue à ambientação, o indígena pede novamente que ela apareça até que, em dado

momento, a água que caía do penhasco, parou. O som dela cessou, a fonte ficou reluzente e os peixes começaram a saltar de dentro d’água como se o cumprimentassem. [...] em seus saltos formavam um lindo arco-íris. [...] Guapêk viu surgir de dentro da lagoa uma mulher cujo cabelo tinha também várias cores. Seu rosto brilhava com cores de esmeralda e seus braços desciam pela correnteza do *ygarapé* fazendo

um mosaico no infinito das águas (MINÁPOTY; YAGUAKĀG, 2018, p. 19, grifo dos autores).

Dificilmente o público leitor não se veria atraído por esse colorido, bem como pelo texto de **Yara é Vida** que, inclusive, apresenta mais de um clímax. Pode-se entender o primeiro como sendo a tão esperada chegada do pajé. O segundo, por sua vez, consiste no aparecimento da entidade. Guapêk, também maravilhado, junta as suas forças para pedir Yara em casamento. Ela explica que não será possível por conta de suas obrigações de “servir os seres da Terra” (MINÁPOTY; YAGUAKĀG, 2018, p. 21) e propõe-no um desafio ao revelar que - sendo ela e a água a mesma coisa - precisa ser mais bem cuidada, pois se encontra em processo de deterioração.

Nota-se um pedido de socorro à existência do cosmos, afinal, não há vida sem a água e - tal como exemplificado pela narrativa - essa é uma pauta recorrente do ativismo indígena. Procurando chamar a atenção para a abundância dos territórios brasileiros, exaustivamente os povos originários denunciam a exploração das riquezas do país por aqueles que se beneficiam de um sistema desigual e excludente. E, assim como Yara pede ao protagonista, é preciso que a decadência de espaços naturais - em função da poluição, do esgotamento de recursos renováveis, da crise hídrica etc. - seja levada a sério por toda a população.

A inserção ilustrativa do arco-íris na espacialidade que compreende o momento de encontro dos dois fortalece a esperança de que Guapêk, após tomar conhecimento dos perigos os quais assolam o planeta Terra, sinta-se conscientizado e leve essa urgente compreensão aos demais. Verifica-se, então, que os autores se valem do alcance da obra para crianças visando uma “restauração da ordem cósmica e da gestação de um ciclo novo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2021, p. 125), ou seja, reforçando a importância da preservação dos espaços naturais às próximas linhagens.

Não apenas isso, mas quando Guapêk leva a importante mensagem de Yara aos seus parentes, ensina ao leitor que “existe uma relação complexa com a natureza, uma série de relações com seres divinos e poderosos que habitam outros universos” (GIACOMOLLI, 2020, p. 75). Já idoso e na condição de pajé, o indígena tem a prática de lembrar às novas gerações o que vivera - “as feridas eram os rios poluídos pelos próprios seres humanos. Não é de hoje que os seres humanos usam a água com descaso. E na atualidade, ferem as águas com agrotóxicos e lixos industrializados” (MINÁPOTY; YAGUAKĀG, 2018, p. 27) - e ensiná-las tal qual fora ensinado.

CAPÍTULO V

ESTUDO DO ESPAÇO NARRATIVO EM LIVROS DE OLÍVIO JEKUPÉ

1. Olívio Jekupé

Nascido no Paraná e, nos dias de hoje, vive na aldeia Krukutu localizada a 16km de Parelheiros - zona sul de São Paulo - às margens da represa Billings. Com aproximadamente 500 habitantes e uma das mais antigas da região, em função de décadas de luta, o início da regularização de suas áreas se dá em 1987. Dentre as estruturas presentes no território, estão uma Escola Estadual Indígena, o Centro de Educação e Cultura Indígena (CECI), o Posto de Saúde.

Além de atuante na difusão da cultura indígena - chegando a estar na Europa e em diversos outros locais com esse propósito - o escritor iniciou o curso de Filosofia na PUC-PR, é um dos fundadores e presidente da Associação Guarani Nhe'e Porã, membro do NEArIn, dentre outros. Possui experiências como artesão, músico, professor e uma série de obras publicadas. Algumas delas se dão em edições bilíngues, o que contribui também para com a divulgação do guarani. Olívio Jekupé é responsável por cunhar o termo “literatura nativa” e, em março de 2020 - em uma entrevista concedida a Julie Dorico - explica tê-lo elaborado por observar

muitos livros que falam de elementos indígenas e que trazem alguns erros gravíssimos nas histórias. Então isso me deixava preocupado, porque muitas pessoas que escreveram sobre povos indígenas nunca foram em uma aldeia, não têm noção de que as etnias são povos diferentes, que tem um costume, uma religião e uma língua diferente. Cada povo tem seu pensamento diferente um do outro. Por isso eu criei o termo ‘literatura nativa’ para tentar diferenciar um pouco [...]. Quando os meus filhos vão escrever eles não escrevem com o pensamento da cidade, eles escrevem com o pensamento da aldeia, porque tem uma cultura própria. Essa é a diferença e a ‘literatura nativa’ é isso (A LITERATURA, 2020, p. 1, grifos do autor).

O escritor pontua a importância de respeitar o lugar de fala. Não é porque faz parte de um povo indígena que se sente autorizado a falar pelos demais: “por exemplo, [...] não posso criar uma ficção, só imaginar os Xavantes porque eu vi na televisão, nas revistas e daí eu vou criar uma ficção. [...] cada povo, cada etnia, escreve seguindo o pensamento do seu povo” (A LITERATURA, 2020, p. 1). Tem quatro filhos com a esposa Maria

Kerexu (Kerexu Mirim, Tupã Mirim, Jeguaká Mirim e Jekupé Mirim) e, na parceria deles, escreve **Literatura Nativa em Família**.

Dentre as primeiras publicadas por uma família indígena brasileira, essa obra apresenta a biografia de cada um dos integrantes, bem como as suas fotografias, histórias, glossários etc. Leda Cintra, no prefácio, fala sobre os caminhos traçados por eles, a importância da memória e da escrita como resistência. A primeira narrativa, intitulada “Werá Cantando Histórias”, é de Olívio Jekupé e fala a respeito de um menino de notável inteligência e alegria. O dia do seu nascimento é de muita chuva e um sol brilhante. Tinha um apetite voraz. Fala o guarani aos dois anos e o português aos três.

Atento e carinhoso, está sempre escutando o que os outros dizem e é muito questionador “porque sabia que para aprender não se pode ficar quieto” (JEKUPÉ, 2020, p. 8). O barulho da água próximo da aldeia o inspira a contar, para Jeguaká, sobre a cobra e o cachorro. É a partir dela que se consagra a imaginação e os devaneios são materializados (BACHELARD, 2018, p. 9). Trata-se de um espaço motivador que brinda, inclusive o leitor, com a história do porquê de ambos os animais não se darem bem. Por entenderem que são venenosas e em função de uma rixa antiga, os cães costumam atacá-las sempre que possível. Assim como o ruído da água suscita a narração, a referida rixa provoca brigas que ultrapassam gerações.

E tudo começa quando uma cobra, sofrendo de dor de cabeça, pede indicações de remédio para um cachorro. Este a recomenda esticar-se na estrada até que alguns indígenas veem a cena e matam-na. No futuro, com dor de barriga, a situação se inverte: um cão pede ajuda para ninguém mais do que a ex-companheira do animal falecido. Ao receber a indicação de que deveria comer bastante capim, um hábito - que perdura até os dias de hoje - é criado para “todas as vezes que os cachorros sentem dor de barriga” (JEKUPÉ, 2020, p. 9). Influencia-se, dessa forma, o cotidiano desses animais e assim o autóctone explica a razão pela qual isso acontece nos espaços da atualidade.

Dando andamento, o texto que encerra **Literatura Nativa em Família** é chamado de “O Sonho de Aguara’i” e desenrola-se no espaço da floresta. O cachorro, uma vez mais, compõe o centro das atenções. De nome Arandu, “crescia a cada mudança de lua” (JEKUPÉ, 2020, p. 36) e, embora muito inteligente, sofre discriminação por parte de seus parentes moradores das cidades em função do preconceito para com os que vivem na espacialidade das florestas - como se estes fossem “mais atrasados” e menos entendidos das coisas - “mas Arandu não ligava [...], acreditava no seu saber” (JEKUPÉ, 2020, p.

36) e, por possuir o domínio da escrita, tem o costume de elaborar poesias sobre a natureza a sua volta.

O espaço, então, serve tanto como material e inspiração às suas criações quanto de ambientação para que as pessoas escutem a declamação delas. Embora pareça perfeito estar ali, o animal encara o desafio de sair da zona de conforto e mudar-se à cidade. Tendo consciência da importância do estudo e já que não havia escola na floresta, ele entende ser uma excelente oportunidade. Além de outros fatores, é tido como “o melhor amigo do homem” (JEKUPÉ, 2020, p. 37) e a referida espacialidade parece promissora, pois “os cachorros evoluíram muito na área de educação, e até escola já existia para eles, sem contar o tal do mini shop, e até hospital” (JEKUPÉ, 2020, p. 37) para aqueles, é claro, que tinham a sorte de estar em famílias ricas.

As discrepâncias sociais são pontuadas e os cães, criados em famílias humildes, não têm acesso a esses cuidados. Frente ao exposto, para “compreender a cidade e explicar a produção do espaço urbano” há que se “entender esse espaço como [...] mais do que um simples localização e arranjo de lugares”, ou seja, como a expressão de “um modo de vida” (CAVALCANTI, 2001, p. 181). E o de Arandu se dá, de início, em torno dos estudos e de idas à biblioteca, principalmente, buscando por obras de escritores indígenas. Sua frustração, naquela cidade pequena, é a de perceber que essas publicações não existem.

Quando entra em uma faculdade importante da capital, o protagonista se sente tímido por não ter sido domesticado. Todavia, diferentemente dos que foram, ele não é ganancioso como os crescidos longe das florestas e na companhia dos humanos. Isso porque, como legado da convivência no espaço das cidades, há heranças comportamentais no sentido do consumo excessivo, da mesquinhez, da ausência de preocupação com preservação ambiental no caminho contrário do que ocorre em grande parte das aldeias indígenas. Em um dos cruzamentos da vida, Arandu conhece Danilo. Morador de Curitiba, este cachorro “vivia de um jeito que na floresta não se via” (JEKUPÉ, 2020, p. 38): usa boas roupas, trabalha como docente de uma escola particular, entre outros.

O protagonista entende a importância da aceitação das diferenças “porque cada um tem seu jeito, ninguém é igual” (JEKUPÉ, 2020, p. 38). Apesar dos pensamentos diferentes em especial pelas criações em espacialidades muito distintas, a conversa deles ocasiona boas sensações e nutre um coleguismo. O cachorro do mato continua perseguindo o sonho de publicar seus escritos até que um dia, depois de tantos desafios enfrentados nesse sentido, Totó - outro companheiro de faculdade - aparece com uma

possível solução: enviar seus textos para uma professora e proprietária de uma editora que se interessara pela questão.

Acontece que a empresa dela, em função de ainda não ter livros publicados naquele direcionamento, vislumbra inovar propiciando esse espaço ao protagonista. Já se sabe que, embora a literatura de autoria indígena venha conquistando espaço, são os textos canônicos que tendem a ser bem recebidos pelas editoras. A interessada pelos de Arandu, no caminho contrário, percebe a importância de dar voz a uma cultura marginalizada. Contudo, Totó contara a Danilo sobre isso e o protagonista fica preocupado que a inveja de seu colega ambicioso possa prejudicar os seus sonhos. Sonhos esses que vão ainda mais longe, pois

sempre dizia que um dia ia ter muitos autores da floresta, e que [...] a sociedade brasileira iria conhecer uma nova literatura, uma literatura nativa, escrita pelos próprios aguara'i kuery e que fará com que a sociedade humana e os jaguá kuery da cidade valorizem mais nossa raça, pensava o pequeno Arandu. E teria muitos autores da floresta, [...] e que seria muito importante para todos (JEKUPÉ, 2020, p. 40).

Assim, sua parte continua sendo feita. Quando possível, tem o costume de ir à floresta visitar seus parentes, mas não tarde em regressar às suas obrigações. Ademais, como estudante de Letras, lê vários gêneros literários, assim como mantém vivo o costume de escrever sobre os temas pertinentes à realidade de onde fora criado. Por gostar de dissertar, externar sua voz e escutar aos demais, Arandu se considera privilegiado. Sabe-se que a timidez frente ao contato social é capaz de gerar angústias profundas. Os espaços de convívio, em casos do tipo, podem ser paralisantes. Em direção oposta frente à característica de ser tão desinibido, vez ou outra, o cachorro do mato conhece jornalistas humanos.

Com a grande maioria das redes de relações, alguns proveitos são retirados. No caso em tela, a possibilidade de trabalhar no sentido de divulgar as publicações o preenche de satisfação. Voltando à espera de que a professora lesse o seu texto enviado, em uma sexta-feira - seis meses depois - ele nota a ausência de muitos na escola. Aquela alteração de habitualidades no espaço insinua que algo se passara. Tanto é verdade que, na segunda-feira seguinte, “um dos jaguá que havia faltado à aula comentou: - Por que você não foi no lançamento do livro do Danilo? O auditório estava cheio foi um lançamento incrível, ele publicou [...] na editora XB” (JEKUPÉ, 2020, p. 42). Muito desentendido, Arandu relembraria que na última conversa de ambos nada fora comentado sobre esse lançamento.

Após Danilo ter tomado conhecimento dos escritos, confirma-se a expectativa de que algo viesse a acontecer. A rede de relações dele é mais ampla e Totó se sente envergonhado pelo que suscitara. O amigo pede desculpas e explica que, provavelmente, por ser ardiloso e ter boa eloquência - além de uma condição financeira satisfatória - Danilo tenha conseguido a publicação do texto no lugar de Arandu. Apesar de chateado com a situação, resolve deixar “tudo nas mãos de Nhanderu, o criador dos animais, das florestas e dos seres humanos” (JEKUPÉ, 2020, p. 42), ou seja, em quem o protagonista deposita a sua fé de justiça em observância às suas origens.

Em função da traição, resolve ir à floresta onde estaria junto aos seus. Vale lembrar, nesse sentido, que a relação com ambientes naturais e com a família fortalecem as sensações de acolhimento. Por outro lado, na cidade - um espaço hostil e competitivo - Danilo “aproveitou o sucesso e continuou dando suas entrevistas e ficando cada vez mais famoso em todo o território brasileiro, entre os jaguá kuery e os ava kuery (seres humanos)” (JEKUPÉ, 2020, p. 43). Até que tenha a chance de concretizar os seus planos publicando algo, Arandu se mantém ativo e faz a diferença em sua comunidade ao implantar - com o apoio dos demais membros - uma escola no meio da floresta. Diferentemente do espaço urbano, ali as relações se dão na base da confiança.

Além disso, o ambiente escolar será responsável por difundir o conhecimento e propiciar orientações para que ele seja usado em prol do bem comum. Como “é necessária a união de uma atividade sonhadora e de uma atividade ideativa para produzir uma obra poética” (BACHELARD, 2018, p. 11), o protagonista acredita também “que através das poesias e histórias poderia fazer com que os seres humanos e os jaguá kuery da cidade valorizassem mais os aguara’i kuery em geral” (JEKUPÉ, 2020, p. 43). O percurso dele é marcado de convites para palestrar em escolas da cidade e, com o tempo e mais divulgação, passa a frequentar outros estados brasileiros, além de dar entrevistas e sempre aproveitar para divulgar os seus escritos mesmo que ainda não publicados.

Certa vez, aparece na floresta uma mulher interessada nos textos os quais escreve. Funcionária de uma editora, crê que eles possam fazer sucesso e possui boas intenções: “sei que vocês têm muito a ensinar [...] na cidade. A vida [...] na floresta precisa ser valorizada e por isso é importante que vocês mesmo escrevam sobre vocês” (JEKUPÉ, 2020, p. 44). É fato que a influência das editoras conta muito em como o livro será recepcionado nos espaços. Portanto, apesar do medo de fracassar, ele é convencido pela profissional de que é preciso publicar até mesmo como “forma de ajudar os professores a

terem conhecimento dessa literatura nativa” (JEKUPÉ, 2020, p. 44) porque, em função do isolamento, tanto conhecimento acaba ficando restrito.

No delongar dos dias, providencia-se a burocracia para a publicação: leitura e assinatura do contrato, revisão gramatical, seleção do ilustrador - que “preferiu ir até a floresta para ouvir algumas coisas de Arandu, e conhecer melhor um pouco mais da cultura, do dia a dia” (JEKUPÉ, 2020, p. 45) tendo em vista a sua seriedade para com aquele trabalho - aprovação dos desenhos, apresentação da obra ao público etc. O autor pede que o lançamento aconteça “na floresta, [...] ao lado de todos aguara’i kuery, pois seria bom para [...] a sociedade ver os outros animais em geral valorizarem mais os animais da floresta” (JEKUPÉ, 2020, p. 46) e a editora aceita a solicitação.

A escolha do referido local representa não só a persistência de Arandu, mas também o respeito para com as suas origens. O espaço da floresta lhe é tão importante que é lembrado inclusive para a celebração de sua tão sonhada conquista. Não apenas isso, mas o momento é tido como oportuno para chamar a atenção à sua comunidade: “veio o prefeito, alguns vereadores, o padre da cidade, um pastor e alguns fazendeiros e outras pessoas amigas. E apareceu até um jornal [...]. Foi muito bom, porque ele pode mostrar um pouco do seu trabalho e que na floresta pode ter aguara’i que também escreve” (JEKUPÉ, 2020, p. 47). Reafirma-se, assim, o comprometimento daqueles que se esforçam para preservação e divulgação da cultura indígena.

Por fim, semelhanças com a trajetória do próprio Olívio Jekupé não deixam de ser notadas. É que “o poeta mais profundo encontra a água [...] que renasce de si, [...] que marca com seu signo indelével as suas imagens” (BACHELARD, 2018, p. 12) e, assim como o protagonista “nunca mais ia deixar de escrever” e tentaria “ajudar outros aguara’i kuery que tem esse dom” (JEKUPÉ, 2020, p. 47), o patriarca da família também o faz. Isso justifica o nome de peso que ele representa na sociedade hodierna, bem como o porquê de ter sido selecionado para compor as investigações desta Tese.

2. Análise do espaço em “Tupã Mirim: o pequeno guerreiro”

A história gira em torno da vida de Tupã Mirim o qual tem o costume de, dentre outras atividades, frequentar a floresta, colaborar com sua mãe, divertir-se na companhia dos irmãos. Todavia, a ausência do braço esquerdo o impossibilita de realizar determinadas ações como usar o arco e flecha. Diferentemente do costumeiro *bullying* que se observa nas cidades, na aldeia “não zombavam de Tupã por ser diferente;

na verdade, ficavam chateados” (JEKUPÉ, 2014, p. 6) porque tinham conhecimento do quanto ele gostaria de poder caçar.

Certa vez, entristecido, ele parte à floresta, mas “a vontade de sair da aldeia era tão grande que [...] se esqueceu de avisar os pais” (JEKUPÉ, 2014, p. 8), um cuidado exigido das crianças também em sinal de respeito para com os seus responsáveis. Assustados com a possibilidade de que o menino se deparasse com uma onça - animal que “traz consigo a ideia de [...] selvagem e indomável” (OLIVEIRA; GAMA-KHALIL, 2016, p. 145) - tão logo a sua ausência é notada, Verá convoca os demais filhos para ajudarem na busca por Tupã.

Para localizá-los, dois dos gradientes sensoriais são acionados. O pai sente o cheiro tanto de Tupã quanto do temido animal e então, pelo olfato, a busca cresce. Por fim, “viu os dois. A onça estava pronta para atacar [...] quando recebeu três flechadas de Verá e caiu morta” (JEKUPÉ, 2014, p. 8). Nesse caso, a visão possibilita o selar do reencontro. Reforçando novamente os perigos daquela espacialidade, o genitor “pediu ao filho que não andasse mais sozinho na mata” (JEKUPÉ, 2014, p. 8). De volta à aldeia, o menino permanece com o descontentamento de não poder fazer o mesmo que as outras crianças. Enquanto brincam no rio é preciso que Tupã fique na beirada.

Quando apostam quem escala o coqueiro em primeiro lugar, ele apenas se coloca a observar, uma vez que não consegue realizar tal façanha. Apesar de sempre torcer pelos amigos, “o pequeno guarani achava que só poderia ser feliz se tivesse os dois braços” (JEKUPÉ, 2014, p. 10) e é fato que o referido sentimento se potencializaria ainda mais na infância, pois a ausência de maturidade das crianças costuma intensificar as dificuldades de aceitação. Se no rio e na mata, alguns dos espaços onde as brincadeiras e o cumprimento das obrigações acontecem, a imprescindibilidade do membro se faz presente, não é de se estranhar que o protagonista se sinta inferiorizado e aborrecido.

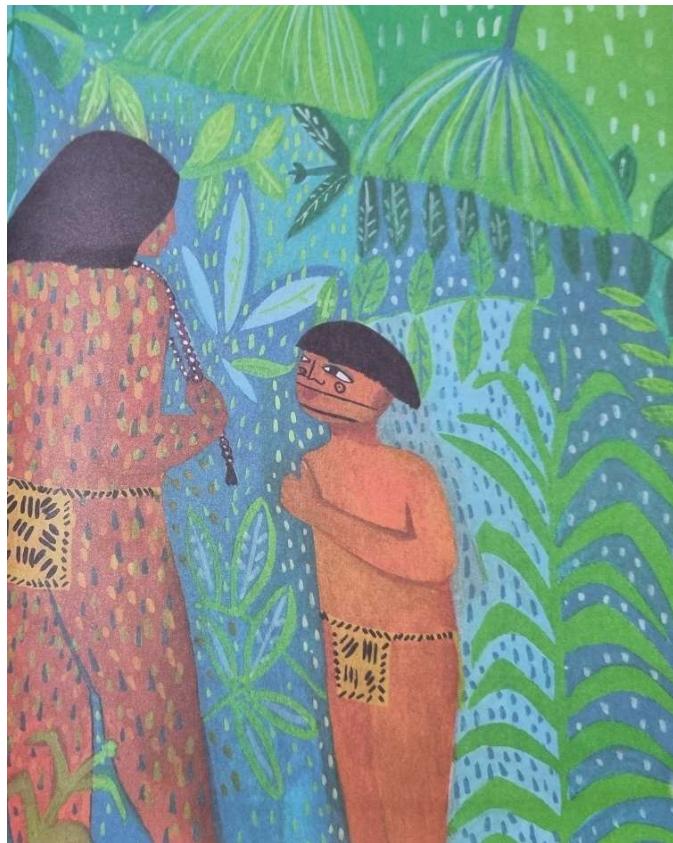
Então, ele se decide por pedir ajuda a algum espírito. Embora seu pai o alerte com frequência sobre os perigos da floresta - e os espíritos maus aí se incluem - Tupã segue com as suas idas até o local, bem como com a esperança de alguma colaboração. Afinal, “o pequeno guarani não via a hora de poder caçar, nadar e subir em árvores e agarrar cipós como os outros” (JEKUPÉ, 2014, p. 11). Durante as noites, antes que se retirem para o descanso de suas casas, é de praxe que alguns dos aldeões se coloquem ao lado da fogueira.

Nesse espaço tido como sagrado aos povos originários, há momentos de contação de histórias, rituais, danças, brincadeiras, troca de experiências. Mas, naquela noite em

específico, visando partir à floresta, Tupã anseia pela retirada de todos às suas casas. Ao dosar o tom da voz, ele revela uma estratégia para evitar com que algum animal temido seja atraído à ambientação em que se encontra. Jaxy Jaterê, “um espírito que aparecia [...] para pessoas boas e de quem gostava” (JEKUPÉ, 2014, p. 12), sempre o acompanha em segredo até que, finalmente, resolve manifestar-se.

O protetor da floresta, de quem o avô de Tupã costuma falar, explica poder optar entre mostrar-se ou manter-se invisível. Essas habilidades deixam-no ainda mais maravilhado, pois acabam por transparecer que o espírito é poderoso e poderá contribuir. Depois de externar sua necessidade de amparo, “Jaxy Jaterê usou seu poder e fez com que surgisse o braço direito em Tupã Mirim” (JEKUPÉ, 2014, p. 12), o qual chora emocionado ao se ver com os dois braços. Percebe-se por meio da ilustração abaixo de Taisa Borges que, ao tocar o novo membro, este não se faz visível.

Figura 42 - Jaxy Jaterê e Tupã Mirim



Fonte: JEKUPÉ (2014, p. 15).

Além do mais, é manifesto que, a todo momento, o espírito elogia o protagonista: “não vai ficar devendo nada. Eu o ajudei porque você é bom e merece”; “serei sempre seu amigo”; gosto “de indígenas que não têm ambição, assim como Tupã Mirim”

(JEKUPÉ, 2014, p. 14). Por todas essas questões, cabe a dúvida se o membro realmente está lá ou se o que existe agora é motivação suficiente para o personagem conquistar o que almeja. O fato de Jaxy Jaterê pedir para que o feito fique em segredo, com a justificativa de evitar que os demais também queiram fazer solicitações, fomenta essa suspeita. A respeito da entidade, explica-se que

a história do Saci foi invertida e as pessoas não sabem. Na época da escravidão os negros africanos [...] tinham também uma crença africana de um personagem protetor da floresta. Como eles eram escravizados, eles tentavam se vingar dos senhores, faziam algumas coisas como vingança e quando os senhores iam castigar os negros, pelos atos, eles diziam que não tinha sido eles, que era coisa do negrinho de uma perna só. Só que na época eles pegaram o nome do Jaxy Jatere e juntaram com a história africana. E daí, como os africanos não sabiam pronunciar a palavra Jaxy Jatere, eles pronunciaram Saci Pererê (A LITERATURA, 2020, p. 1).

Ao retornar à aldeia, despedem-se e a entidade some “rapidamente entre as árvores da mata” (JEKUPÉ, 2014, p. 17). Vale lembrar que “os textos indígenas são autobiográficos na medida em que descrevem as comunidades com a qual seus autores têm laços, falam da existência indígena nas florestas” (GIACOMOLLI, 2020, p. 122) e, como no caso de Jaxy Jaterê, dos espíritos que habitam esta espacialidade. Na manhã seguinte, Tupã se levanta tarde por conta do cansaço da aventura vivida. Aliviado em constatar que o braço recém-conquistado é visto apenas por ele, segue sozinho às suas aventuras de modo a não chamar muita atenção para o que poderia fazer a partir de então.

Distante da aldeia e sentindo-se livre, começa a treinar na floresta com o arco e flecha. Percebe-se que nas ilustrações seguintes - as quais “abundam em desenhos bem coloridos, [...] com a mesma importância das histórias escritas e, em alguns casos, com um novo significado cultural” (GIACOMOLLI, 2020, p. 128) - o membro passa a aparecer de forma pontilhada no corpo. Uma vez mais surge a dúvida da real existência do braço ou se agora o menino se encontra empoderado o suficiente a ponto de conseguir fazer o que sempre sonhara a despeito de qualquer coisa.

Figura 43 - O braço misterioso



Fonte: JEKUPÉ (2014, p. 26).

Ao vê-lo carregando o instrumento, sua mãe estranha a situação. Enquanto isso, o *kunumingue* segue com os treinamentos às vezes, inclusive, com Jaxy Jaterê o elogiando. Reforça-se a necessidade de que o segredo não seja revelado até porque seria muito problemático principalmente se os não indígenas descobrissem. Os dias seguem assim até que Tupã volta para casa com um veado. Diferentemente das sociedades em que “as pessoas mal respiram ou têm consciência do que põem na boca para comer” (KRENAK, 2020, p. 106), no meio indígena fogem desse recorte experimentando “uma existência que não se rendeu ao sentido utilitário” (KRENAK, 2020, p. 112). Também por isso a obtenção do alimento é tão significativa e buscada pelo protagonista.

Quando seus pais o questionam, explica ter caçado o animal “com o [...] arco e flecha, assim como todos os caçadores fazem” (JEKUPÉ, 2014, p. 21). Os genitores chegam à conclusão de que o filho está mentindo, mas ignoram a situação a fim de não o ofender. Certa vez, decide aprender a nadar. Habitantes de margens de rios, os povos originários estão familiarizados com a pesca, o nado, a navegação, entre outros, e é importante que tais habilidades sejam desenvolvidas desde a infância. Ele se aventura aos poucos, pois o rio pode apresentar perigos - profundidade, desniveis, correnteza, pedras e galhos que puxam para baixo, presença de animais peçonhentos etc. - os quais impõe cautela à experimentação desse espaço.

Sendo assim, pode-se dizer que o menino “arrisca sua vida, mas sob a proteção do dia comum, à luz do [...] salutar” (BLANCHOT, 2011, p. 258) e direcionar-se ao rio sozinho passa a compor a sua rotina. Ademais, começa a enfrentar desafios à medida em que seus irmãos, amigos e pai insistem em segui-lo para checar o que acontece. De uma forma ou de outra, ele sempre consegue evitar, entretanto - por estar cada vez mais difícil - resolve conversar com o espírito. Este reforça que é necessário continuar “agindo em segredo” e solicita que “não fosse caçar todos os dias e ficasse mais tempo em casa” (JEKUPÉ, 2014, p. 25). Ao sair com os demais, o *kunumingue* apenas observa.

Nesses momentos, há uma dissimulação, uma negação do ser porque - embora sinta saudade de brincar e dar risada na companhia deles - não pode mostrar a sua verdade. Quando chega à aldeia uma nova família, o referido “terreno habitado pelo homem [...] com intimidade” (PARENTE, 2009, p. 99) se vê modificado. Essa situação se dá principalmente por conta de uma indígena muito bonita que a compõe. Os jovens começam a competir pela atenção de Kerexu a qual, ao contrário do esperado, interessasse por Tupã Mirim. Inclusive, ela fica curiosa sobre o fato de o menino caçar com o arco e flecha até que um dia resolve puxar assunto.

Sem perceber o interesse dela, acha a conversa inusitada. Desse modo, Jaxy Jaterê resolve dar uma dica. Os dias se passam até que o indígena resolve abordá-la e, pela primeira vez, não se sente envergonhado da ausência de um braço. Partindo novamente à floresta, após nadar e seguir para a caça, depara-se com uma onça: “o *kunumingue* e a onça pareciam dançar. Eles se encaravam, estudando os movimentos um do outro, tentando adivinhar quem atacaria primeiro” (JEKUPÉ, 2014, p. 35, grifo do autor), ou seja, frente ao que se passa no espaço o leitor conclui que a narrativa seguirá para a apresentação de um embate. E, conforme previsto, trata-se do que acontece.

Tupã, que consegue abater o furioso animal com seu arco e flecha, é elogiado pela entidade no enfrentamento do perigo com coragem. Ambos o levam até à aldeia e todos se surpreendem com o feito: “caçar e trazer uma onça de longe era bem difícil” (JEKUPÉ, 2014, p. 38). O corpo dela serve então como prova e o protagonista a oferece, deixando delimitados no espaço a sua coragem e devoção, a Kerexu. Isso chama a atenção de outras moças e ele, que nunca havia sido notado de forma positiva antes, não retribui as abordagens interesseiras.

Seus olhos só se interessam por Kerexu e, cada vez mais, a dupla passa mais tempo em conjunto potencializando a afeição que nutrem um pelo outro. Já no primeiro beijo decidem que se casariam. Toda essa felicidade é selada com um banho de rio ao passo

em que “a água se oferece pois como um símbolo natural para a pureza” (BACHELARD, 2018, p. 139). No mais, a mata à noite continua sendo o espaço seguro - “um símbolo comum de liberdade” (TUAN, 2013, p. 72) aos encontros do menino com Jaxy Jaterê, bem como para a sequência da atuação deste em prol da preservação da natureza.

3. Análise do espaço em “O Presente de Jaxy Jaterê”

A obra, a qual chama a atenção para a importância do espaço da natureza - “que está sofrendo muito pelo descaso dos seres humanos” (JEKUPÉ, 2017, p. 3) - já em sua dedicatória, traz Jaxy Jaterê como o protetor das florestas e de quem tanto se escutam histórias. Kerexu as conhece bem e, em uma conversa com sua prima, sente-se curiosa para com a tentativa de chamá-lo. Werá Jeguaka Mirim - filho de Olívio Jekupé - traduz a narrativa para o guarani e elementos pós-textuais são fornecidos na companhia de suas traduções para a referida língua indígena.

Dentre eles, explica-se sobre o milho - com o qual “as mulheres preparam bebidas, como o kaguijy, mingau para acompanhar outros pratos ou o comem cozido. O avaxi tem os grãos coloridos, diferente do milho amarelo que conhecemos” (JEKUPÉ, 2017, p. 28). Na narrativa, a protagonista e sua família vivem em um lar humilde - nos arredores de uma floresta e na companhia do barulho da água corrente de um rio - “de teto baixo e chão batido, coberta de sapê e barro por dentro e por fora” (JEKUPÉ, 2017, p. 8). Apesar da simplicidade, caracteriza-se como um espaço de acolhimento que

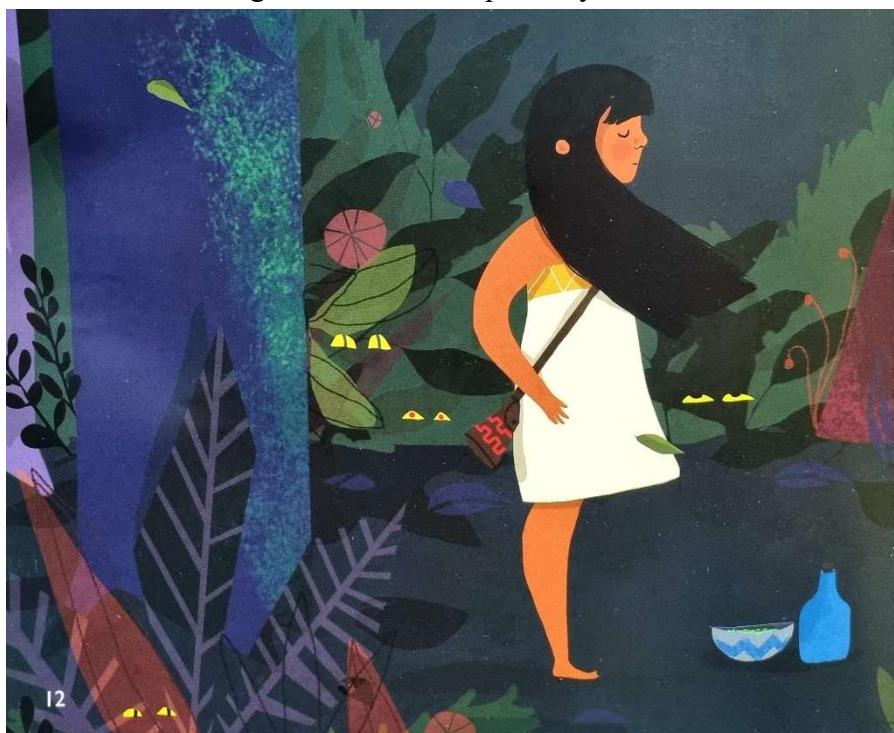
tem vida própria e valores humanos. [...] Não por acaso, a casa, muitas vezes, lembra os afagos protetores da mãe. Tanto uma como outra têm como função criar para a existência humana valores de pertencimento, intimidade, segurança, proteção diante de novos desafios que serão impostos pelo mundo (PARENTE, 2009, p. 82).

Para o café da manhã, Kerexu costuma preparar uma mistura com as sobras do dia antecedente e levá-la ao fogão à lenha para que fique ainda mais saborosa. Isso tudo na companhia de pássaros cantando, o que deixa o ambiente alegre e alimenta a disposição para dar início ao dia. Certa vez, após as suas atividades matinais, aproveita o silêncio [“a aldeia era bem grande, [...] as famílias guarani têm por hábito morar distantes umas das outras” (JEKUPÉ, 2017, p. 10)] e coloca-se a pensar - subsidiada pelas condições do espaço as quais proporcionam a reflexão - no que pediria para o protetor da floresta.

Então, mostrando o quanto é corajosa ao enfrentar os perigos que a floresta resguarda - ali “moravam diversos bichos, e ela poderia ser atacada por uma onça ou pisar

numa cobra venenosa e ser picada” (JEKUPÉ, 2017, p. 12) - a menina segue os protocolos que sua prima recomendara e oferece a Jaxy o fumo e uma bebida de milho. E se “ilustração é o mesmo que *inspiração*, ligada à atividade criadora, estimulante do pensamento” (BOAVENTURA, p. 63, grifo da autora), neste livro - elaborada por Fran Junqueira⁴¹ - ela também anuncia essa animosidade que o espaço apresenta: fica difícil enxergar por conta da escuridão e olhos de animais à espreita compõem a cena.

Figura 44 - A busca por Jaxy Jaterê



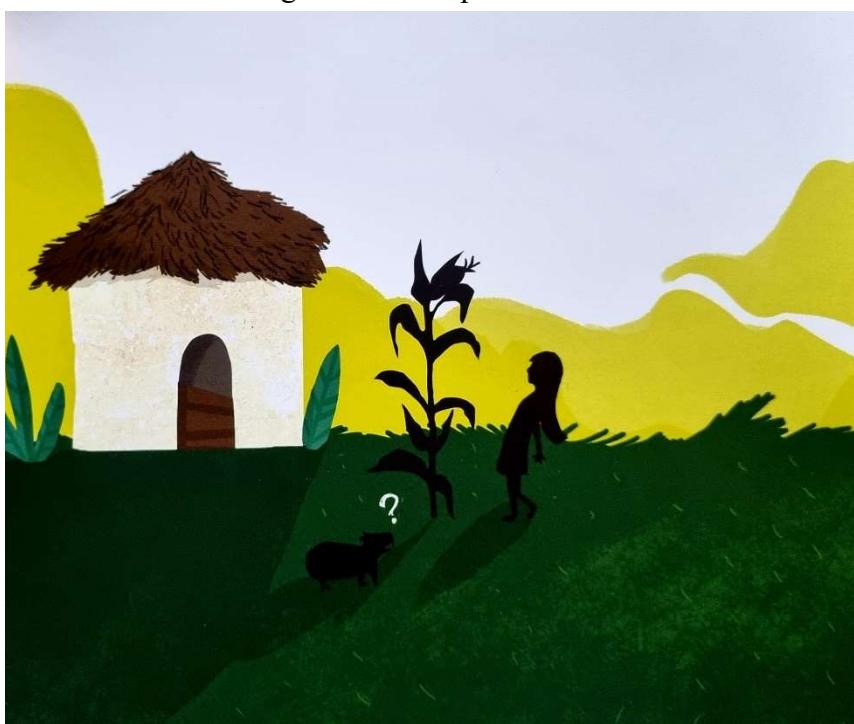
Fonte: (JEKUPÉ, 2017, p. 12).

Ele, por sua vez, encontra-se invisível ao lado de Kerexu. Contente com as ofertas, desfruta de seus presentes enquanto ela retorna para casa. Na manhã seguinte, a protagonista - ansiosa e “com um pouco de medo, afinal nunca tinha visto Jaxy Jaterê de perto. Só o conhecia das histórias que os velhos sempre contavam” (JEKUPÉ, 2017, p. 16) - parte à floresta para o encontro. Essas sensações são dissipadas quando o protetor a conforta e finalmente o pedido é realizado: “gosto muito de avaxi, só que a terra aqui na aldeia é muito ruim. Já plantei várias vezes, só que não cresceu...” (JEKUPÉ, 2017, p. 18). Trata-se de um milho diversificado em função de seus grãos de cores variadas.

⁴¹ Apaixonada pela criação de histórias, possui mais de trinta livros publicados e alguns deles, inclusive, premiados. É mestra em Artes Visuais e uma das idealizadoras da Editora Tigrito.

É o alimento preferido dela, além de muito prezado pelos membros da aldeia. Ao invés de diversos pés aparecerem tal como imagina, apenas um pé com uma espiga aparece perto do lar da personagem. É possível perceber a confusão causada igualmente a partir do texto não verbal abaixo que traz um ponto de interrogação indicando a dúvida de Kerexu e de um animal próximos do plantio. Desapontada, decide arrancar a espiga para alimentar-se e é surpreendida com o aparecimento de outra no local e assim sucessivamente. A decepção logo é substituída pela alegria de que a promessa de Jaxy fora cumprida.

Figura 45 - Um pé de *avaxi*



Fonte: JEKUPÉ (2017, p. 22).

Poder arrancar o quanto de espiga quisesse, uma vez que outra nasceria no lugar, revela a fartura com a qual foram premiados e provoca uma sensação de segurança alimentar. Todos se beneficiam com a fonte inesgotável de *avaxi* e, em decorrência disso, o espaço transborda leveza e felicidade expostas, pelas ilustrações, nas feições dos aldeões e animais. No desenho que encerra o livro, inclusive, eles estão situados em um espaço circular, aparentemente eleito para a realização de rituais. Os diferentes tons de verde distribuídos na natureza frondosa apontam para um ambiente repleto de frescor e equilíbrio.

Supõe-se que as personagens se encontram celebrando e agradecendo pelo alimento com o qual sempre poderão contar. Isto posto, já se sabe que - nas culturas indígenas - é comum também o acontecimento de rituais nesse sentido. No estado de Rondônia, em Cacoal, para exemplificar, tem-se notícia do “Penôb Areh Eweh”. Ocorrido na Aldeia *Paiter Wagôh Pakob*, trata-se do “ritual da colheita do milho” ou, como igualmente conhecido, “ritual de urtiga”.

A urtiga se refere a uma planta medicinal que, durante a referida cerimônia, tem as suas folhas passadas pelos “mais velhos [...] no rosto e corpo de crianças e adultos, seguindo a tradição Paiter Suruí”. Os aldeões também tomam “a chicha, bebida feita de milho e considerada sagrada pelo povo” (BONILHA, 2017, p. 1). Em concordância ao texto de **O Presente de Jaxy Jaterê**, observam-se as abundantes sensibilidade e gratidão dos povos originários. Características essas que colaboraram no sentido de transformar a colheita do milho em um acontecimento digno de notabilidade no espaço.

4. Análise do espaço em “Iarandu: o cão falante”

O livro apresenta uma introdução sobre o desejo, por parte de Olívio Jekupé, de “mostrar que podemos conviver com o diferente sem precisar nos considerar melhores ou piores” (MUNDURUKU, 2002b, p. 5). Como elementos pós-textuais, tem-se: uma poética dedicatória do autor a Ará Poty - a filha que perdera em função de uma pneumonia grave - uma sessão de vocabulário, notas sobre o escritor, explicações tanto sobre a Editora Fundação Peirópolis [a qual “tem como missão contribuir na divulgação dos valores humanos e publicar livros cujos temas estejam afinados com o propósito de construir um mundo mais justo, ético e harmônico” (JEKUPÉ, 2002, p. 31)] quanto, entre outros, a respeito da editora Palavra de Índio

que tem por finalidade a edição e publicação de livros, informativos, revistas e afins, ligados à temática indígena brasileira e mundial, buscando formar e informar os leitores, auxiliando na formação de uma consciência crítica e participativa, na tentativa de diminuir o preconceito e a exclusão social dos povos nativos (JEKUPÉ 2002, p. 32).

Vê-se que ambas se preocupam com temáticas sociais importantes e, talvez justamente por isso, sejam colaboradoras do nascimento de **Iarandu: o cão falante**. Na sessão “sobre o autor” explica-se que, com os estudos de filosofia na USP, Olívio se sente muito ajudado ao obter “conhecimento de várias filosofias do mundo” (JEKUPÉ 2002, p.

31). Ele conta assim conceber que os indígenas são “um povo ligado a mãe natureza” e, por meio dela, aprendem “a viver e entender o mundo que é tão bonito” (JEKUPÉ 2002, p. 31), algo ainda não entendido por milhões de pessoas as quais continuam depredando o espaço.

É o que Ailton Krenak também pontua ao destacar “a ideia da profunda desconexão do ser humano com o organismo Terra, provocando reflexões sobre a centralidade da espécie humana e a forma como estamos nos relacionando com o planeta” (2020b, p. 1), assim como demais pensadores indígenas. No capítulo “O cão falante”, Popyguá - um indígena guarani de oito anos que cursa a segunda série da pequena escola da aldeia - coloca-se a refletir sobre o nome que dará a um cachorro, presente de sua tia. Chama-se a atenção para o fato de que “o cachorrinho não era de raça, desses que os jurua’s compram na cidade; alguns muito caros” (JEKUPÉ 2002, p. 8). Tal fator dá abertura para reflexões acerca da comercialização de animais.

Sabe-se que, na sociedade capitalista, os maus-tratos e a comercialização de animais domésticos e/ou silvestres são constantes. Tratados como objetos, chegam a ser vendidos em páginas da internet o que, inclusive, estimula a superexploração para obter mais filhotes e a precarização de suas condições higiênico-sanitárias. Popyguá faz com que o leitor reflita sobre essa problemática e acaba por incentivar a adoção ao se mostrar tão feliz e satisfeito com o seu cão “sem raça”, tal como os não indígenas definem.

Iarandu é o nome escolhido para o animal. O protagonista lamenta o fato de “que sua aldeia era pequena; próxima da cidade, e não tinha muita mata, nem caça” (JEKUPÉ 2002, p. 8), ou seja, próxima de onde Kopenawa e Albert (2015, p. 422) reforçam ser “muito perigoso aproximar-se”, pois as pessoas - em comparação às formigas de um lado para o outro - costumam estar apressadas, ignorar as belezas e os sinais da natureza. Não apenas isso, mas submetidas “à total dissolução pelo liquidificador modernizante do Ocidente” (CASTRO, 2015, p. 15), essas pessoas costumar estar imersas, por exemplo, em transtornos de ansiedade e desatentas, inclusive, quanto a violências contra a própria terra.

O excesso de barulho, a escavação “de túneis sem fim, como se fossem [...] grandes minhocas”, “as multidões de carros e ônibus” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 423) são fatores característicos principalmente das grandes cidades. Ademais, é preocupante que essa redução de fronteiras, entre cidades e aldeias, potencialize os desafios dos espaços indígenas: a chegada do lixo e da Covid-19, o desmatamento e,

entre outros, a impossibilidade - de volta à obra **Iarandu: o cão falante** - de que Popyguá possa caçar nos arredores com o seu animal de estimação.

Na história, a união de ambos é tão grande que o menino sente o cão querendo comunicar-se com ele. Certa vez, ao chegar da escola, é surpreendido com uma fala de Iarandu. Frente a comum interação de povos originários com o mundo dos espíritos, o personagem conclui possivelmente ter escutado algum destes. No entanto, o animal explica que, por passar o tempo prestando atenção nos indígenas, aprendera a falar e salienta que ninguém deveria saber disso. Caso contrário, Popyguá poderia ser interpretado como doido pelos circunvizinhos.

No segundo capítulo, o animal externa seu desejo de aprender a ler, o que caminha no sentido de que a leitura e a escrita para os povos originários - os quais, em primeiro lugar, estabelecem a oralidade como fonte de suas intercomunicações - têm ocupado um espaço de importância em suas conjunturas. A exemplo de como as crianças são alfabetizadas, incentivos constantes são dados e, da mesma maneira que Popyguá o faz [“leu uma por uma e pediu que Gênio repetisse-as. – Isso mesmo, você tem que memorizar essas palavras para conhecer as letras [...]. – Você está indo muito bem... Que bom!” (JEKUPÉ 2002, p. 16)], os professores

buscam alcançar, entre outros aspectos, o interesse e a participação dos alunos no processo de alfabetização não somente porque estão motivados para tal, mas porque reconhecem a importância da motivação para o aprendizado, sobretudo, considerando as características da faixa etária dos seus alunos. Deste modo, planejam atividades e projetos que promovam a participação de seus alunos, visando obter resultados satisfatórios, estimulando tais alunos a investir cada vez mais nas atividades de alfabetização (VALLE; VITÓRIA, 2011, p. 39).

Como resultado, o cachorro aprende com rapidez. No terceiro capítulo - intitulado “As férias” - o protagonista enfrenta o desafio de deixar a escola da aldeia, que só atende alunos até a quarta série, para frequentar uma estadual localizada nas proximidades. Tamanha mudança retoma a confirmação de que os indígenas estão em contato com a diferença porque, para exemplificar, não se deparam com os seus modos tradicionais de aprender - por meio de rituais, pesquisas de campo, cantos, contação de histórias etc. - nos espaços escolares convencionais.

De volta à narrativa, Iarandu pede que o seu dono - ao retornar da escola - traga-lhe livros. Muito inteligente, o cão se interessa por assuntos diversos como filosofia e literatura e, em “O início das aulas”, os referidos materiais - grandes parceiros do processo educacional - são procurados pelo menino na biblioteca, espaço entendido como a “nossa

reserva de saber [...], um tesouro disponível” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2021, p. 180). Os espaços coletivos de estudo - salas de aula, refeitório, pátio - cercados de tantos não indígenas, fazem com que ele se sinta tímido.

A biblioteca, por sua vez, tende a situar momentos individualizados que se cercam de silêncio. Ela se faz responsável por propiciar, no encontro com a leitura, viagens para outras espacialidades sem que, a princípio, o enfrentamento da encalistração se faça necessário. A privacidade que resguarda contrasta com o desconforto sentido pelo indígena nos demais espaços. Desconforto esse que, inclusive, aponta para a urgente importância

de a sociedade e das instituições, principalmente a escola, trabalhar com seus alunos, temas referentes à diferença étnica, cultural, social. Diferenças que se não compreendidas e respeitadas geram o etnocentrismo, o preconceito e a discriminação. [...] Entende-se que a escola tem o compromisso de desenvolver ações que visem obter uma convivência sem preconceito e discriminação entre os povos. Que a escola é espaço de produção de possibilidades de relacionamentos que favoreça a interação no meio intra e extra-escolar, afirmado e projetando a postura antidiscriminatória e não excludente (REZENDE, 2003, p. 104).

Ao estudar em casa, em contrapartida, Iarandu sente-se confortável e com a única ressalva de não ser pego lendo de modo que o sigilo a respeito do cão falante seja mantido. O ambiente tranquilo, sem um emaranhado de pessoas - tal como Popyguá parece deparar-se na escola dos não indígenas - as quais poderiam levá-lo a distrações diversas, possibilita com que o animal dê vazão a suas reflexões: “– Como ler é gostoso! Acho que é a melhor coisa desta vida!” (JEKUPÉ 2002, p. 24). É notório que a leitura se trata da atividade que mais o causa deleite e entretém.

Ao final, o livro não deixa de atuar como um incentivador da leitura - “imaginem se todas as crianças pensassem como ele. Não haveria tantas pessoas sem conhecimento” (JEKUPÉ 2002, p. 24) - e o seu público é diretamente convocado, a partir de questionamentos do narrador os quais encerram a obra, a refletir e testar se outros cachorros também falam e leem em seus espaços de convívio. Por meio da forte amizade que **Iarandu: o cão falante** retrata, mostra-se um pouco mais da beleza propiciada pela recorrente convivência harmônica entre os indígenas e os animais. Convivência essa que, de forma preocupante, parece estar longe de ser alcançada na sociedade capitalista.

5. Análise do espaço em “Arandu Ymanguaré: (sabedoria antiga)”

A obra traz uma entrevista de Olívio Jekupé por parte da editora Evoluir que, antes de iniciada, provoca o leitor - em reforço à tomada do livro enquanto espaço de construção do conhecimento - com alguns questionamentos acerca da vida dos indígenas: “será que eles vão à escola? É verdade que pescam com arco e flecha? Será que têm medo de onça? O que fazem para se divertir? Qual sua comida predileta? Que remédios usam quando ficam doentes?” (2003, p. 1). Nessa introdução, frisa-se que “há muitas maneiras do ser humano viver em nosso planeta” (2003, p. 1), a começar pelas variações dos espaços de moradia e de estilos de vida os quais podem consistir, dentre outros,

no agito das grandes cidades, em fazendas, no campo, como nômades no deserto, ou pescadores à beira-mar. Pode também viver nas florestas e nelas encontrar sua alegria e seu sustento - como os [...] primeiros habitantes de nosso país, sobre cuja vida e cultura precisamos aprender mais (2003, p. 1).

Ao ser questionado sobre a rotina das crianças em uma aldeia guarani, o autor amplia o universo do leitor com abundantes informações: “posso dizer que é de grande alegria, [...] até parece que não conhecem o que é tristeza” (2003, p. 2). Nadar, brincar com arco e flecha, acordar e dormir cedo fazem parte do dia a dia infantil. Ademais, não só os pais são responsáveis pela educação de seus filhos. Todos da aldeia - inclusive o pajé, o cacique, os idosos - compartilham os seus ensinamentos. A principal festa daquela comunidade indígena - intitulada *Nhemongarái* - consiste na nomeação, por parte do pajé, da comunidade.

Demais conhecimentos são apreendidos a partir da referida entrevista: as funções das mulheres e dos homens no local, como os enfermos são tratados, a milenar religião dos guarani, o porquê do nome do livro, as histórias contadas às crianças daquela espacialidade - as quais, inclusive, compõem a obra em tela - o número de aldeias existentes no Brasil, as dificuldades enfrentadas etc. Sobre essas adversidades - ressaltadas em geral por escritores indígenas engajados - Olívio Jekupé aponta para a “falta de terra”, o “pré-conceito da sociedade que é muito forte” (JEKUPÉ, 2003, p. 4), a ausência de escolas e/ou da aceitação de um ensino diferenciado nas aldeias, o desrespeito para com a língua deles, entre outras.

São as histórias supramencionadas que dão vida a **Arandu Ymanguaré: (sabedoria antiga)**. A primeira delas intitula-se “*Pytajovai va’é* - A Índia que duvidou do curupira” e já começa definindo o espaço geográfico em que a personagem se encontra: “no mato” (JEKUPÉ, 2003, p. 6), ou seja, distante de onde “o valor singular das imagens de intimidade protegida se desenvolveria” (PARENTE, 2009, p. 78). A

menina, “bem longe de sua casa” (JEKUPÉ, 2003, p. 6), encontra subsídios para a realização de algumas atividades: coleta de sementes para a confecção de adornos, nadar no rio, deliciar-se com o canto de animais, dar vazão a suas reflexões.

Afastada, por exemplo, das camadas de amparo as quais o ambiente familiar da aldeia propiciaria, ela se vê livre para a vivência de aventuras. Certa vez, ao passo em que questiona a existência do curupira, um discreto barulho surge interrompendo os seus devaneios. Trata-se exatamente dessa figura do folclore brasileiro que, sendo derrubada pela indígena, não consegue segurá-la. Ao sair “correndo como nunca tinha corrido [...], e só foi parar na sua casa, na aldeia” (JEKUPÉ, 2003, p. 8) reforça-se, ainda mais, a ideia de que o abrigo - mesmo muitas vezes limitado quanto à possibilidade de experiências diversificadas - “parece vitorioso diante dos imprevistos e perigos que o cercam” (PARENTE, 2009, p. 79) e, por isso, buscado antes de qualquer outra conduta.

Por conseguinte, “Crianças Gêmeas” coloca em pauta o entendimento de que, quando dois bebês nascem no mesmo parto, “não é bom porque um vem de Nhanderu e o outro não” (JEKUPÉ, 2003, p. 10), de acordo com antigas crenças dos Guarani. Os cônjuges Poty e Verá - os quais habitam uma “aldeia muito bonita, bem longe da cidade”, “com muitas árvores, pássaros de várias qualidades, um belo rio para pescar” e onde “ainda dava para viver da caça, uma das coisas mais importantes” (JEKUPÉ, 2003, p. 10) - encontram-se em um espaço aparentemente sem motivos para preocupações.

Apenas pela insistência de Tupã - o qual, após um sonho, passa a acreditar que há algo estranho - aceitam ir a um médico para avaliar a gravidez de Poty. Após o casal tomar conhecimento de que teria gêmeos, inicia-se uma série de buscas por informações a respeito. Apesar das conversas pessimistas, Tupã - um desses líderes “que não concordava com [...] ter que matar um dos filhos” (JEKUPÉ, 2003, p. 12) - sabe que “muitas aldeias guaranis já não seguem mais esse costume” (JEKUPÉ, 2003, p. 12) e opta por convocar os aldeões para uma importante reunião.

Mesmo com uma aparente visão contemporânea de que as ideias não podem permanecer fixas frente a evolução da sociedade, ele não se desprende de um importante costume ancestral indígena o qual consiste na tomada de decisões de modo comunitário: “todos deveriam ir, crianças, jovens e velhos” (JEKUPÉ, 2003, p. 12). Ao final, o entendimento do líder casa com o dos demais e - a partir da “necessidade de, revisitando o lugar no mundo atual, encontrar os seus novos significados” (SANTOS, 2006, p. 213) - decide-se que ambas as crianças poderiam vir ao mundo.

Por fim, “Ava’í que virou xivi” diz respeito ao nascimento de um menino que está sempre chorando de fome. Com um ano, sua mãe o presencia transformar-se em uma onça a fim de buscar mais alimento. Muito assustada, ela compartilha o acontecimento da noite anterior com o marido, o qual decide pedir ajuda aos demais da aldeia para caçá-lo. Embora entristecido, ele entende que seu filho representa um perigo ao “lugar - um cotidiano compartido entre as mais diversas pessoas, firmas e instituições” - onde “cooperação e conflito são a base da vida em comum” (SANTOS, 2006, p. 218).

Então, os indígenas se organizam frente a essa necessidade, embrenham-se na mata e, ao serem “vistos pelo xivi que deixou o que comia de lado e foi logo matá-los” (JEKUPÉ, 2003, p. 17), são mais rápidos acertando-o com uma flechada. Por fim, com a morte, a personagem “transita [...] da sua realidade assustadora para a sua irreabilidade arrebatadora, está nessa passagem a sua própria conversão, torna-se, graças a essa conversão, o inacessível, o invisível, a fonte, entretanto, de toda a invisibilidade” (BLANCHOT, 2011, p. 159) e, assim como a narrativa, supõem-se que os medos daquela comunidade se encerram.

6. Análise do espaço em “As Queixadas e outros contos guaranis”

Organizada por Olívio Jekupé, a coletânea compreende sete contos da cultura guarani de cinco autores indígenas distintos (advindos das aldeias Krukutu e Tenonde Porã), sendo eles: Maria Kerexu, Luiz Carlos Karai, Leandro Kuaray, Jera Giselda Guarani e o próprio Olívio Jekupé o qual ora escreve em parceria com primeira ora com o segundo. Os três fazem parte, inclusive, dos Guarani que - em conjunto aos “Desana-Wari, Kiriri, Maxakali, Sateré-Mawé, Yanomami, Kaxinawá” - são conhecidos por publicarem “textos de autoria coletiva” (GUESSE, 2013, p. 4).

Na abertura do livro - “*Aguyjевете, ava’i! Aguyjевете, kunhai!* Bem-vindo, menino! Bem-vinda, menina!” - a contação de histórias é reforçada como, há muito tempo, integrante da realidade indígena. É interior à chegada do homem branco ao território brasileiro. Antigamente,

à noite, ao redor das fogueiras, os sábios guaranis passavam seus conhecimentos por meio de histórias; eles não tinham escrita [...]. Hoje, muitas aldeias indígenas têm escolas, e as crianças aprendem a ler e a escrever em suas línguas nativas e também em português. [...] já faz algum tempo que os indígenas de vários povos, como Guarani, Munduruku, Maraguá, entre outros, começaram a registrar por escrito, traduzir e adaptar suas histórias para o português (JEKUPÉ, 2013, p. 7).

A obra traz notas de rodapé sempre que algum termo precisa ser explicado, o que enriquece o vocabulário do público e aguça a curiosidade para com os costumes e a cultura guarani. Como elementos pós-textuais, tem-se uma série de explicações também nesse caminhar. Dentre elas, fala-se sobre “o dia em uma *tekoá* (aldeia) guarani” em que, por exemplo, “no final do dia, [...] todas as pessoas da aldeia [...] vão para a *opy* (casa de reza), onde agradecem por mais um dia de vida, rezando, cantando e dançando, e pedem por uma noite de bom sono e sonhos que vão iluminar o dia seguinte” (GUARANI, 2013, p. 59, grifos da autora). Trata-se do funcionamento de espaços indígenas os quais, conforme abaixo analisado, integram o desenrolar dos contos.

6.1. Conto “*Xapirē xii, o urubu-rei*”

Maria Kerexu e Olívio Jekupé escrevem sobre um indígena - perto da fogueira - no processo de contação de histórias. Já se sabe que a referida figura “sempre ocupou um papel primordial dentro do povo, era centro das atenções, ele era o portador do conhecimento, e cabia a ele a missão de transmitir às novas gerações o legado cultural dos seus ancestrais” (HAKIY, 2018, p. 38). As crianças, por sua vez, costumam integrar esse espaço dentre as mais interessadas. Tanto é verdade que um menino é quem solicita que a história do urubu-branco, também conhecido como urubu-rei, seja relatada.

Enquanto toma um chimarrão - o qual, conforme nota de rodapé, recebe a explicação de ser “uma bebida feita com erva-mate, muito comum no sul do Brasil” e que “já era costume entre os Guarani há muitos séculos” (KEREXU; JEKUPÉ, 2013, p. 10) - o adulto começa: “havia um *xapirē xii* que tinha muito poder [...] como um pajé. Diziam que tinha no estômago uma pedra mágica, com a qual tinha poder para fazer o que quisesse” (KEREXU; JEKUPÉ, 2013, p. 10, grifo dos autores). Como de se esperar, a pedra se torna desejada por ambiciosos e o animal passa a correr perigo.

Figura 46 - O urubu-rei



Fonte: KEREXU; JEKUPÉ (2013, p. 11).

A ilustração acima de Fernando Vilela retrata tanto a imponência quanto, até então, a liberdade do referido bicho e reforça que “um texto híbrido [...] exige um leitor híbrido, capaz de ler palavras e imagens. E não só capaz de ler os dois textos separadamente [...], mas a sua interação” (CAMARGO, 2003, p. 273). Imaginar tal figura sendo capturada desperta, principalmente nas crianças - as principais receptoras das obras infantis - uma angústia frente à descrição do espaço no processo de aprisionamento: “era preciso limpar muito bem o local, para não deixá-lo desconfiado, deixar lá um animal silvestre vivo como isca, pois o urubu-rei [...] gosta de comer animal caçado por ele mesmo. Se [...] mordesse a isca, ainda seria preciso laçá-lo e estrangulá-lo” (KEREXU; JEKUPÉ, 2013, p. 11). O ponto positivo é que a inteligência e o instinto do animal colaboram para que ele visione a ameaça e antecipe-se na fuga causando, então, alívio aos leitores.

6.2. Conto “As queixadas”

Escrito por Olívio Jekupé e Luiz Carlos Karai, tem-se a história de Popygua que, com a esposa Ará, possui três filhos. Com um dia a dia de muitas responsabilidades, está sempre preocupado com o sustento da família e aí se incluem os sogros, já que não podem mais caçar devido as idades avançadas. A prática exige alguns requisitos, tais como “ser

forte e correr bem, pois na floresta havia muitos animais ferozes” (JEKUPÉ; KARAI, 2013, p. 48). Uma organização do espaço também se faz impreterível e, por isso, “vários tipos de armadilhas” (JEKUPÉ; KARAI, 2013, p. 48) são preparadas. Porém, à medida em que o tempo passa, o sucesso de suas empreitadas começa a ficar escasso.

O indígena começa a sentir uma estranheza - “parece que alguma coisa quer me levar para longe” (JEKUPÉ; KARAI, 2013, p. 49) - e, certa vez, avista dois desconhecidos próximos das armadilhas que deixara na floresta. O receio o afasta daquele espaço “instável e surpreendedor” (SANTOS, 2006, p. 224) e o conduz de volta à aldeia, onde a familiaridade faz com que ele se sinta amparado. Em analogia, apresenta-se o fato de que, quando viajam às cidades grandes - onde “a palavra dos espíritos” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 425) é ignorada - os xamãs vivenciam perigos que os impulsionam a retornar, adoecidos, para seus territórios.

Em um desses casos, “para melhor conhecer os brancos e defender nossa floresta” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 422), um indígena se encontra muito estarrecido ao ser levado até o “Musée de l’Homme”⁴², em Paris. De todos os materiais violentamente capturados dos povos originários, a exposição de “cadáveres de crianças com a pele enrugada [...] acabou me deixando furioso” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 427). Segundo os ensinamentos ancestrais, eles precisariam ser queimados ao invés de exibidos em caixas de vidro em troca de dinheiro pelos seus algozes. Embora tenha sentido-se protegido, no delongar da viagem, pela imagem de *Omama* - figura mitológica responsável por criar os animais, os seres humanos e a floresta - ao regressar

tive de passar vários dias em casa, prostrado perto do fogo, para secar minhas carnes encharcadas do frio úmido daquelas terras distantes. Depois, fui aos poucos recomeçando a beber o pó de *yâkoana*. Então, os meus *xapiri* que tinham me acompanhado na viagem despertaram e se aqueceram. Descansados, recuperaram a energia e comecei eu também a me restabelecer (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 430, grifos dos autores).

Vê-se, com esse relato, que fora necessário um afastamento daquele espaço considerado inóspito para a recuperação do indígena em seu lar. No conto “As queixadas”, conforme introduzido, o protagonista - ao avistar as duas pessoas inauditas e assustar-se - sai “devagar, sem deixar que os dois o vissem” e retorna “para a *tekoa*” (JEKUPÉ; KARAI, 2013, p. 49, grifo dos autores). Assim como o indígena que volta da França se sentido mal e vivencia um processo de recuperação, Popygua, na aldeia, passa

⁴² “Museu do Homem” (tradução nossa).

a ter pesadelos, insônia, episódios de medo, além de precisar contar com o apoio de Ará, sua esposa, até que consiga acalmar-se.

Por essas razões, evita regressar à floresta nos dias que seguem. Permanecer em seu lar, a princípio, parece a escolha mais segurança. Com o tempo, ele se prepara para retornar ao local e - tendo em vista que “a noção de espaço desconhecido perde a conotação negativa e ganha um acento positivo, que vem do seu papel na produção da nova história” (SANTOS, 2006, p. 224) - essa tomada de decisão pode levá-lo a novos caminhos.

Para começar, o protagonista se encoraja a conversar com aquelas pessoas as quais, novamente, encontram-se na floresta. Eles explicam que vivem “do outro lado do mar” - uma vez mais se aproxima da história supramencionada do xamã que, mesmo apreensivo, também atravessa o oceano para entender o desconhecido de espaços tão diversos dos seus - em “um lugar onde existe muita fartura, ninguém sofre por nada, ninguém fica velho nem morre” (JEKUPÉ; KARAI, 2013, p. 50) e convidam-no para ir até lá. Ao compartilhar os fatos com Ará é repreendido e toma a decisão de sair, mesmo assim, sem ser notado em busca do incógnito.

Logo após segurar a mão de um dos jovens, fechar os olhos e dispersar-se dos pensamentos ruins, Popygua é transportado. A ilustração abaixo fotografa o momento em que as mãos dos dois estão a ponto de se tocar. Geram-se grandes expectativas no público leitor, o qual se vê ansioso tanto com a arriscada decisão quanto com os caminhos que a narrativa tomará.

Figura 47 - Viagem ao desconhecido



Fonte: JEKUPÉ; KARAI (2013, p. 52).

Chegando ao local, sente-se no paraíso, pois há muita fartura - “ao apanhar uma fruta, surgia outra” (JEKUPÉ; KARAI, 2013, p. 52) - e uma série de novidades até mesmo no sentido de não precisar esforçar-se para que nada lhe falte. Como se costuma esperar de espaços onde a bem-aventurança promete demais, a situação muda quando o protagonista começa a buscar pelos jovens e obtém a informação de que, na verdade, eles se tratam de queixadas, animais característicos das florestas tropicais úmidas.

A espacialidade, antes convidativa, agora se torna martirizante para Popygua e, como quem vive um castigo - tal qual a constância de “música maravilhosa, anjos, eleitos, colinas, árvores, pássaros, [...] uma melodia universal, as delícias paradisíacas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2021, p. 759) pode vir a tornar-se - “aquele lugar tinha se tornado um tédio, tudo parecia igual, os dias, as horas, ninguém sentia fome nem morria. Por isso sentiu vontade de voltar” (JEKUPÉ; KARAI, 2013, p. 53). A saudade de seus familiares também contribui para com o desejo de regressar.

Esse sentimento de nostalgia, apesar de tantos aparentes benefícios do local em que se encontra, faz lembrar da seguinte frase do poeta americano Henry Thoreau: “A felicidade só é real quando é compartilhada”. Compartilhamento esse que vai ao encontro das noções de coletividade tão observadas nas vivências indígenas. Se as decisões e as resoluções de conflitos só fazem sentido aos povos originários quando tomadas em conjunto, é de se esperar que as experiências tidas não passem pelo mesmo entusiasmo caso ocorridas em isolamento.

Para o alívio do personagem, mesmo querendo que ele fique, o *xamôi* - “líder religioso guarani; essa palavra também é usada para se referir a avô” (JEKUPÉ; KARAI, 2013, p. 52) - autoriza o seu retorno, mas com a condição de esquecer o que vivera, caso contrário morreria. É preciso então que a travessia “para o outro lado do mar” (JEKUPÉ; KARAI, 2013, p. 54) aconteça. Outro lado este que se refere a “um arquivo de lembranças afetivas e realizações esplêndidas que inspiram o presente”, onde a permanência “tranquiliza o homem” (TUAN, 2013, p. 189). Em outras palavras, diz respeito ao lar de Popygua.

Um jacaré se oferece para levá-lo, no entanto, consegue escapar em tempo ao perceber as reais intenções do animal. Mais a frente, depara-se com uma coruja e assusta-se ao ouvir dela que sua família havia falecido muitos anos atrás, “pois fazia apenas poucos dias que tinha saído da *tekoa*” (JEKUPÉ; KARAI, 2013, p. 54, grifo dos autores). Vale dizer que “apesar de ser símbolo da reflexão e do conhecimento racional aliado ao

intuitivo, [...] existe uma forte associação da coruja à escuridão e a sentimentos tenebrosos, [...] em diferentes sociedades a coruja simboliza o mal, o demoníaco e o mau presságio” (SANTOS et al., 2015, p. 2). Talvez por isso a escolha do referido animal para fornecer a fatídica notícia.

Ela pede que o protagonista se olhe o qual, notando o quanto envelheceu, pensa estar em um sonho. Assim, resolve seguir “até sua antiga *tekoá*. [...] Não reconheceu ninguém e ninguém o reconheceu. [...] Já fazia cem anos que ele tinha abandonado a aldeia!” (JEKUPÉ; KARAI, 2013, p. 55, grifo dos autores). Sentindo-se muito triste, relembra que também não poderia retornar à espacialidade de onde tanto implorara para sair objetivando buscar seus familiares. E então, “feito um vaga-lume que se apaga” (JEKUPÉ; KARAI, 2013, p. 55), ele morre porque nem sequer poderia pensar nela, tal qual o *xamōi* lhe informara. Tudo parece conspirar no sentido de castigá-lo a partir do momento em que, por curiosidade e desatino, abandona os seus parentes. Ao final, não há mais alternativas para Popygua senão ser extinto.

7. Análise do espaço em “A Volta de Tukā”

O livro tem início, como de habitual, com o espaço da floresta sendo evidenciado: “Tupã Mirin [...] estava andando pelo meio da floresta e avistou o ninho de um *tukā*. Subiu na árvore para dar uma olhada e viu que no ninho havia três filhotes” (JEKUPÉ, 2018, p. 2, grifo do autor). O glossário explicita a palavra “tukā” como sendo “tucano”. Também como elemento pós-textual - no campo “sobre o escritor” - há, além de descrições a respeito de Olívio, uma foto dele na companhia tanto de sua esposa como do referido animal. Animal esse que, inclusive, já se antecipa como importante personagem.

De volta à narrativa, o indígena percebe que os filhotes se encontram sozinhos e, aparentemente, com fome. No entanto, por acreditar que a mãe deles vá retornar em breve com alguma caça, sente-se confortável em partir à aldeia no intuito de compartilhar o ocorrido com Jaxuka, sua esposa. Quando se destina novamente ao ninho, nota que dois haviam falecido. A situação preocupante - frio, fome, ausência da mãe - faz com que Tupã tome a decisão de carregar o remanescente para casa. Tudo o que envolve esse espaço acolhedor é fundamental na recuperação do referido filhote. A princípio,

Tupã pegou o filhote e o levou para sua casa. Chegando lá, pegou uma caixa e colocou alguns panos velhos. Logo colocou o filhote lá dentro, com um pano por cima para esquentar o corpo da avezinha. Em seguida,

saiu em direção a um pé de *pitã* carregado de frutas, pois era época. Pegou algumas e levou para o filhote. Estavam bem doces e o *tukã* gosta muito de *pitã*. [...] Com a alimentação e os cuidados de Tupã, a pequena ave sobreviveu (JEKUPÉ, 2018, p. 8, grifos do autor).

Com o passar dos dias, o tucano começa a chamar a atenção por sua graça. A ilustração abaixo retrata não só a beleza do animal como também da espacialidade. Tem-se uma árvore de pitanga - fruto que, a depender do grau de maturação, pode compreender uma série de cores distintas - servindo como suporte para que o animal desfrute um pouco da natureza. Embora, “por definição, conteúdos idênticos” sejam “impossíveis, já que texto e imagem pertencem a linguagens distintas” (LINDEN, 2011, p. 120), percebe-se que a frase “então Tupã resolveu colocar Tukã junto de algumas árvores de *pitã* e o danado parecia gostar” (JEKUPÉ, 2018, p. 8, grifo do autor) aponta para uma redundância.

Redundância essa que significa a “congruência do discurso, o que não impede, por exemplo, que a imagem forneça detalhes sobre os cenários ou desenvolva um discurso estético específico” (LINDEN, 2011, p. 120). Tanto é verdade que o leitor pode perceber as diversas tonalidades de verde das delicadas folhas da pitangueira, os detalhes em azul nos olhos e garras do bicho, que - com o bico aberto - ele provavelmente está a ponto de ingerir algum dos inúmeros frutos disponíveis, que o tronco irregular dessa árvore é ramificado e de coloração amarronzada, que - apesar de poder apresentar cores variadas - na ilustração de Osvaldo Piva todos os frutos observados estão em vermelho, dentre outros.



Figura 48- O tucano e a pitangueira

Fonte: JEKUPÉ (2018, p. 7).

O tempo vai passando e a convivência propicia com que a família entenda o canto do tucano e comece a comunicar-se com ele. Sente-se confortável na presença do núcleo familiar de Tupã, mas amedrontado quando encontra outros animais como ele. Isso não impede que Jaxuka continue cortando as asas de Tukã - “preocupada de que ele fosse embora e nunca mais voltasse para casa” (JEKUPÉ, 2018, p. 14) - um processo controverso. Tanto é verdade que, quando ela esquece de realizá-lo, ele voa para longe, mas de modo que possa observar os seus donos do local em que se encontra.

Esses, por sua vez, torcem para que o bicho retorne e que não mais precisem cortar as asas deles. A liberdade involuntariamente concedida, ao que tudo indica, propaga um efeito positivo e, “quando a noite chegou, o Tukã voou para dentro da casa, no lugar onde sempre dormia e ali ficou” (JEKUPÉ, 2018, p. 16). Concordante ao esperado, “dizia [...] que nunca iria embora porque já estava acostumado a viver entre os seres humanos. Dizia que talvez não conseguisse viver na floresta com os seres da sua outra família” (JEKUPÉ, 2018, p. 16). Em resumo, aquele espaço o cativara e, como os lares tendem a ser, provoca-lhe sensações de acolhimento e segurança.

Certa vez, a ave se apaixona e, enquanto a rotina do lugar se mantém - “uns pescando, outros fazendo artesanatos, outros fazendo suas casas de pau a pique, outros indo até a floresta buscar palmito para comer” (JEKUPÉ, 2018, p. 18) - Tukã se mostra entristecido, silencioso. Quando não é encontrado na pitangueira onde costuma ficar, a angústia toma conta da aldeia. Ele nunca desaparecera antes e, com essa ausência, o espaço se modifica refletindo até mesmo no comportamento das pessoas: “não iam mais escutar seu canto. Era uma tristeza só na casa de Tupã, nem ele, nem a esposa Jaxuka, nem os dois filhos tinham vontade de comer. [...] Por muitos dias foi assim” (JEKUPÉ, 2018, p. 20). O tempo vai passando e começam a se acostumar com a referida conjuntura.

Mais de um ano depois, dois tucanos aparecem no alto de uma árvore e os indígenas se alertam. Perguntam-se se podem ser amigos de Tukã até que, depois de algum tempo, é o próprio quem surge cantando. Não o bastante, aparece a tucana pela qual “tinha se apaixonado [...] e por isso fugiu, mesmo sabendo que eles ficariam muito tristes, pois queria saber como era a vida na floresta” (JEKUPÉ, 2018, p. 22). A partir dessas experiências, os perigos da vida em total liberdade são colocados em pauta, assim como a importância de possuir um espaço seguro para onde voltar e pessoas com quem contar.

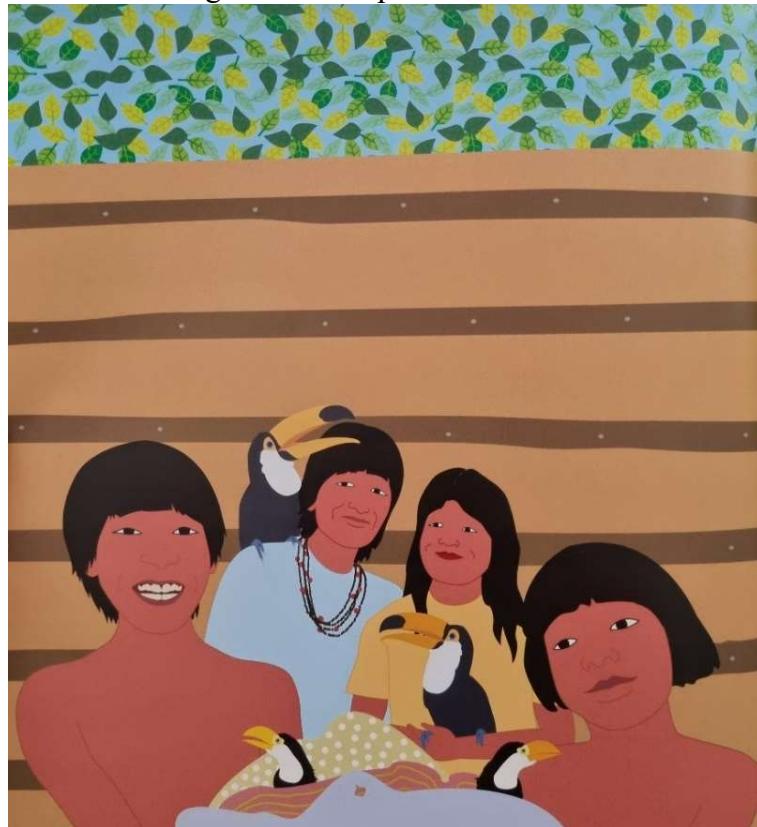
- Sou eu, voltei para casa, isso se vocês me aceitarem de volta - Cantou o pássaro.

[...]

Contou que a vida por lá é muito boa, mas também muito perigosa. O Tukã viu que muitos pássaros maiores podem matar para comer e que existem muitas pessoas que matam pássaros só por brincadeira. Disse também que havia passado por muitos apuros nesse tempo que ficou fora (JEKUPÉ, 2018, p. 22).

Apesar de, por exemplo, a Declaração Universal dos Direitos dos Animais rezar que “todo o animal tem o direito a ser respeitado”, “o homem, como espécie animal, não pode exterminar os outros animais ou explorá-los violando esse direito [...]”, “todo o animal tem o direito à atenção, aos cuidados e à proteção do homem”, entre outros, sabe-se que a realidade é muito preocupante principalmente no sentido de milhares de espécies as quais sofrem com os maus-tratos. A ilustração que encerra o livro, abaixo disponibilizada, emociona ao transparecer comunhão e alegria. Vê-se que os tucanos estão muito confortáveis junto aos indígenas e que - também pela análise do texto narrativo - as normativas da referida Declaração não estão sendo violadas.

Figura 49 - Respeito e harmonia



Fonte: JEKUPÉ (2018, p. 23).

Ademais, a imagem retrata outra novidade contada por Tukã: “já tinha dois tucaninhos” (JEKUPÉ, 2018, p. 22). E, mesmo que à sua companheira parecesse “estranho, pois nunca tinha ficado perto de seres humanos” (JEKUPÉ, 2018, p. 24), ela se mostra confiante. Na presença do parceiro e de seus filhotes, tem consciência de que a adaptação àquele espaço acontecerá com ligeireza. Isso porque a presença familiar - “um lugar que simboliza a segurança, a proteção, a compreensão, a identidade e, sobretudo, o afeto que se espera” (ROCHA, 2016, p. 11) - emerge como um facilitador considerável para que isso aconteça.

8. Análise do espaço em “Ajuda do Saci Kamba’í”

O protagonista Vera - “nome indígena que significa relâmpago” (JEKUPÉ, 2006, p. 7), conforme glossário disponibilizado na nota de rodapé - tem o sonho de estudar no meio urbano para que, aprendendo a língua portuguesa, possa potencializar os próprios conhecimentos na luta por seu povo. Aos sete anos, seus pais - temendo pelo que o espaço da “cidade grande, onde sempre acontecem acidentes, assaltos e mortes, como mostram as notícias dos jornais e da televisão” (JEKUPÉ, 2006, p. 7), poderia causá-lo - resistem à referida ideia. Mas o menino segue persistindo e, como alternativa para a problemática financeira, recorda-se de um casal que os visitara colocando-se à disposição para ajudar quando possível.

Sem filhos, seu José e dona Lúcia moram “a mais ou menos 90 quilômetros da aldeia” (JEKUPÉ, 2006, p. 7), em São Paulo. Para chegar até lá, Vera e seu pai andariam “10 quilômetros na estrada de terra” (JEKUPÉ, 2006, p. 7) a caminho do ponto do ônibus. Apesar desses empecilhos e de uma angústia, Karai afasta os pressentimentos de modo a não atrapalhar a alegria da criança. O espaço em que o casal vive é muito convidativo: “uma casa bem bonita, com um pequeno jardim cheio de roseiras floridas” (JEKUPÉ, 2006, p. 8). Após a explicação do porquê de estarem ali, os proprietários se mostram muito felizes em poder ajudar e

podemos entender, a partir dessa configuração espacial, seja da casa como espaço arquitetônico, seja da família como espaço simbólico, que o modelo familiar se organiza sempre em uma vertente dúbia para os indivíduos que a constituem. Como espaço arquitetônico, a casa é também o lugar de acolhimento do outro, da visita, do convidado, das relações sociais (ROCHA, 2016, p. 41).

Tudo isso potencializa ainda mais a felicidade de Vera que, no dia seguinte, seria matriculado na escola. A diretora se mostra surpresa. Seria o primeiro indígena a frequentar o local. Dez dias antes do início das aulas, “deixou a aldeia e foi em direção ao seu sonho. Aos poucos, os sonos dos passarinhos e bichos da mata e o canto dos *kunumi* festejando a vida foram sendo substituídos pelos ruídos da cidade: buzinas apressadas, sirenes desesperadas, passos atrasados...” (JEKUPÉ, 2006, p. 10, grifo do autor). Seria uma longa fase de adaptação espacial até porque “a consideração das alteridades ainda é uma luta, a começar pelo espaço de formação das pessoas, a escola. É preciso, então, enfrentar essa tensão” (FERNANDES, 2019, p. 160) e a chegada com antecedência possibilitaria dar início a uma tentativa de familiarização.

Tanto é verdade que “ia com dona Lúcia conhecer o bairro, as praças, os parques e o *shopping*. Foi ao mercado onde era feita a compra do mês, visitou a biblioteca próxima e ficou sabendo onde era o posto policial. Vera observava tudo com atenção” (JEKUPÉ, 2006, p. 10, grifo do autor), afinal, as diferenças em relação à aldeia indígena são gritantes: “as coisas da cidade, da urbe, representam, em planos gerais, o capitalismo. As coisas da floresta representam quase que sempre [...] o olhar socialista” (GAMA-KHALIL, 2021, p. 137) e compreendem dinâmicas de comunidade.

O protagonista teria o apoio de seu José e dona Lúcia, mas como “a modernidade legou-nos um homem que, apesar de ser espectador de milhões de imagens, pode ser programado para *não ver*” (GAMA-KHALIL, 2021, p. 137, grifo da autora), dificilmente poderia contar com muito mais gente tal qual costuma ocorrer na espacialidade de sua criação. No primeiro dia de aula, Vera percebera olhares diferentes voltados para si: “seria pelo corte do cabelo, pelo jeito de se vestir ou pelo seu modo de falar? [...] pensava ainda que era por causa dos filmes americanos que” focam no indígena “como um selvagem, violento, que só mata” (JEKUPÉ, 2006, p. 11). O gosto das frutas da mata é lembrado por ele com saudosismo. Apesar de as comidas da cidade serem tão variadas, sabe-se o quanto as cultivadas para o próprio consumo tendem a ser mais saudáveis.

Na escola, prestar atenção ao professor na transferência de conteúdos não consiste em um problema. Isso porque, “estava acostumado a ouvir os mais velhos transmitindo os ensinamentos dos antepassados” (JEKUPÉ, 2006, p. 11) durante todo o tempo em que vivera na aldeia. Espaço este que, inclusive, costuma visitar com certa frequência desde a sua mudança e, quando acontece, as outras crianças ficam afoitas para questioná-lo sobre àquela espacialidade por elas desconhecida. Vera, por sua vez, reúne-se com elas

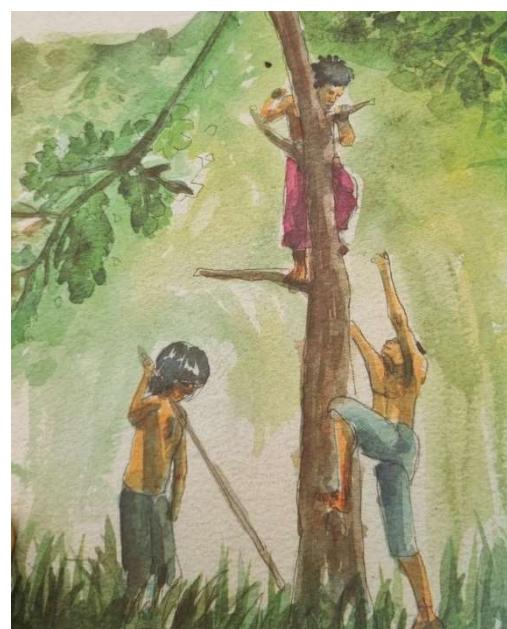
“embaixo de uma árvore” objetivando falar “sobre os costumes dos meninos da cidade” (JEKUPÉ, 2006, p. 13). Muito diferente da infância cercada pela floresta, estes

passam muito tempo sentados em frente a aparelhos, assistindo a programas de televisão ou jogando videogames. [...] quem mora em casa não pode brincar na rua. As ruas são movimentadas e perigosas. Além disso, as crianças têm muitos compromissos. Vão para as aulas de inglês, de natação, de caratê (JEKUPÉ, 2006, p. 13).

A este respeito, o protagonista externa uma válida opinião: “acho que os pais arrumam coisas para eles fazerem porque não têm tempo” (JEKUPÉ, 2006, p. 13). A grande maioria passa o dia no trabalho e o tempo de qualidade para com os filhos está cada vez mais reduzido. Isso incorre em uma série de problemáticas, tais como: necessidade de chamar a atenção, comportamentos de insegurança, ausência de referenciais positivos e bons exemplos de dentro do espaço familiar. Vera também aprendera “que São Paulo é a maior cidade do Brasil” (JEKUPÉ, 2006, p. 13) e que, em todo esse espaço, “tem gente de todo tipo: japonês, italiano, alemão, espanhol, coreano e [...] os primeiros habitantes deste país” (JEKUPÉ, 2006, p. 14), ou seja, os indígenas.

As ilustrações dos momentos na floresta mostram atividades de amigos em comunhão, em meio a muito verde, sorrisos e ar puro - vide o exemplo abaixo confeccionado por Rodrigo Abrahim - enquanto as dos espaços da cidade compreendem formalismos, cores acinzentadas, feições tristes. Todavia, “o interesse em aprender fez com que Vera suportasse essas diferenças de vida” (JEKUPÉ, 2006, p. 15). Dedica-se sempre aos estudos, o que arremata a admiração de muitos. Durante as férias o retorno à aldeia acontece: “lá ajudava seus pais a fazer artesanato, buscava lenha para fogueira” (JEKUPÉ, 2006, p. 17), entre outras atividades.

Figura 50 - A vida de Vera longe de São Paulo



Fonte: JEKUPÉ (2006, p. 14).

Trata-se da organização do espaço das aldeias, de como a vida ocorre na floresta. Para além dos afazeres, uma das atividades que Vera mais aprecia é cantar - junto às outras crianças - “as músicas de seus antepassados. Suas vozes soavam como violinos acompanhando o instrumento do indígena mais velho. Os pés descalços acompanhavam o ritmo da música” (JEKUPÉ, 2006, p. 17). Já se sabe o quanto a memória e a ancestralidade, entre outras questões, são essencialmente valorizadas por parte da cultura indígena. Ao contrário do observado nos espaços urbanos, nas aldeias é comum que rituais - tais como o supramencionado - sejam acionados de modo a não permitir com que as gerações anteriores sejam esquecidas e assim se perpetuem os ensinamentos.

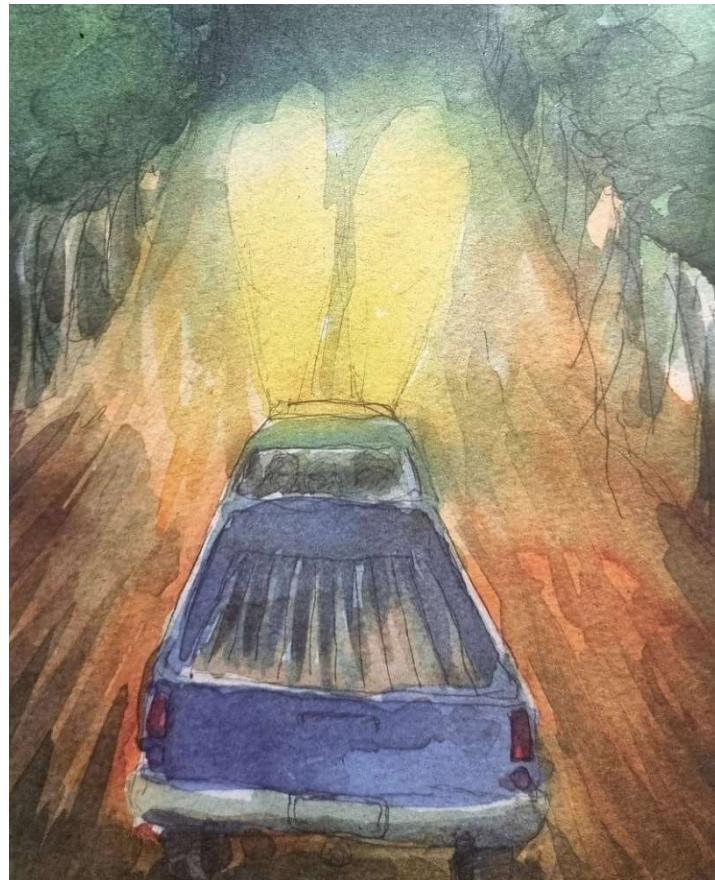
Após dois meses, o indígena retorna à capital. No espaço escolar, seus colegas já “se encantavam com as histórias de *kunumi* ou com as histórias que o menino havia aprendido com os mais velhos da aldeia. Contava como seu povo explicava a origem das coisas, do dia, da noite...” (JEKUPÉ, 2006, p. 18, grifo do autor). Tudo corre bem e, no final do ano letivo, ele é tido como referência dentre os melhores estudantes da turma. Com essa notícia, despede-se feliz em função de sua aprovação e da certeza do reencontro próximo com os seus parentes na aldeia.

Mas a urbe o reserva a vivência de uma tragédia e, ao cruzar uma avenida, “um carro que vinha em alta velocidade desrespeitou o sinal vermelho e atingiu Vera. O motorista [...] estava embriagado e não parou para socorrer o garoto” (JEKUPÉ, 2006, p. 19). Embora o Código de Trânsito Brasileiro estipule - em seu artigo 304 - a pena de “detenção, de seis meses a um ano, ou multa, se o fato não constituir elemento de crime mais grave” para o caso de “deixar o condutor do veículo, na ocasião do acidente, de prestar imediato socorro à vítima, ou, não podendo fazê-lo diretamente, por justa causa, deixar de solicitar auxílio da autoridade pública”, Vera estaria à própria sorte se não fosse um farmacêutico ter pedido socorro ao assistir àquela cena.

Logo as más notícias, dado o estado grave do protagonista, viajam até o cacique. José, sem forças para contar a Karai sobre o ocorrido, pede que o referido chefe político o ajude nesse sentido. A ilustração que segue do carro e do espaço, bem como as descrições do caminho até à cidade - “estava escuro e, como não era período de lua cheia, a mata fazia com que o caminho ficasse ainda mais escuro [...]. a estrada era de terra e havia muito buraco. Eram dez quilômetros até chegar ao asfalto. Qualquer falta de atenção

poderia causar um acidente” (JEKUPÉ, 2006, p. 22) - reforçam o clima de preocupação e combinam com a tragicidade do ocorrido.

Figura 51 - Ao encontro de Vera



Fonte: JEKUPÉ (2006, p. 22).

Enquanto isso, no hospital, o menino acorda apenas com o passar de cinco dias. Nem toda a angústia dos demais chega perto dos desafios que ele enfrentaria: “vai sofrer muito, porque não sabemos se conseguirá se movimentar outra vez. Provavelmente viverá na cama” (JEKUPÉ, 2006, p. 20). Quando recebe alta, os pais entendem por bem levá-lo de volta à aldeia, espaço em que o personagem encontrará acolhimento. Isso porque, embora fique “feliz ao ver seu povo”, sente-se “triste por não poder mais se movimentar” (JEKUPÉ, 2006, p. 23) e muito amparo será necessário nessa nova e delicada etapa de vida. Tanto é verdade que

os dias foram passando e Vera agora já não vivia como antes. Ficava só deitado dentro de sua casa. Ouvia as vozes dos kunumi conversando, brincando e ficava angustiado por não poder mais participar das atividades das crianças. Às vezes alguém ia falar com ele, mas Vera sentia tanto tristeza que nem desejava conversar. Seus pais queriam alegrá-lo, mas nada conseguiam. Certo dia, o cacique foi conversar com

o filho de Karai para ver se o animava, mas também não conseguiu nada (JEKUPÉ, 2006, p. 24).

A narrativa continua angustiante e, quando o personagem tem uma ideia - “meu pai sempre falou que o Kamba’i tem poderes. Será que ele pode me ajudar? Quem sabe? [...] preciso de ajuda, não quero ficar assim a vida toda, deitado nesta cama sem poder fazer nada [...]. Deste modo, viverei muito triste” (JEKUPÉ, 2006, p. 25) - o leitor, assim como Karai, agarra-se à esperança de que dê certo. O genitor, então, organiza-se para buscar a ajuda do referido protetor dos animais e da floresta: “quando escureceu, [...] comeu um pouco de caça que sua mulher preparou [...] e saiu para a mata. Foi sozinho [...]. Andou horas e horas pela mata, gritando o nome de Kamba’i” (JEKUPÉ, 2006, p. 26) até que, finalmente, ele aparece.

Toda a descrição da cena reforça a coragem dos indígenas. Sair pelo espaço da floresta, à noite, em busca de um ser poderoso não se trata de uma atitude convidativa, a menos que um estímulo - como a situação de Vera - incentive tais ações. Kamba’i promete ajudar o menino e isso torna o caminho de volta um pouco mais leve para Karai. Chegando à aldeia, descobre que o protetor já havia passado por lá e que o menino, “mudo de surpresa e encantamento [...], levantou e parecia que queria tocar em Kamba’i, que pitava, chacoalhava o colar e dizia que Vera não estava doente, só tinha medo de andar outra vez” (JEKUPÉ, 2006, p. 28). Tanta motivação provoca o deslocamento do protagonista.

Com isso, aponta-se para a importância de um espaço que fomente a realização dos sonhos, bem como proporcione amparo aos seus habitantes. Talvez se o indígena continuasse na cidade não receberia tanto apoio e/ou encontraria meios nos quais confiaria a sua recuperação. A obra se encerra com uma espacialidade repleta de alegria: “a fogueira continuava acesa, assim como a alegria de Vera e de seu povo. O fogo crepitava e a lenha soltava fagulhas, que se confundiam com o cintilar dos vaga-lumes. Insetos e aves noturnas também festejavam” (JEKUPÉ, 2006, p. 28). Em resumo, toda a aldeia vibra por conta da felicidade do garoto. Após a finalização do texto em língua portuguesa, uma tradução no guarani também é fornecida como elemento pós-textual.

9. Análise do espaço em “Tekoa: conhecendo uma aldeia indígena”

O livro é guarnecido por uma série de elementos pós-textuais. Dentre eles, reflexões de Daniel Munduruku acerca das relações que permeiam a oralidade e a escrita.

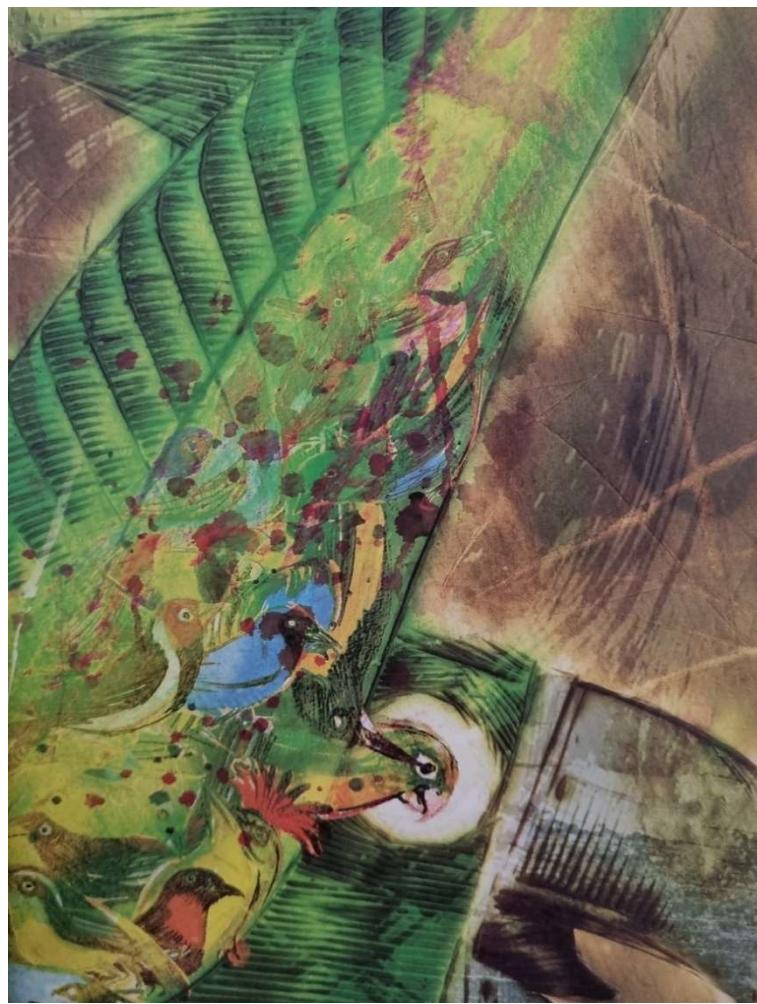
Entende-se a literatura indígena, “portadora da boa notícia do (re)encontro”, “não destrói a memória, na medida em que a reforça, e também acrescenta ao repertório tradicional outros acontecimentos e fatos que atualizam o pensar ancestral” (2011, p. 28). Nesse sentido, a escrita é acionada como uma técnica a qual demonstra a “capacidade de transformar a memória em identidade”, ou seja, “é preciso dominá-la com perfeição para poder utilizá-la a favor da gente indígena” (MUNDURUKU, 2011, p. 28), exatamente o que Olívio Jekupé e tantos outros escritores indígenas têm feito ao longo dos anos.

A partir de **Tekoa: conhecendo uma aldeia indígena** toma-se conhecimento de um personagem que possui o sonho de conhecer uma aldeia indígena. Assim como a professora o ensina “que os costumes [...] são bem diferentes [...], que cada nação fala uma língua, que gostam muito da mata, de caçar, de pescar” (JEKUPÉ, 2011, p. 4), o público leitor também aprende. Tudo isso porque a escrita se faz presente e é difundida por meio do livro. Outra dentre tantas informações importantes diz respeito ao fato de que “muita gente aqui no Brasil mora próximo de aldeias [...] e nem se dá conta” (JEKUPÉ, 2011, p. 4). Então, o pai do protagonista se prontifica a levá-lo até uma que se localiza a aproximadamente cento e oitenta quilômetros da capital de São Paulo.

Pelo caminho, a paisagem se faz admirável. Nota-se “a beleza da Mata Atlântica e suas cachoeiras, cujas águas despencam lá do alto da serra” (JEKUPÉ, 2011, p. 5). É necessário que o carro fique estacionado a cinco quilômetros da entrada da Aldeia Tekoa, pois essa distância só pode ser percorrida a pé. Tupã os acompanha na trilha “pela mata, tudo lindo demais, a natureza toda ao redor, o canto dos pássaros e um silêncio profundo misturados ao cheiro da terra” (JEKUPÉ, 2011, p. 6). O indígena os explica que as crianças dali “só entendem o guarani. Mas [...] lá pelos dez anos, vão saber português” (JEKUPÉ, 2011, p. 6) em função da presença de turistas em seu espaço.

Esse contato, assim como o hábito de escutar músicas pelo rádio, possibilita o aprendizado de termos da língua portuguesa, entre outros conhecimentos. Carlos voltaria de sua primeira visita emocionado e ansioso para compartilhar o que vivera com seus amigos. A todo o tempo curiosidades são suscitadas: “muitos trinados diferentes [...]. Umas aves cantavam abaixo. Outras, mais alto” (JEKUPÉ, 2011, p. 8). Tupã elucida que são periquitos e a junção do texto verbal - “notei que [...], com suas verdes penas reluzentes, eram livres e alegres. Faziam parte daquele deslumbrante cenário natural onde tudo se harmonizava” (JEKUPÉ, 2011, p. 8) - ao texto não verbal abaixo disponibilizado permite com que o leitor se familiarize com esses e outros pássaros.

Figura 52 - Natureza em harmonia



Fonte: JEKUPÉ (2011, p. 9).

Periquito, pica-pau, tucano e demais animais são comuns naquela espacialidade, o que também certifica o quanto Carlos desfrutará de sua vivência em Tekoa. Ao continuarem a caminhada, ele repara “que eram muitos os tipos de árvores. Tantos que não dava nem para contar. Gostoso demais estar ali, abençoado pelo frescor da Mata Atlântica” (JEKUPÉ, 2011, p. 10). De acordo com Marco Aurélio Bilibio, psicólogo clínico e diretor do Instituto Brasileiro de Ecopsicologia, “o contato com a natureza tem um efeito ansiolítico, antidepressivo, além de efeitos sobre o sistema hormonal, nervoso e imunológico. Do ponto de vista psicológico, [...] é o grande regulador de humor” (2021a, p. 1). No entanto, “embora tão antiga para o povo Guarani” (JEKUPÉ, 2011, p. 10), os não indígenas tendem a desconhecer e/ou ignorar tal informação.

Chegando à casa do cacique são convidados a entrar. As cadeiras em que se acomodam não têm nada de “convencionais, iguais àquelas da cidade. Era um tronco grosso, com um metro de comprimento, encostado na parede” (JEKUPÉ, 2011, p. 10).

Aproveitando o ensejo, coloca-se que os móveis - quase sempre pesados e grandes - e objetos de decoração dos espaços indígenas tendem a ser esculpidos por artistas de seus próprios povos. Emergem como representações culturais e, diferentemente da grande maioria daqueles confeccionados em espaços urbanos, não se dão em larga escala e em uma prática de padronização, muito menos estimulam o consumo em massa, o aumento da poluição etc.

Na sequência, Eduardo explica que seu filho gostaria de experienciar alguns dias na “aldeia para conhecer o cotidiano e a cultura locais” (JEKUPÉ, 2011, p. 10) e, por isso, o pedido de autorização ao referido líder. Enquanto os pormenores são tratados, Carlos se coloca a conversar com Mirim, um jovem que ali também se encontra: “– Como se diz cachimbo na língua de vocês? [...] – Vocês mesmos que fazem? [...] – Mas só o cacique usa cachimbo, né?” (JEKUPÉ, 2011, p. 11). A empolgação da criança é evidente, o que segue igualmente saciando a curiosidade de quem recepciona a obra. Ao despedir-se do pai, o “medo misturado com um leve preconceito, que sentimos às vezes diante do desconhecido” (JEKUPÉ, 2011, p. 11) são dissipados com um abraço de confiança.

A esse respeito, Nilson Silva - Terapeuta Corporal do Núcleo de Atenção à Saúde do Trabalhador (NAST/SES) - explica que “ao acolher e ser acolhida pelo abraço, a pessoa tem minimizados os sentimentos que trazem a ideia de vulnerabilidade, a sensação de fortalecimento de seus potenciais permitem que se torne resiliente diante das dificuldades enfrentadas” (2021b, p. 1). Trata-se de um espaço de segurança e conforto. Após a partida de Eduardo, Carlos sai para a sua primeira experiência: buscar lenha com Mirim. Essa é uma atividade cotidiana e precede a preparação da comida por parte da mãe e cabe ao filho responsabilizar-se nesse sentido, razão pela qual

tinha um facão. Com ele abriu caminho, uma picada Mata Atlântica adentro. [...] Tímido, Mirim pouco falou, mas cortou várias lenhas velhas e secas e fez um feixe para carregá-las. Tentei levantá-lo e fiquei surpreso. Cheguei a duvidar que Mirim fosse capaz de levar todo aquele peso até sua casa (JEKUPÉ, 2011, p. 12).

Por já estar acostumado, consegue carregar o dobro do peso que Carlos se propõe a, com dificuldade, portar. Embora o Manual de Atenção à Saúde da Criança Indígena Brasileira aponte para o fato de que tenham “mudado seu modo de vida de forma drástica nos últimos anos, seja pela limitação dos territórios, [...] diminuição dos recursos naturais; seja pela introdução de novos costumes, alimentação, remédios, [...] rompimento de tabus alimentares e ritos de passagem” (2004, p. 13), uma série de dinâmicas sociais favorece com que os indígenas frequentemente apresentem mais força do que o homem branco.

Para exemplificar, conseguir lenha para o preparo alimentício ou objetivando que fogueiras sejam acesas à noite [“– A gente faz isso todos os dias. [...] Quem não tem costume cansa rápido” (JEKUPÉ, 2011, p. 13)] quase nunca engloba o cotidiano das cidades. Alimentar-se de carne de animal selvagem tampouco. Logo, Mirim possibilita com que o experimento se dê de forma prazerosa, pois “só teria carne de caça no cardápio dos próximos dias” (JEKUPÉ, 2011, p. 13) e tudo ficaria mais prático a partir da adaptação do protagonista aos costumes daquela espacialidade. Findado o almoço, o anfitrião se coloca a pitar o *petynguá*,

uma prática sagrada para eles. A fumaça que sobe dá força ao povo. Fiquei ali do lado dele. Já que é assim, queria força para mim também. Mas como não estava habituado com aquela fumaceira, senti falta de ar. Ainda mais porque fazia muito calor dentro de casa. O cheiro da fumaça do fumo de corda era forte. E quanto mais forte, melhor, segundo meu amigo Mirim (JEKUPÉ, 2011, p. 13).

Ao contrário do que se costuma viver em São Paulo, a própria mãe natureza - “aspirar os perfumes da mata, ouvir a melodia dos passarinhos e sentir aquela [...] serenidade” (JEKUPÉ, 2011, p. 13) - já possibilita o fortalecimento do menino. Por conseguinte, Carlos é convidado a nadar e, no caminho, o espaço chama a atenção: “segui pela mata por uma trilha tão fechada, que mal se via o sol. Em cerca de meia hora alcançamos uma magnífica cachoeira, cujas águas vertiam pelas pedras. Fiquei impressionado, quase hipnotizado pela sua força, brilho, som e movimento” (JEKUPÉ, 2011, p. 15). Acessar um local em que não só se pode nadar como também de onde é possível retirar água para o consumo não é comum junto a “absurda poluição das águas” (JEKUPÉ, 2011, p. 15) encontrada nos centros urbanos.

Sentindo-se em um paraíso e almejando a presença de seus pais naquela localidade, Carlos conclui que “o povo das cidades precisa aprender a amar os rios, porque só assim se permitirá que voltem a respirar e inspirar as pessoas” (JEKUPÉ, 2011, p. 15). Ao retornar à aldeia, ele se surpreende com a intensa escuridão provocada pela ausência de energia elétrica. Desfrutar de uma gostosa e singela refeição - “era banana-da-terra, verde e frita, que provei pela primeira vez” (JEKUPÉ, 2011, p. 17) - na companhia da claridade das estrelas torna o referido espaço ainda mais único.

Por outro lado, se estivesse “sozinho naquele breu, com certeza, seria pânicoo certo” (JEKUPÉ, 2011, p. 17). No entanto, o conjunto de fatores anteriormente citados - junto à presença de outros indígenas - propicia-lhe uma nítida noção de segurança. Noção essa que impacta em uma fruição ainda maior de seus dias e o que o faz sentir-se

confortável para descrever os diferenciados espaços os quais ali frequenta. Na casa, por exemplo, é de praxe apenas

a luz da lamparina. Não era muito grande, como quase todas as casas da aldeia. Mesmo a do cacique seguia o padrão. A construção lembra pouco as casas urbanas. Fazem uns buracos no chão, onde encaixam toras grossas para a armação. E as madeiras menores, usadas para fechar, são apenas amarradas com cipós. Não são pregadas, pois os cipós não arrebentam, mesmo quando nelas é aplicado o barreado, tanto por fora quanto por dentro. Mirim me explicou que barrear dá um trabalho danado. Primeiro tem de fazer um pequeno buraco na terra. Depois, encher esse buraco de água e, com os pés, pisar e misturar tudo até formar uma massa grudenta. Só depois de pronto dá para cobrir as paredes de madeira, usando as mãos. Já o telhado da casa do cacique era coberto com sapé. Nem todas as casas da aldeia Tekoa eram assim (JEKUPÉ, 2011, p. 17).

Já nas cidades, o que de mais tradicional há na construção de casas brasileiras é a alvenaria. Ou seja, com o intuito de resistir, elas se dão a partir do uso de blocos, pedras, tijolos na formação das paredes. Trata-se de um método considerado como confiável e, em conjunto aos grandes portões, alarmes e sensores, cercas elétricas e concertinas, câmeras de vigilância etc., vai ao encontro dos formatos urbanos - obviamente das residências de classes mais abastadas - que buscam proporcionar uma maior segurança. Diferentemente das aldeias, em determinados espaços urbanos a violência tende a ser frequente. Por fim, embora milhares de municípios no Brasil ainda possuam parte da população vivendo sem luz em seus lares, o fornecimento de energia elétrica se dá de modo crescente.

De volta à narrativa, até mesmo sair para urinar à noite reserva surpresas ao personagem: “fiquei maravilhado com o cintilar de milhões de estrelas. Que felicidade têm os indígenas simplesmente por poder vislumbrar o céu” (JEKUPÉ, 2011, p. 19). Tido como regulador da sociedade para algumas culturas indígenas, a partir de análises do céu, pode-se pensar na organização, por exemplo, da agricultura. Mas, com a poluição luminosa e a ausência de tradições nesse sentido, entre outros aspectos, parar para observá-lo não se trata de uma prática presente nas cidades.

Carlos se recorda de uma professora quando pedaços de banana verde lhe são servidos com sal. Ela o ensinara que os indígenas não gostam desse condimento. Mas Mirim explica que, com o tempo, o costume de usá-lo fora herdado dos brancos por muitos dos povos indígenas. Vale ressaltar que influências do tipo também em relação aos hábitos alimentares acaba por trazer consequências trágicas. Obesidade, diabetes, alcoolismo, câncer são algumas das doenças observadas. Se antes possuíam uma dieta à

base de carne de caça e peixe nota-se, na atualidade, que o consumo excessivo de açúcar, farinha branca e gorduras saturadas tem avançado para os seus espaços.

Ao terminar a refeição, o protagonista é encaminhado para o seu local de dormir: “a cama era inimaginável, do tipo que nenhuma fábrica produz, composta por seis troncos de madeira metidos num buraco. Debaixo do colchão havia bambu. Nada muito luxuoso”, porém - em junção à “liberdade que jamais tinha experimentado” (JEKUPÉ, 2011, p. 19) - consiste em um fator de enriquecimento às suas vivências na aldeia.

No café da manhã come *mbojapé* que o explicam tratar-se de um pão com a “massa [...] feita de trigo. Dela separamos uns pedaços pequenos. Depois colocamos todos na cinza bem quente, próximo a um carvão em brasa. E então botamos cinza sobre cada pão. Aí, basta esperar mais ou menos vinte e cinco minutos” (JEKUPÉ, 2011, p. 20). Esse tipo pão não faz parte do cotidiano de Carlos, uma vez que não integra os hábitos alimentares das cidades. À tarde, ele e Mirim caminham mata adentro.

Na oportunidade, conhece a família de seu amigo e observa o quanto as pessoas são discretas, bem como que “uma mensagem oculta, difícil de explicar” (JEKUPÉ, 2011, p. 20) faz parte do silêncio delas. Começando pela forma como é bem recepcionado, o forasteiro passa a notar a felicidade que brota das coisas simples. Até mesmo o cansaço do final do dia o presenteia com sensações até então não vivenciadas. Poder nadar em plena natureza e, depois de tantas atividades, voltar à aldeia na presença de cigarras cantando são alguns dos encantamentos possíveis.

Ele se sente ainda mais impressionado quando, sozinho e já deitado, proliferam os “sons que mexem com a alma”, ou seja, “os ruídos das criaturas de Nhanderu [...]. Não há barulho de carro, televisão, rádio ou qualquer gritaria de gente. Só a natureza sussurra. Insetos que estalam. Rãs e grilos cochicham” (JEKUPÉ, 2011, p. 22). Acorda querendo pescar e, após Mirim conseguir as minhocas, partem para o rio junto a Tupã e Popyguá, outros dois indígenas. O espaço, principalmente a partir do tato, é percebido com mais intensidade - “rio de água limpa e boa para banho. Seu frescor contratava com o calor que fazia. Água de cachoeira [...] é mais gelada” (JEKUPÉ, 2011, p. 23) - e as descrições despertam no leitor a vontade de estar no mesmo lugar.

Lugar esse que, inclusive, mostra-se fértil e suscita reflexões: “o que seria de nós sem a água? Uma vida assim, mesmo com a dificuldades para se conseguir alimento e tantas tarefas trabalhosas e cansativas, vale cada gota de suor. Voltamos com o balaião abarrotado de peixes” (JEKUPÉ, 2011, p. 23). Reflexões, conforme se pode extrair do excerto, no sentido da importância da água, um dos principais elementos - inclusive

simbolicamente falando - às culturas indígenas. Para além de uma relação de consumo essencial à existência, ela se dá também como base de suas identidades, nas narrativas de suas criações, como protagonista dos espaços sagrados onde, por exemplo, rituais acontecem.

Outra espacialidade que contribui para com uma série de ponderações consiste na opy - onde é tradição realizar as atividades religiosas das aldeias como, por exemplo, rituais de cura, funerais, bençãos das plantações - e, no caminho até lá, Carlos sente medo. Está escuro e, ao tropeçar em empecilhos pelo trajeto, preocupa-se que possa pisar em uma cobra. Não sentindo a eficácia da visão e/ou de outros gradientes sensoriais no reconhecimento daquele espaço, é graças a vaga-lumes que ele acaba sendoclareado e, em junção à uma sinfonia de grilos, torna-se mais convidativo. A referida

casa de reza era bem grande, inteirinha coberta de sapé, muito bonita. Lá estavam várias pessoas, homens e mulheres, crianças, jovens e velhos. Aquele ambiente tinha uma atmosfera especial. Muitos dançavam o que Mirim chamava de xondaro. Um senhor com cerca de cinquenta anos, com um cocar na cabeça, começou a pitar e jogar a fumaça do seu petynguá sobre uma mulher sentada numa pequena cadeira. Compreendi que era uma espécie de benzimento (JEKUPÉ, 2011, p. 24).

Aos poucos o protagonista vai se familiarizando e - entendendo tratar-se de “uma forma própria, sempre alegre, de rezar e agradecer a Nhanderu” (JEKUPÉ, 2011, p. 24) por parte dos Guarani - enxerga alegria e beleza em todo o ritual. Afastando-se de quaisquer preconceitos, mesmo não havendo semelhanças com a sua religiosidade, o menino da cidade vivencia a daquele povo com a certeza de que esses momentos jamais seriam esquecidos. Tudo isso igualmente prova que, como as crianças não nascem preconceituosas e tendem a reproduzir os comportamentos do ambiente onde vivem, a família dele provavelmente é aberta à alteridade. Em verdade, caso assim não o fosse, é de se esperar que Carlos nem sequer iria à aldeia e aprenderia tanto.

Após o passar de vinte dias, o espaço o transformara em outra pessoa: “conheci todos [...] que moravam na aldeia Tekoa. [...] Aprendi a acender uma fogueira, fritar paková verde, assar pão na brasa, usar arco e flecha, fazer armadilhas para caçar animais e apanhar aves, identificar espécies de árvores que fornecem remédios” (JEKUPÉ, 2011, p. 26), dentre outros. Conhecimentos esses que perpetuariam por toda a vida do garoto, inclusive fora dos espaços indígenas. Por fim, ele convida Mirim a passar um tempo na cidade grande para também entender um pouco da sua vida.

Apesar da saudade, a chegada do pai acaba provocando-o “uma baita tristeza. Voltar para a agitação de São Paulo. Reencontrar o cheiro de fumaça, os sujos rios Tietê e Pinheiros, a gritaria das pessoas, o barulho dos carros, máquinas, indústrias, sirenes e celulares” (JEKUPÉ, 2011, p. 27) não parece nada convidativo, além de muito distante das suas recentes experiências. O protagonista encerra refletindo sobre a saudade, “uma distância que não se mede em quilômetros” (JEKUPÉ, 2011, p. 27) e com a certeza de que seria acompanhado pelas memórias da aldeia, as quais vão muito além do “asfalto quente da cidade” (JEKUPÉ, 2011, p. 27), onde a grande maioria das pessoas se perdem em relação aos espaços de suas próprias existências.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o encerrar desta Tese, entende-se que assim como as outras artes, as novas tecnologias, os suportes midiáticos são ferramentas de resistência e resiliência para os indígenas, a literatura se mostra cada dia mais aliada ao enfrentamento de problemas sociais. Por meio dessas manifestações, é comum o encontro com importantes e diversificados temas - que vão desde a demarcação das terras, a falta de saneamento básico, o preconceito, a generalização de suas culturas até a prática de contação de histórias, o respeito para com a natureza, os mais velhos e os animais, as vivências comunitárias de diferentes aldeias, os hábitos culinários - e com uma multiplicidade de formas, gêneros, focando, desse modo, na linguagem literária.

Acrescentam-se a tantas possibilidades temáticas a observância de que “o projeto colonialista brasileiro ocultou a presença dos indígenas no processo de formação da identidade nacional ‘oferecendo’ apenas um dia para ‘comemorar’ a memória de nossos primeiros ancestrais” (MUNDURUKU, 2017, p. 9, grifos do autor) e de que é na infância que urge o levantamento e a problematização dessas reflexões. Para tanto, embora algumas obras indígenas voltadas ao público adulto tenham sido apresentadas nesta pesquisa, o enfoque aconteceu na direção de livros do gênero produzidos prioritariamente às crianças.

Nesse sentido, procurou-se retratar parte dos processos de transformações vivenciados por essas produções literárias frente à ressignificação de um espaço culturalmente marginalizado que também vem sendo trabalhado como cerne das discussões. Foram apreendidas tanto a indispensabilidade de um mediador consciente o qual possa, por meio da leitura, “desconstruir a história, revelar textos subjacentes” (SMITH, 2018, p. 14) e colocá-los em evidência como forma de poder ouvi-los adequadamente quanto às responsabilidades que se impõem ao sistema educacional, principalmente com o advento da Lei 11.645/2008 e demais legislações.

Em um primeiro momento, com um intuito mais didático, diferenciou-se - dentre outras questões - a literatura indígena da indianista e da indigenista, visando evidenciar que os povos originários brasileiros, com suas identidades particulares, foram violentados no delongar de décadas a começar por nem sequer estarem autorizados a falar por si. O livro **Antes o mundo não existia: mitologia Desana-Kèhíripôrã** (de Tôrâmu Kehíri e Umusi Pärökumu) e o poema “Identidade indígena” (de Eliane Potiguara), inclusive, são

apontados como algumas de suas primeiras publicações e já explicitam a legitimidade das reivindicações, a riqueza das culturas, a poeticidade dos escritos etc.

Diferentemente das obras indianistas - as quais reforçam uma idealização do indígena enquanto um “bom selvagem”, passivo à colonização - e das indigenistas - que, apesar de discorrerem sobre os povos originários e temáticas próximas das realidades deles, ainda estão sob o olhar ocidental do homem branco - as produções literárias indígenas, para além das características citadas acima, são escritas apenas por indígenas e podem trazer questões relacionadas às suas identidades, histórias fundadoras, culturas, além conteúdos não necessariamente comuns a seus dia-a-dias etc.

Embora muitos dos autores selecionados tenham passado por um processo migratório para as cidades relacionado historicamente com a diáspora indígena, a presença do opressor, o projeto colonial, a dominação das terras, entre outras violências, enfatizou-se a permanência de suas essências e ancestralidades na condução das atividades cotidianas. Daniel Munduruku, a título de exemplo, segue publicando uma literatura política e perseverando no sentido de que as culturas dos povos originários sejam de fato valorizadas, respeitadas e possam ocupar diversos espaços para além de apenas cobiçadas cientificamente.

Detentor da maior soma de publicações aos públicos infantil e juvenil, é Diretor-Presidente do Instituto UK’A (Casa dos Saberes Ancestrais) e, mesmo há décadas vivendo em espaços urbanos, não abandona as suas origens. Ao contrário, na companhia de Lia Minapóty e Olívio Jekupé - demais escritores que tiveram os seus livros tomados como subsídios centrais para o desenvolvimento desta Tese - apresenta-se como liderança indígena e utiliza-se da escrita tal qual espaço de militância.

Também em suas obras, destaca-se a quantidade de textos que dão protagonismo à flora e à fauna brasileiras. Essas retratações reforçam a urgência de um despertar ao acelerado ritmo de destruição da natureza por parte das sociedades capitalistas e à exploração desenfreada dos recursos naturais.

Em acréscimo, salientou-se a preocupação para com a disponibilidade de incontáveis elementos paratextuais, o que acaba por englobar a riqueza da materialidade do texto indígena. Glossários, indicações de demais títulos dentro do campo literário, mapas geográficos, sessões sobre os autores, tradutores, curiosidades em geral, dentre outros, não passaram despercebidos.

A ausência de ilustradores indígenas igualmente se fez perceptível. Quiçá por estarem em menor número ou, até mesmo, em função de enfrentarem caminhos ainda

mais árduos no que diz respeito ao reconhecimento de seus trabalhos. Notou-se a relevância da coletividade como marca não só da escritura dos povos originários, mas também no que concerne às ilustrações. O livro **Verá: o contador de histórias**, de Olívio Jekupé, para exemplificar, foi estampado por crianças Guarani. Esse espaço que lhes fora concedido exterioriza o papel representativo do acriançado indígena, detentor de direitos e deveres em diversas funções sociais e culturais, dentro de suas comunidades.

Dando seguimento, como objetivo principal, o estudo do espaço narrativo foi eleito para a análise de obras infantis brasileiras dos povos originários. Decorreu-se dessa seleção a realidade de que o elemento espacial é ativo na constituição das narrativas. Mais do que um núcleo geográfico onde as personagens se mobilizam, faz-se responsável por propiciar vivências, estimular ações, suscitar emoções etc. Em muitas obras analisadas chamou a atenção como ambiente psicológico em se tratando dos mais diversificados sentimentos e sensações suscitadas.

A delimitação de espaços sensíveis a partir desses textos procurou intensificar tanto as reflexões sobre o segregamento dos povos originários quanto acerca da persistência de suas lutas emancipatórias. Não apenas isso, mas trouxe à tona “questões sociais no âmbito de um quadro mais amplo de autodeterminação, descolonização e justiça social” (SMITH, 2018, p. 15) as quais não podem ser naturalizadas pelos anos de opressão e devem ser trabalhadas desde cedo já visando uma conscientização natural ao público infantil.

De modo paralelo, procurou-se retratar o discurso como uma espacialidade linguística. Assim, ao falar de espaço e materialidade do livro, enfatizou-se a transcrição desse discurso e de suas nuances, bem como da sua impressão em um objeto físico capaz de resguardar os mais variados projetos gráficos e a “relação [...] estabelecida pelo contato corporal dos sujeitos com os referidos objetos culturais, seja pelo tato, pela visão e até pelo olfato” (BIELLA; BORGES, 2015, p. 156). Ademais, outras relações com o espaço em obras infantis brasileiras de autoria indígena foram evidenciadas. Uma delas se trata desse componente da história em relação à floresta.

Em primeiro lugar, a maioria das narrativas investigadas trouxeram o referido espaço como central, ou ao menos integrante, de suas páginas. Para além de evidenciar “que não se deve mandar na natureza, mas conviver com ela, pedindo-lhe que [...] ensine toda a sua sabedoria para que” se alimente “material e espiritualmente pela Grande Mãe” (MUNDURUKU, 2017, p. 118), a floresta é viabilizadora de cura e imprescindível na

preservação da biodiversidade. É igualmente um espaço ora de acolhimento ou enfrentamentos e perigos ora propício para o cultivo da cosmovisão.

Em resumo, da mesma maneira em que se entende pela necessidade de um estudo aprofundado de obras infantis brasileiras de autoria indígena junto à investigação do espaço narrativo, não há que se falar na construção de entendimentos possíveis sem a seleção da floresta como um dos tópicos prevalecentes. Se “a casa, espaço da interioridade, é o confín no qual a linguagem e o tempo habitam” (BIELLA, 2011, p. 195), para os povos originários é a floresta que suscita fortes conexões e esse olhar à forma subjetiva de se entender, perceber e explicar o mundo, relacionar-se com ele, dentre outros.

O referido raciocínio pode ser atrelado ao que foi discorrido sobre espaço e identidade. Tidos como “guardiões da floresta” - de acordo com o site da Organização das Nações Unidas para a Alimentação e a Agricultura (FAO), “alrededor del 35% de los bosques de América Latina se encuentra en zonas ocupadas por grupos indígenas⁴³” e “casi la mitad (45%) de los bosques intactos que quedan (grandes áreas forestales no degradadas) [...] está en territorios indígenas”⁴⁴ (OFICINA, 2022, p. 1) - faz parte da cosmovisão indígena esse pertencimento aos espaços da natureza.

Por conseguinte, os estudos acerca da identidade indígena descontinaram o fato de que, a partir das influências dos espaços ocupados, não é estranho que se percebam mudanças quanto às posições que um mesmo sujeito ocupa ao longo da vida. Longe de esgotar todas as possibilidades, os livros brasileiros de autoria indígena para crianças examinados também comunicaram a pujante pluralidade de espaços tidos como sagrados. Perseguiu-se a investigação de homenagens, cerimônias, ritos etc., uma vez que seus sentidos possibilitam “compreender o mundo”, “os modos de sobrevivência, de crença e de educação à sua maneira” (MUNDURUKU, 2017, p. 53), bem como vivenciar a fé individual ou coletivamente.

Ao final, no meio da ampla dimensão da literatura infantil, a autoria indígena - junto às plurais significações do espaço narrativo - tem possibilitado com que sejam descobertos “outros lugares, outros tempos, outros jeitos de agir e de serem, outras regras, outra ética, outra ótica...” (ABRAMOVICH, 1997, p. 17). Todas essas características,

⁴³ “cerca de 35% das florestas da América Latina estão em áreas ocupadas por grupos indígenas” (OFICINA, 2022, p. 1, tradução nossa).

⁴⁴ “quase metade (45%) das florestas intactas remanescentes (grandes áreas florestais não degradadas) [...] estão em territórios indígenas” (OFICINA, 2022, p. 1, tradução nossa).

além de contribuírem para com o despertar do hábito de leitura por parte da criança, resguardam a necessidade de que livros do gênero se tornem cada vez mais difundidos e valorizados.

REFERÊNCIAS

ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura infantil**: gostosuras e bobices. São Paulo: Scipione, 1997.

ABREU, Filomena (2018). **Há uma explicação para os índios terem o cabelo comprido**. Disponível em: <<https://url.gratis/v2Fr2A>>. Acesso em: 10 jan. 2020.

A LITERATURA Indígena tem o Papel de Conscientizar a Sociedade - Entrevista com Olívio Jekupé por Julie Dorrico (2020). Disponível em: <<https://url.gratis/3tTZMr>>. Acesso em: 10 jan. 2020.

ALMEIDA, Ceça. Para começar a conversa: a prática do esquecimento. In: MUNDURUKU, Daniel. **Mundurukando**. São Paulo: E. do Autor, 2010.

ALMEIDA, Simone Cavalcante de; CAMPOS, Gisela Belluzzo de. Representações da dobra no *design* gráfico de livros ilustrados para infância. **Revista FronteiraZ**, n. 24, p. 72-86, 2020. Disponível em: <<https://url.gratis/S0AYBW>>. Acesso em: 10 mai. 2021. <https://doi.org/10.23925/1983-4373.2020i24p72-86>

ALENCAR, José de. **O Guarani**. 4. ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.

AMARILHA, Marly. Imagens sim, palavras não. In: _____. **Estão mortas as fadas?** Literatura infantil e prática pedagógica. Petrópolis-RJ: Vozes, 1997. p. 39-44.

AMORIM JÚNIOR, Miguel Antonio d'. Prefácio. In: KAMBEBA, Márcia Wayna. **Ay Kakyritama: eu moro na cidade**. 2. ed. São Paulo: Pólen, 2018.

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

ARAÚJO NETO, Miguel Leocádio. Sobre a materialidade dos livros e seus sentidos. **Revista de Letras**, v. 1, n. 28, p. 132-137, 2006. Disponível em: <<https://url.gratis/Svwb9>>. Acesso em: 10 jan. 2020.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. 3. ed. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1957.

BARONE, Leda Maria Codeço. Literatura e Construção da Identidade. **Rev. Psicopedagogia**, v. 24, n. 74, p. 110-116, 2007. Disponível em: <encurtador.com.br/beQZ9>. Acesso em: 10 jan. 2021.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de histórias. In: _____. Magia e técnica, arte e política. **Obras escolhidas**, v. 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 222-234.

BERNARDES, Andrea L. et al. A literatura indígena no contexto escolar: algumas considerações. In: MELO, Carlos Augusto de; SANTOS, Luciane Alves (Orgs.). **Letramento literário e formação do leitor:** desafios e perspectivas do PROFLETRAS. João Pessoa: Editora da UFPB, 2015.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas.** 36. ed. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

BIELLA, João Carlos. A leitura literária ainda por vir: uma experiência na docência do PROFLETRAS. In: MELO, Carlos Augusto de; SANTOS, Luciane Alves (Orgs.). **Letramento literário e formação do leitor:** desafios e perspectivas do PROFLETRAS. João Pessoa: Editora da UFPB, 2015.

BIELLA, João Carlos; BORGES, Sandra Helena. Animação de poemas musicados com a utilização da ferramenta livre MUAN (Manipulador Universal de Animações). **Revista FronteiraZ**, n. 14, p. 155-166, 2015. Disponível em: <<https://url.gratis/dAqxDa>>. Acesso em: 27 nov. 2021.

BIELLA, João Carlos. Os afetos de *Interior Via Satélite*, de Marcos Siscar. **Texto Poético**. v. 7, n. 10, p. 193-196, 2011. Disponível em: <<https://url.gratis/Xz4C63>>. Acesso em: 30 nov. 2021.
<https://doi.org/10.25094/rtp.2011n10a67>

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário.** Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOAVENTURA, Maria José. Ilustrar Ilustrar-se. In: GAMA-KHALIL, Marisa Martins; ANDRADE, Paulo Fonseca. **As literaturas infantil e juvenil... ainda uma vez.** Rio de Janeiro: Dialogarts, 2021.

BOLOGNESI, Luiz. In: TOLEDO, Diego (2018). **Sob 'cerco' evangélico, pajés evitam rituais tradicionais indígenas.** Disponível em: <<https://url.gratis/AH5rW>>. Acesso em: 02 jul. 2020.

BONELLI, Maria da Glória et. al. **Profissões jurídicas, identidades e imagem pública.** São Carlos: EDUFSCAR, 2006.

BONILHA, Fernanda (2017). **Indígenas realizam ritual da urtiga para celebrar início da colheita em Cacoal.** Disponível em: <<https://url.gratis/M1W9Rv>>. Acesso em: 18 ago. 2021.

BONIN, Iara Tatiana. **Leituras da diferença:** o que podemos aprender em livros de literatura infantil contemporânea. Anais do XV Encontro Nacional de Didática e Prática de Ensino. Belo Horizonte, 2010.

BONIN, Iara Tatiana. LITERATURA INFANTIL DE AUTORIA INDÍGENA: diálogos, mesclas, deslocamentos. **Curriculum sem Fronteiras**, v. 12, n. 1, p. 36-52, 2012. Disponível em: <<https://url.gratis/KUtR1z>>. Acesso em: 15 dez. 2020.

BONIN, Iara Tatiana. Representações da criança na literatura de autoria indígena. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 46, p. 21-47, 2015. Disponível em: <<https://url.gratis/FlWkX>>. Acesso em: 10 abr. 2020.
<https://doi.org/10.1590/2316-4018462>

BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e literatura**: introdução à topoanálise. Ribeirão Gráfica e Editora: Franca, 2007.

BORGES, Paulo Humberto Porto. Sonhos e Nomes: as crianças guarani. **Cadernos Cedes**, Campinas, n. 56, p. 53-62, 2002. Disponível em: <<https://url.gratis/JSr9vM>>. Acesso em: 10 abr. 2021.
<https://doi.org/10.1590/S0101-32622002000100004>

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Disponível em: <<https://url.gratis/BxyWc>>. Acesso em: 30 abr. 2020.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues et al. **Um estudo sobre as águas em Gaston Bachelard**. Anais do III Simpósio Nacional de Geografia Agrária – II Simpósio Internacional de Geografia Agrária Jornada Ariovaldo Umbelino de Oliveira. Presidente Prudente, 2005.

BRANDILEONE, Ana Paula Franco Nobile; VALENTE, Thiago Alves. Literatura indígena para crianças: o desafio da interculturalidade. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 53, p. 199-217, 2018. Disponível em: <<https://url.gratis/LmEPx>>. Acesso em: 15 dez. 2020.
<https://doi.org/10.1590/2316-4018538>

BRITTO, Tarsilla Couto de et al. O avesso do direito à literatura: por uma definição de literatura indígena. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 53, p. 177-197, 2018. Disponível em: <<https://url.gratis/84XtG>>. Acesso em: 30 abr. 2020.
<https://doi.org/10.1590/2316-4018537>

BROPP, Camille (2018). **O pouco conhecido papel dos beija-flores como polinizadores das matas**. Disponível em: <<https://url.gratis/lOdYuz>>. Acesso em: 17 nov. 2021.

CABOCO, Gustavo (s/d). **Caboco é ouvidor da terra**. Disponível em: <<https://url.gratis/l4FG9>>. Acesso em: 10 jun. 2020.

CADEMARTORI, Ligia. Crianças e Quadrinhos. In: JACOBY, Sissa (Org.). **A Criança e a Produção Cultural**: do brinquedo à literatura. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

CADEMARTORI, Ligia. **O que é literatura infantil**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2010.

CAMARGO, Luís. Para que Serve um Livro com Ilustrações? In: JACOBY, Sissa (Org.). **A Criança e a Produção Cultural**: do brinquedo à literatura. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. 6. ed. Ouro sobre Azul: Rio de Janeiro, 2017.

CARELLI, Deise; AQUINO, Layla Martins de (2013). **O livro infantil**: a percepção por trás das ilustrações. Disponível em: <<https://url.gratis/Q2XMO>>. Acesso em: 10 abr. 2020.

CASTAGNA, Vanessa; FARIA, Carla (2017). **Os Maraguás e a literatura infanto-juvenil indígena de autoria feminina, na perspectiva da tradução de cinco obras de Lia Minápoty**. Disponível em: <<https://url.gratis/31tE6Z>>. Acesso em: 22 jun. 2020.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. O recado da mata. In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras e um xamã yanomami. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CAVALCANTI, Lana de Souza. Uma geografia da cidade: elementos da produção do espaço urbano. In: CAVALCANTI, Lana de Souza. **Geografia da cidade**: a construção do espaço urbano de Goiânia. Goiânia: Alternativa, 2001.

CECCANTINI, João Luís (2010). Caça à inteligência. In: GOULART, Nathalia. **'Censurar Monteiro Lobato é analfabetismo histórico'**. Disponível em: <<https://url.gratis/fplix>>. Acesso em: 22 jun. 2020.

CHAVEIRO, Eguimar Felício. Dizibilidades Literárias: a dramaticidade da existência nos espaços contemporâneos. **Geograficidade**. v. 5, n. 1, p. 40-51, 2015. Disponível em: <<https://url.gratis/7PiqP>>. Acesso em: 10 mar. 2020.
<https://doi.org/10.22409/geograficidade2015.51.a12917>

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. 35 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.

COSTA, Anna Maria Ribeiro F. M.; COENGA, Rosemar Eurico. A literatura infantil e juvenil indígena brasileira contemporânea: uma leitura da obra *Irakisu: o menino criador*, de Renê Kithäulu. **Contexto**. n. 28, p. 50-70, 2015. Disponível em: <curtador.com.br/LANR3>. Acesso em: 10 mar. 2020.

COSTA, Guilhermo Ribeiro Tardin. **O design das cédulas brasileiras do cruzeiro ao real (1970-2010)**. 2011. 174 f. Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

COSTA, Heliene Rosa da. **Identidades e ancestralidades das mulheres indígenas na poética de Eliane Potiguara**. 2020. 265 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais, 2020.

CUNHA, Maria Isabel da. Os conceitos de espaço, lugar e território nos processos analíticos da formação dos docentes universitários. **Educação Unisinos**, v. 12, n. 3, 182-186, 2008. Disponível em: <<https://url.gratis/KcvzVa>>. Acesso em: 10 jan. 2021.
<https://doi.org/10.4013/edu.20083.03>

DECLARAÇÃO Universal dos Direitos dos Animais. Disponível em: <<https://url.gratis/cU5drr>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

DIA da natureza: a importância de espaços verdes para o bem-estar (2021a). Disponível em: <<https://url.gratis/hEk7r0>>. Acesso em: 20 out. 2021.

DIA do Abraço (virtual): existem outras formas de abraçar respeitando o distanciamento físico (2021b). Disponível em: <<https://url.gratis/hEk7r0>>. Acesso em: 20 out. 2021.

DIMAS, Antônio. **Espaço e Romance.** 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

DORNELLES, Kelly Mara Soares. **Representações Indígenas no PNBE 2014.** 2017. 147 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD).

DORRICO, Julie. **Eu sou macuxi e outras histórias.** Ilustrações de Gustavo Caboco. Nova Lima: Editora Caos & Letras, 2019.

DORRICO, Julie (2020a). **Julie Dorrico: eu sou macuxi.** Disponível em: <<https://url.gratis/ZRtlH>>. Acesso em: 22 jun. 2020.

DORRICO, Julie. Posfácio. In: NÚÑEZ, Geni. **Djatchy Djatere: o saci guarani.** Ilustrações de Wanessa Ribeiro e Joyce Araújo Firmiano. Brasil: Zió Zines, 2020b.

DURKHEIM, Émile, **Da Divisão do Trabalho Social.** 2. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

ESPÍRITOS dos rios, serras e matas: a imaterialidade dos Paresi e o turismo em Mato Grosso (2016). Disponível em: <<https://url.gratis/0lL8Zq>>. Acesso em: 22 jun. 2020.

FELTRE, Camila. Materialidade do livro como convite à criação. **Revista interFACES**, v. 2, n. 30, 85-102, 2020. Disponível em: <<https://url.gratis/XSu8lO>>. Acesso em: 25 set. 2021.

FERNANDES, Eunízia. Deslocamentos: literatura indígena e formação de professores. In: BATALHA, Maria Cristina; ROCHA, Vanessa Massoni da (Orgs.). **Literatura, História e Pós-Colonialidade:** vozes em diálogo. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019.

FERREIRA, Paulo Fernando de Lucena Borges; MACHADO, Ananda. Relatos da demanda por uma formação superior multicultural a distância que poderia ser ofertada pelo instituto Insikiran da Universidade Federal de Roraima. **INTER-LEGERE**, Natal, v. 2, n. 24, p. 362-382, 2019. Disponível em: <<https://url.gratis/0AVBox>>. Acesso em: 13 set. 2021.

<https://doi.org/10.21680/1982-1662.2019v2n24ID15792>

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao espelho:** autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FLEURY, Laís. Apresentação. In: BARROS, Maria Isabel Amado de. **Desemparedamento da infância: a escola como lugar de encontro com a natureza.** 2. ed. Rio de Janeiro: Alana, 2018.

FONSECA, Mário Geraldo Rocha da. Método da Cobra: proposta de aprendizagem e ensino de mitos indígenas na escola brasileira. **Revista Nau Literária**, Porto Alegre, v. 9, n. 02, p. 1-7, 2013. Disponível em: <<https://url.gratis/LrBeD>>. Acesso em: 22 abr. 2020.

<https://doi.org/10.22456/1981-4526.43403>

FREIRE, Sofia. Um olhar sobre a inclusão. **Revista da Educação**, Lisboa, v. 16, n. 01, p. 5-20, 2008. Disponível em: <<https://url.gratis/nmyiGm>>. Acesso em: 13 set. 2021.

FUNAI: quais os critérios utilizados para a definição de indígena? Disponível em: <<https://encurtador.com.br/dtBLZ>>. Acesso em: 10 abr. 2021.

GAMA-KHALIL, Marisa. UMA CARTA PARA LYGIA: Desenhos ficcionais espaciais e fantásticos n'*O sofá estampado*. In: GAMA-KHALIL, Marisa Martins; ANDRADE, Paulo Fonseca (Orgs.). **As literaturas infantil e juvenil... ainda uma vez**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2021.

<https://doi.org/10.12957/cadsem.2015.14456>

GAMA-KHALIL, Marisa Martins; SOUZA, Lorena Faria de. Literatura Indígena em Debate: superando o apagamento por meio do letramento literário. **Caderno Seminal Digital**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 23, p. 206-232, 2015. Disponível em: <<https://url.gratis/jOngA>>. Acesso em: 22 abr. 2020.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O Espaço Labiríntico em “Duelo”, de Guimarães Rosa. **Revista Cerrados**, Brasília, v. 17, n. 25, p. 01-13, 2008. Disponível em: <<https://url.gratis/iXHm7>>. Acesso em: 22 abr. 2020.

GIACOMOLLI, Dóris Helena Soares da Silva. **Literatura Indígena e a Narrativa da Memória**: Eliane Potiguara, Daniel Munduruku e Kaka Werá Jecupé. 2020. 259 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande (FURG).

GONZALEZ, Mariana (2017). **Aos 17 anos, rapper indígena lança álbum próprio**. Disponível em: <<https://url.gratis/G3I3e>>. Acesso em: 22 mai. 2020.

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

GRAÚNA, Graça. **Criaturas de Ñanderu**. Ilustrações de José Carlos Lollo. Barueri, SP: Manole, 2010.

GRAÚNA, Graça. **Flor da mata**. Ilustrações de Carmen Barbi. Belo Horizonte: Peninha Edições, 2014.

GRAÚNA, Graça. Literatura indígena no Brasil contemporâneo e outras questões em aberto. **Educação & Linguagem**, São Bernardo do Campo, v. 15, n. 25, p. 266-276, 2012. Disponível em: <<https://url.gratis/XxOyI>>. Acesso em: 01 mai. 2020.

<https://doi.org/10.15603/2176-1043/el.v15n25p266-276>

GRAÚNA, Graça. Identidade indígena: uma leitura das diferenças. In: POTIGUARA, Eliane. **Metade cara, metade máscara**. 2. ed. Lorena: DM Projetos Especiais, 2018.

GUARANI, Jera Giselda. Um dia na *tekoa*. In: JEKUPÉ, Olívio (Org). **As Queixadas e outros contos guaranis**. Ilustrações de Fernando Vilela. São Paulo: FTD, 2013.

GUARÁ, Roni Wasiry. **Olho d'água**: o caminho dos sonhos. Ilustrações de Walther Moreira Santos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

GUARÁ, Roni Wasiry. **A Árvore da Vida**. Ilustrações de Carla Irusta. São Paulo: Leya, 2014.

GUESSE, Érika Bergamasco. **Prática escritural indígena**: língua e literatura fortalecendo a identidade e a cultura. Anais do SILEL. Uberlândia, 2013.

HAKIY, Tiago. **A Origem dos Bichos**. Ilustrações de Catarina Bessell. São Paulo: Panda Books, 2020.

HAKIY, Tiago. **A Pescaria do curumim e outros poemas indígenas**. Ilustrações de Taisa Borges. São Paulo: Panda Books, 2015a.

HAKIY, Tiago. **Guaynê derrota a cobra grande**: uma história indígena. Ilustrações de Mauricio Negro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

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

HAKIY, Tiago. **Noçoquém**: a floresta encantada. Ilustrações de Laerte Silvino. Brasília: Edebê Brasil, 2019.

HAKIY, Tiago. **O Canto do Uirapuru**: uma história de amor verdadeiro. Ilustrações de Taisa Borges. São Paulo: Formato, 2015b.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
IBIRAPUERA (2021). Disponível em: <<https://url.gratis/aIgsn>>. Acesso em: 01 mai. 2021.

INDÍGENAS fazem ritual para celebrar passagem da infância para a vida adulta (2018). Disponível em: <<https://url.gratis/9G3s8>>. Acesso em: 01 mai. 2021.

JACOBY, Sissa. Criança e Literatura: mais livros, mais livres. In: JACOBY, Sissa (Org.). **A Criança e a Produção Cultural**: do brinquedo à literatura. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

JECUPÉ, Kaká Werá. **As Fabulosas Fábulas de Iauaretê**. Ilustrações de Sawara. São Paulo: Peirópolis, 2007.

JECUPÉ, Kaka Werá. **A terra dos mil povos**: história indígena brasileira contada por um índio. São Paulo: Peirópolis, 1998.

JEKUPÉ, Olívio. **Ajuda do Saci Kamba'i**. Ilustrações de Rodrigo Abraham. São Paulo: Editora DCL, 2006.

JEKUPÉ, Olívio. **Arandu Ymanguaré**: (sabedoria antiga). Ilustrações de Theo Siqueira. São Paulo: Evoluir, 2003.

JEKUPÉ, Olívio. **A Volta de Tukã**. Ilustrações de Osvaldo Piva. São Paulo: Kazuá, 2018.

JEKUPÉ, Olívio. **Iarandu**: o cão falante. Ilustrações de Olavo Ricardo. São Paulo: Peirópolis, 2002.

JEKUPÉ, Olívio; KARAI, Luiz Carlos. As queixadas. In: JEKUPÉ, Olívio (Org). **As Queixadas e outros contos guaranis**. Ilustrações de Fernando Vilela. São Paulo: FTD, 2013.

JEKUPÉ, Olívio; KEREXU, Maria. **A Mulher que Virou Urutau**. Ilustrações de Taisa Borges. São Paulo: Panda Books, 2011.

JEKUPÉ, Olívio. **O Presente de Jaxy Jaterê**. Ilustrações de Fran Junqueira. Tradução de Werá Jeguaka Mirim. São Paulo: Panda Books, 2017.

JEKUPÉ, Olívio. **Tekoa: conhecendo uma aldeia indígena**. Ilustrações de Mauricio Negro. São Paulo: Global, 2011.

JEKUPÉ, Olívio (Org). **As Queixadas e outros contos guaranis**. Ilustrações de Fernando Vilela. São Paulo: FTD, 2013.

JEKUPÉ, Olívio. **Tupã Mirim**: o pequeno guerreiro. Ilustrações de Taisa Borges. São Paulo: Texto Editores, 2014.

JEKUPÉ, Olívio. O Sonho de Aguara'i. In: JEKUPÉ, Olívio et al. **Literatura Nativa em Família**. Ilustrações de Pedro Miri Delane. São Paulo: Cintra, 2020.

JEKUPÉ, Olívio. **Verá: o contador de histórias**. Ilustrações das crianças Guarani. São Paulo: Peirópolis, 2003a.

JEKUPÉ, Olívio. Werá Cantando Histórias. In: JEKUPÉ, Olívio et al. **Literatura Nativa em Família**. Ilustrações de Pedro Miri Delane. São Paulo: Cintra, 2020.

JEGUAKA MIRIM, Werá. **Kunumi Guarani**. Ilustrações de Gilberto Miadaira. São Paulo: Panda Books, 2014.

KAIABI, Tariwaki Suiá. Princípios éticos da sociedade *K̄sēdjê*. In: TRONCARELLI, Maria Cristina. **Ecologia, Economia e Cultura, livro 1**: Parque Indígena do Xingu. São Paulo: – ATIX/ISA, 2005.

KAINGÁNG, Vângri. **Estrela Kaingáng**: a lenda do primeiro pajé. Ilustrações de Catarina Bessell. São Paulo: Biruta, 2016.

KAMBEBA, Márcia Wayna (2014). **A Relação do Homem com os Animais**. Disponível em: <<https://url.gratis/KXN8r>>. Acesso em: 22 mai. 2020.

KAMBEBA, Márcia Wayna. **Ay Kakyritama: eu moro na cidade**. 2. ed. São Paulo: Pólen, 2018a.

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

KAMBEBA, Márcia Wayna. **Reteritorialização e Identidade do Povo Omágua/Kambeba na Aldeia Tururucari-Uka**. 2012. 176 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Federal do Amazonas.

KARAI, Luiz Carlos. **Massacre indígena guarani**. Ilustrações de Rodrigo Abrahim. São Paulo: DCL, 2006.

KEREXU, Maria; JEKUPÉ, Olívio. *Xapirê xii*, o urubu-rei. In: JEKUPÉ, Olívio (Org.). **As Queixadas e outros contos guaranis**. Ilustrações de Fernando Vilela. São Paulo: FTD, 2013.

KITHĀULU, Renê. **Irakisú**: o menino criador. Ilustrações do autor e das crianças Nambikwara. São Paulo: Peirópolis, 2002.

KOCH, Ingredore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. **Ler e compreender**: os sentidos do texto. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2018.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras e um xamã yanomami. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK (2014). Disponível em: <<https://url.gratis/5V77e>>. Acesso em: 15 abr. 2020.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020a.

KRENAK, Ailton (2020b). Entrevista. In: ORTEGA, Anna. **Ailton Krenak**: “A Terra pode nos deixar para trás e seguir o seu caminho” Disponível em: <<https://url.gratis/tFmuAW>>. Acesso em: 15 abr. 2021.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019a.

KRENAK, Ailton. O desenhador de palavras: Curumim Daniel Munduruku. In: MUNDURUKU, Daniel. **Crônicas de São Paulo**: um olhar indígena. 2. ed. São Paulo: Callis Ed., 2010.

KRENAK, Edson Dorneles de Andrade. O indígena como usuário da lei: um estudo etnográfico de como o movimento da literatura indígena entende e usa a lei nº 11.645/2008. **Cadernos CEDES**, Campinas, v. 39, n. 109, p. 321-356, 2019b. Disponível em: <<https://url.gratis/LNITY>>. Acesso em: 22 mar. 2020.
<https://doi.org/10.1590/cc0101-32622019217105>

KRENAK, Shirley Djukurnã. **A onça protetora = Borum Huá Kuparak.** 2. ed. Ilustrações de Geovani Tám Krenak. São Paulo: Paulinas, 2007.

KUNUMI MC: o rapper indígena que faz versos sobre demarcação de terra (2018). Disponível em: <<https://url.gratis/jhuDF>>. Acesso em: 15 mar. 2020.

LEFÈBVRE, Henri. **Le temps des méprises.** Paris: Stock, 1974.

LEI nº 11.645, de 10 de março de 2008. Disponível em: <<https://url.gratis/MUl4m>>. Acesso em: 15 abr. 2018.

LEMOS, Carolina Teles; MOREIRA JÚNIOR, João. Morte: um espaço de ressignificação da vida e das relações sociais no meio rural. In: **Estudos de Religião**, São Paulo, v. 24, n. 39, p. 164-180, 2010.

<https://doi.org/10.15603/2176-1078/er.v24n39p164-180>

LEONEL, Mauro. O uso do fogo: o manejo indígena e a piromania da monocultura. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 14, n. 40, p. 1-16, 2000. Disponível em: <<https://url.gratis/vHJgZ>>. Acesso em: 01 mai. 2020.
<https://doi.org/10.1590/S0103-40142000000300019>

LIBERA, Aline Lemos da Cunha Della. **Mulheres negras e resistência:** formas de (re)conhecê-las por elas mesmas. Disponível em: <<https://url.gratis/T3Q56>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

LIMA, Amanda Machado Alves de. **O Livro Indígena e suas Múltiplas Grafias.** 2012. 154 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais/Belo Horizonte.

LIMA, Cecília Santiago Araujo de. **Fatores Associados a Presença de Dentes em Adultos e Idosos da População Indígena Xukuru do Ororubá, 2010.** 2014. 61 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Saúde Pública) - Centro de Pesquisas Aggeu Magalhães, Fundação Oswaldo Cruz.

LIMA, Tânia Stolze. O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 2, p. 21-47, 1996. Disponível em: <<https://url.gratis/M3DD7>>. Acesso em: 01 mai. 2020.
<https://doi.org/10.1590/S0104-93131996000200002>

LIMA, Valdirene dos Santos. **Catalogação do acervo xilográfico do programa de pesquisa em literatura popular (PPL): do manual ao virtual.** 2015. 186 f. Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado ao Curso de Graduação em Biblioteconomia do Centro de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Federal da Paraíba.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado.** Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LÍNGUAS: Povos Indígenas no Brasil (2019). Disponível em: <<https://url.gratis/wHwjdV>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

LORDE, Audre. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento Feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. 440 p.

MACHADO, Ananda. **A Fala na Língua Wapichana como Forma de Protagonismo Indígena na História**. Anais do XXIX Simpósio Nacional de História - contra os preconceitos: história e democracia. Brasília, 2017.

MANDAGARÁ, Pedro (2018). Uma forma de ver as literaturas das mulheres indígenas. In: **Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco**. Disponível em: <<https://url.gratis/7kxie>>. Acesso em: 01 mai. 2020.

MANUAL de Atenção à Saúde da Criança Indígena Brasileira (2004). Disponível em: <<https://url.gratis/kk3tV7>>. Acesso em: 01 mai. 2021.

MARANHÃO, Francisco Horta de Albuquerque. **Visões de travessia**: imersões na paisagem. 2019. 283 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo.

MARGOLIN, Malcolm. Pedagogia indígena: um olhar sobre as técnicas tradicionais da educação dos índios californianos. In: STONE, Michael K.; BARLOW, Zenobia (Org.). **Alfabetização ecológica**: a educação das crianças para um mundo sustentável. São Paulo: Cultrix, 2006.

MARTHA, Alice Áurea Penteado. **Autoria Indígena na Produção Infantojuvenil Contemporânea**. Disponível em: <<https://url.gratis/edTVX>>. Acesso em: 15 abr. 2020.

MASSOLA, Gisele. “*Caçadores de Aventuras*”: meninos e meninas indígenas na literatura infantil contemporânea. **Diásporas, Diversidades, Deslocamentos**. Canoas/RS, 2010.

MAPEANDO lugares sagrados e paisagens da Terra Indígena Alto Rio Negro, Amazônia (2018). Disponível em: <<https://url.gratis/WfDReJ>>. Acesso em: 15 out. 2021.

MEDEIROS, Alexandre Vinícius Malmann. **O Fenômeno Bullying**: (in)definições do termo e suas possibilidades. 2012. 114 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal de Goiás.

MEDEIROS, Lívia Cristina Cortez Lula de. **Refletindo o Bullying Por Meio da Literatura**: análise do conto *A Gata Borralheira*. Anais do XII Congresso Nacional de Educação. Paraná, 2015.

MEHDI, Anna Roberta; RIVERA, Deodato. Apresentação. In: KRENAK, Shirley Djukurnã. **A onça protetora = Borum Huá Kuparak**. 2. ed. Ilustrações de Geovani Tám Krenak. São Paulo: Paulinas, 2007.

MEINERZ, Carla Beatriz. **Reparação histórica, direito à diferença e especificidades da educação das relações étnico-raciais no Brasil**. Disponível em: <<https://url.gratis/G4xzF>>. Acesso em: 10 abr. 2020.

MELIÁ, Bartomeu. **Educação indígena e alfabetização**. São Paulo: Loyola, 1979.

MELO, Carlos Augusto de; COSTA, Heliene Rosa da. Espiritualidade e Ancestralidade Indígenas em *A Cura da Terra*, de Eliane Potiguara. **Verbo de Minas**, Juiz de Fora, v. 20, n. 36, p. 31-47, 2019. Disponível em: <<https://url.gratis/oEQpC>>. Acesso em: 01 mai. 2020.

MELO, Carlos Augusto de. Literatura para quê, professor? In: MELO, Carlos Augusto de (Org.) et al. **Linguagem, Educação e Tecnologias**: implicações para o ensino. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

MENDES, Cláudia. Design emocional e o livro ilustrado: a experiência material na produção de sentidos. **Revista FronteiraZ**, n. 24, p. 72-86, 2020. Disponível em: Acesso em: 10 mai. 2021.

<https://doi.org/10.23925/1983-4373.2020i24p57-71>

MENDES, Márcia R.S.S. Barbosa et al. A situação social do idoso no Brasil: uma breve consideração. **Acta Paulista de Enfermagem**, São Paulo, v. 18, p. 422-426, 2005. Disponível em: <<https://url.gratis/al21fo>>. Acesso em: 17 nov. 2020.
<https://doi.org/10.1590/S0103-21002005000400011>

MICHAELIS: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa (2021). Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=terra>>. Acesso em: 01 mai. 2021.

MINÁPOTY, Lia. **Com a noite veio o sono**. Ilustrações de Mauricio Negro. São Paulo: Leya, 2011.

MINÁPOTY, Lia. **Lua-Menina e Menino-onça**. Ilustrações de Suryara Bernardi. Belo Horizonte: RHJ, 2014b.

MINÁPOTY, Lia. **Tainâly, uma menina Maraguá**. Ilustrações de Laurabeatriz. Curitiba: Positivo, 2014a.

MINÁPOTY, Lia; YAGUAKÂG, Elias. **Yara é Vida**. Ilustrações de Osvaldo Piva. São Paulo: Kazuá, 2018.

MINÁPOTY, Lia; YAMÃ, Yaguarê. **A árvore de carne e outros contos**. Ilustrações de Mariana Newlands. São Paulo: Tordesilhinhas, 2012.

MIRANDA, Denis de. **A Construção da Identidade do Oficial do Exército Brasileiro**. 2012. 102 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MUNDURUKU, Daniel (2017). **A escrita e a autoria fortalecendo a identidade**. Disponível em: <<https://url.gratis/stTFq>>. Acesso em: 10 jan. 2020.

MUNDURUKU, Daniel (2018). **A literatura indígena não é subalterna**. Disponível em: <<https://url.gratis/b1oe4>>. Acesso em: 10 jan. 2020.

MUNDURUKU, Daniel. **Crônicas de São Paulo**: um olhar indígena. 2. ed. São Paulo: Callis Ed., 2010a.

MUNDURUKU, Daniel. **Foi vovó que disse**. 2. ed. Ilustrações de Graça Lima. Porto Alegre: Edelbra, 2014.

MUNDURUKU, Daniel. Introdução. In: JEKUPÉ, Olívio. **Iarandu**: o cão falante. Ilustrações de Olavo Ricardo. São Paulo: Peirópolis, 2002b.

MUNDURUKU, Daniel. **Kaká Darebu**. Ilustrações de Marie-Thèresé Kowalczyk. São Paulo: Brinque-Book, 2002a.

MUNDURUKU, Daniel. **Karu Taru**: o pequeno pajé. Ilustrações de Marilda Castanha. 2. ed. Porto Alegre: EDELBRA, 2013.

MUNDURUKU, Daniel. **Meu Vô Apolinário**: um mergulho no rio da (minha) memória. Ilustrações de Rogério Borges. São Paulo: Studio Nobel, 2005.

MUNDURUKU, Daniel. **Mundurukando**. São Paulo: E. do Autor, 2010b.

MUNDURUKU, Daniel. **Mundurukando 2**: sobre vivências, piolhos e afetos (roda de conversa com educadores). Lorena, SP: UK'A Editorial, 2017.

MUNDURUKU, Daniel. O Caminho de volta. In: DORRICO, Julie. **Eu sou macuxi e outras histórias**. Ilustrações de Gustavo Caboco. Nova Lima: Editora Caos & Letras, 2019.

MUNDURUKU, Daniel. **O Homem que Roubava Horas**. Ilustrações de Janaina Tokitaka. São Paulo: Brinque-Book, 2007a.

MUNDURUKU, Daniel. **O menino e o pardal**. 2. ed. Ilustrações de Cecilia Rébora. São Paulo: Callis Ed., 2010c.

MUNDURUKU, Daniel. **O olho bom do menino**. Ilustrações de Mauricio Negro. 2. ed. São Paulo: UK'A, 2020.

MUNDURUKU, Daniel. **O Onça**. Ilustrações de Inez de Fátima de Lima Martins. São Paulo: Editora Caramelo, 2006.

MUNDURUKU, Daniel. **O tênuo fio entre escrita e oralidade**. In: JEKUPÉ, Olívio. Tekoa: conhecendo uma aldeia indígena. Ilustrações de Mauricio Negro. São Paulo: Global, 2011.

MUNDURUKU, Daniel. **Saudades de Amanhã**. Ilustrações de Laerte Silvino. Rio de Janeiro: Escrita Fina, 2015.

MUNDURUKU, Daniel. **Sabedoria das águas**. Ilustrações de Fernando Vilela. São Paulo: Global, 2004.

MUNDURUKU, Daniel. **Um sonho que não parecia sonho**. Ilustrações de Inez Martins. São Paulo: Editora Caramelo, 2007b.

MUNDURUKU, Daniel. **Você lembra, pai?** Ilustrações de Rogério Borges. São Paulo: Global, 2003.

NEGRO, Mauricio (2019). “**Literatura indígena é grito primal**”. Disponível em: <<https://encurtador.com.br/txJLO>>. Acesso em: 10 jan. 2020.

NEGRO, Mauricio (Org.). **Nós**: uma antologia de literatura indígena. Ilustrações de Mauricio Negro. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2019.

NOTA Editorial. In: PÂRÖKUMU, Umusi; KEHÍRI, Tôrãmu. **Antes o mundo não existia: mitologia Desana-Kehíripôrâ**. 3. ed. rev. e ampl. Ilustrações de Tôrãmu Kehíri. Rio de Janeiro: Dantes Ed., 2019.

NUNES, Eduardo Soares. Aldeias Urbanas ou Cidades Indígenas? Reflexões sobre índios e cidades. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 9-30, 2010. Disponível em: <<https://url.gratis/KYauD5>>. Acesso em: 15 dez. 2020.
<https://doi.org/10.22456/1982-6524.8289>

NUNES, Sylvia; LOMÔNACO, José Fernando Bitencourt. O aluno cego: preconceitos e potencialidades. **Revista Semestral da Associação Brasileira de Psicologia Escolar e Educacional**, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 55-64, 2010. Disponível em: <<https://url.gratis/YVVww>>. Acesso em: 10 abr. 2020.
<https://doi.org/10.1590/S1413-85572010000100006>

NÚÑEZ, Geni. **Djatchy Djatere**: o saci guarani. Ilustrações de Wanessa Ribeiro e Joyce Araújo Firmiano. Brasil: Zió Zines, 2020.

OFICINA de ilustração (2008). Disponível em: <<https://url.gratis/A6XLvY>>. Acesso em: 15 jan. 2020.

OFICINA Regional de la FAO para América Latina y el Caribe (2022). Disponível em: <<https://url.gratis/1iyx3I>>. Acesso em: 23 nov. 2021.

OLIVEIRA, Bruno Silva de; GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O Espaço como elemento irradiador do medo na literatura sertanista de Afonso Arinos e Bernardo Guimarães. **Revista Abusões**, v. 2, n. 2, p. 127-153, 2016. Disponível em: <<https://url.gratis/qh50u>>. Acesso em: 15 maio 2021.
<https://doi.org/10.12957/abusoes.2016.22022>

OLIVEIRA JÚNIOR, Wenceslao Machado de. Sonhos em rede: encontros com uma universidade porvir. In: OLIVEIRA JÚNIOR, Wenceslao Machado de; WUNDER, Alik (Orgs.). **Casa dos saberes ancestrais**: diálogos com sabedorias indígenas. Campinas: BCCL/UNICAMP, 2020.
<https://doi.org/10.20396/ISBN9786588816028>

OLIVEIRA, Kleber de. **Brincando na aldeia**: brincadeiras de crianças Guarani de uma aldeia em Aracruz/ES. 242 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Espírito Santo.

OLIVIERI-GODET, Rita. Graça Graúna: a poesia como estratégia de sobrevivência. **Interfaces Brasil/Canadá**. v. 17, n. 3, p. 101-117, 2017. Disponível em: <<https://url.gratis/6VG8m>>. Acesso em: 15 maio 2018.
<https://doi.org/10.15210/interfaces.v17i3.12569>

OTSUKA, Natasha Gonçalves. A desesperada (in)ternura da noite e a impossibilidade de amar em *Os Cus de Judas*, de António Lobo Antunes. **outra travessia**. n. 18, p. 269-288, 2014. Disponível em: <<https://url.gratis/vVINAC>>. Acesso em: 15 maio 2018.
<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2015n18p269>

PARÂMETROS Curriculares Nacionais: pluralidade cultural. Disponível em: <<https://url.gratis/zWyWd>>. Acesso em: 15 maio 2018.

PARATEXTO. Disponível em: <encurtador.com.br/rAKY6>. Acesso em: 15 maio 2020.

PARENTE, Alessandra Affrontati Martins. A casa e o holding: conversas entre Bachelard e Winnicott. **Natureza Humana**, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 73-100, 2009. Disponível em: <<https://url.gratis/BHMfQG>>. Acesso em: 23 jul 2020.

PĀRŌKUMU, Umusi; KEHÍRI, Tōrāmu. **Antes o mundo não existia: mitologia Desana-Kèhíripôrã**. 3. ed. rev. e ampl. Ilustrações de Tōrāmu Kehíri. Rio de Janeiro: Dantes Ed., 2019.

PASCOLATI, Sonia. Ilustração na literatura infantil. **Acta Scientiarum: Language and Culture**, Maringá, v. 39, n. 3, p. 245-253, 2017. Disponível em: <<https://url.gratis/eUbiJ>>. Acesso em: 01 mai. 2020.
<https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v39i3.35642>

PENNA, Marieta Gouvêa de Oliveira. **Exercício docente**: posições sociais e condições de vida e trabalho de professores. Araraquara, SP: Junqueira & Marin; São Paulo: FAPESP, 2011.

PEREIRA, Clarissa (2019). **A importância da contagem para o desenvolvimento matemático**. Disponível em: <<https://url.gratis/IvsSvU>>. Acesso em: 05 abr. 2018.

PEREIRA, Paulo Fernando Soares; SILVA, Chiara Michelle Ramos Moura da. Apresentação - Povos Indígenas: do Processo de Invisibilidade ao Protagonismo na Esfera Pública Constitucional Brasileira. **Publicações da Escola da AGU**, Brasília, v. 11, n. 1, p. 1-276, 2019. Disponível em: <<https://url.gratis/qh7wn>>. Acesso em: 01 mai. 2020.

PINHEIRO NETO, José Elias. **Uma viagem paisagística pelas zonas geográficas na obra “Morte e vida Severina” de João Cabral de Melo Neto**. 2011. 169 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Departamento de Geografia do Campus de Catalão, Universidade Federal de Goiás, Catalão.

<https://doi.org/10.5216/lep.v13i1.11920>

PINTO, Rabino Samy (2018). **Pesquisa revela que pais gastam apenas 14 minutos de tempo de qualidade com os filhos por dia.** Disponível em: <encurtador.com.br/eflwF>. Acesso em: 22 mar. 2020.

POTIGUARA, Eliane. **A cura da terra.** Ilustrações de Rogério Soud. São Paulo: Editora do Brasil, 2015.

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

POTIGUARA, Eliane. **O coco que guardava a noite.** Ilustrações de Suryara Bernardi. São Paulo: Mundo Mirim, 2012.

POTIGUARA, Eliane. Participação dos povos indígenas na Conferência em Durban. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 219-228, 2002. Disponível em: <<https://url.gratis/3VasN>>. Acesso em: 10 abr. 2020.
<https://doi.org/10.1590/S0104-026X2002000100016>

POTY MIRIM, Jera. Os Raios Luminosos. In: NEGRO, Mauricio (Org.). **Nós: uma antologia de literatura indígena.** Ilustrações de Mauricio Negro. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2019.

POVOS indígenas “ensinam” que água deve ser reverenciada (2018). Disponível em: <encurtador.com.br/eflwF>. Acesso em: 22 mar. 2021.

PREZIA, Benedito. **Indígenas em São Paulo:** ontem e hoje. São Paulo: Paulinas, 2001.

QUARESMA, Francinete de Jesus Pantoja; FERREIRA, Marília de Nazaré de Oliveira. Os povos indígenas e a educação. **Revista Práticas de Linguagem**, Juiz de Fora, v. 3, n. 2, p. 234-246, 2013. Disponível em: <<https://url.gratis/xqGMT>>. Acesso em: 10 abr. 2020.

RAMOS, Tanise Müller. **A Presença das Africanidades no Cotidiano como Forma de se Pensar a Construção da Igualdade Racial.** Disponível em: <<https://url.gratis/4zkH8>>. Acesso em: 10 abr. 2020.

RAMOS, Flávia Brocchetto; NUNES, Marília Forgearini. Efeitos da ilustração do livro de literatura infantil no processo de leitura. **Educar em Revista**, Curitiba, n. 48, p. 251-263, 2013. Disponível em: <<https://url.gratis/b9Kvy>>. Acesso em: 10 abr. 2020.
<https://doi.org/10.1590/S0104-40602013000200015>

REZENDE, Gerson Carlos. **A Relação entre Indígenas e Não-Indígenas em Escolas Urbanas:** um estudo de caso na cidade de Campinápolis-MT. 2003. 121 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Instituto de Educação, Universidade Federal de Mato Grosso /UFMT.

ROCHA, Aline Mara de Almeida. **No Espaço da Memória**: ecos de uma história de família, de Silviano Santiago. 2016. 100 f. Dissertação (Mestrado em Letras - Linguagem, Cultura e Discurso) - da Universidade Vale do Rio Verde/UNINCOR.

ROCHA, Rebeca (2019). **Pinturas corporais indígenas são marcas de identidade cultural**. Disponível em: <<https://url.gratis/jzkY2z>>. Acesso em: 09 ago. 2021.

RONDON, Cézar Amin; LEÃO, Marcelo Franco. A relação do povo indígena Bororo com os animais e a influência em suas práticas culturais e sociais. **Revista Tellus**, Campo Grande/MS, n. 36, p. 123-152, 2018. Disponível em: <encurtador.com.br/bhnDY>. Acesso em: 10 dez. 2020.

<https://doi.org/10.20435/tellus.v18i36.507>

ROQUÉ, Bianca Beatriz; ROSANELI, Alessandro Filla. Imagens mentais de pessoas cegas: a percepção ambiental na geografia fenomenológica. **Geograficidade**. v. 8, n. 2, p. 95-107, 2018. Disponível em: <<https://url.gratis/QEA7D>>. Acesso em: 01 jul. 2020.

<https://doi.org/10.22409/geograficidade2018.82.a13135>

ROSENDALH, Zeny. **Geografia e Religião**: uma proposta. Rio de Janeiro: UERJ/NEPEC, 1996.

ROSSI, Amanda (2019). **DIA do Índio é data 'folclórica e preconceituosa', diz escritor indígena Daniel Munduruku**. Disponível em: <<https://url.gratis/Rqom7>>. Acesso em: 22 mar. 2020.

RUFINO, Joel. Para refletir: quem são os índios? In: KRENAK, Shirley Djukurnã. **A onça protetora = Borum Huá Kuparak**. 2. ed. Ilustrações de Geovani Tám Krenak. São Paulo: Paulinas, 2007. v. 3.

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

SAMPAIO, Carlos Alberto Cioce et al. Bem viver para a próxima geração: entre subjetividade e bem comum a partir da perspectiva da ecossocioeconomia. **Revista Saúde e Sociedade**, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 01-10, 2017. Disponível em: <<https://url.gratis/lzrUf>>. Acesso em: 30 jul. 2020.

<https://doi.org/10.1590/s0104-12902017166634>

SANTANA, Renato (2020). **Coronavírus coloca povo Guarani Kaiowá em alerta na reserva mais populosa do País**. Disponível em: <<https://url.gratis/0Sna5>>. Acesso em: 10 abr. 2020.

SANTOS, Carlos Alberto Batista et al. Do mau agouro à arte: a coruja no imaginário popular. **REI - Revista De Educação Do IDEAU**, Getúlio Vargas/RS, v. 10, n. 22, p. 1-13, 2015. Disponível em: <<https://url.gratis/IKhWuJ>>. Acesso em: 30 jul. 2020.

SANTOS, Hélén Thaís dos; GARMS, Gilza Maria Zauhy (2014). **Método Autobiográfico e Metodologia de Narrativas**: contribuições, especificidades e possibilidades para pesquisa e formação pessoal/profissional de professores. Disponível em: <<https://url.gratis/w8Qxd>>. Acesso em: 30 jul. 2020.

SANTOS, José Erimar dos. Desordem e regresso: a “nova” reforma do ensino médio e a deficiência cívica sem o saber pensar o espaço e sem o saber nele agir. **Geografia, Ensino & Pesquisa**, Santa Maria/RS, v. 23, p. 01-48, 2019. Disponível em: <<https://url.gratis/Ld0P5>>. Acesso em: 30 jan. 2021.
<https://doi.org/10.5902/2236499430993>

SANTOS, José Luiz de. **O que é Cultura**. 6. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do Espaço Habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia**. 6. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

SANTOS, Milton. **Pensando o Espaço do Homem**. 5. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

SCHIO, Thaís (2018). **Selecionado para o Festival de Berlim, “Ex-Pajé” é exibido no Cinema da Fundação/Museu**. Disponível em: <<https://url.gratis/bGley>>. Acesso em: 02 jul. 2020.

SILVA, Alberto da Costa e (Org.). **Lendas do índio brasileiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

SILVA, Anne Emanuelle Cipriano da; SOUSA, José Rodrigo Gomes de. O Mito e o Rito na Espiritualidade Indígena: uma visão a partir dos Potiguara e Tabajara da Paraíba. **Diversidade Religiosa**, João Pessoa, v. 7, n. 1, p. 202-215, 2017. Disponível em: <<https://url.gratis/HYqZE>>. Acesso em: 25 jul. 2020.
<https://doi.org/10.22478/ufpb.2317-0476.2017v7n1.32295>

SILVA, Edson Ribeiro da. A Identidade do Autor na Narrativa Autobiográfica: *Água Viva* como possibilidade de indefinição do pacto de leitura. **Revista Scripta Uniandrade**, Curitiba, v. 11, n. 1, p. 9-30, 2013. Disponível em: <<https://url.gratis/dNQHt>>. Acesso em: 25 jul. 2020.
<https://doi.org/10.18305/1679-5520/scripta.uniandrade.v11n1p9-30>

SILVA, Edy da (2016). **A Construção dos Espaços Sagrados na Cultura Indígena Brasileira**. Disponível em: <<https://url.gratis/y2EUOP>>. Acesso em: 15 fev. 2021.

SILVA, Hudson Marques da. **Sensação e Percepção em Ensaio sobre a Cegueira, de José Saramago**. Anais do XIII Encontro da ABRALIC - Internacionalização do Regional. Campina Grande, 2012.

SILVA, Josivaldo Custódio da. **Literatura de Cordel**: um fazer popular a caminho da sala de aula. 2007. 133 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba/UFPB.

SMITH, Linda Tuhiwai. **Descolonizando metodologias:** pesquisa e povos indígenas. Tradução de Roberto G. Barbosa. Curitiba: Ed. UFPR, 2018.

SOUZA, Carla Monteiro de et al. “A Força de Contar História”: tradição oral indígena e história oral em Roraima. **Tempos Históricos**, Marechal Cândido Rondon, v. 17, p. 213-232, 2013. Disponível em: <<https://url.gratis/1JWez>>. Acesso em: 10 jul. 2020.

SOUZA, Damiana Pereira de. **A Flecha e a Caneta:** a representação de Natureza em Daniel Munduruku na obra “Sabedoria das Águas” - A Literatura Indígena em Questão. 2019a. 102 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Instituto de Estudos Socioambientais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

<https://doi.org/10.31668/revsap.v10i4.12549>

SOUZA, Damiana Pereira de. A Representação de Natureza em Daniel Munduruku: um mergulho no livro “Sabedoria das Águas”. **Revista Sapiência: Sociedade, Saberes e Práticas Educacionais**, Iporá, v. 8, n. 1, p. 154-177, 2019b. Disponível em: <<https://url.gratis/Y4fOz>>. Acesso em: 10 jul. 2020.

<https://doi.org/10.31668/revsap.v10i4.12549>

SOUZA, Elizabeth Cristina Siel; PAIVA, Ignês Tereza Peixoto de (2013). **O processo de ensino/aprendizagem da criança indígena nos anos iniciais do ensino fundamental em escola urbana de Parintins.** Disponível em: <<https://url.gratis/yLp5Q>>. Acesso em: 02 jul. 2020.

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

SOUZA, Maria Celiane Pinto Dos Passos; MÜLLER, Hofélia Madalena Pozzobon (2017). **Literatura Infantil:** a construção da identidade da criança e o respeito à diversidade étnico cultural. Disponível em: <encurtador.com.br/pAG05>. Acesso em: 02 jul. 2021.

STEFANELLO, Camila (2017). **A Casa como Espaço da Memória.** Disponível em: <<https://url.gratis/vw4f5>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

SUZUKI, Júlio César. O Espaço na Narrativa: uma leitura do conto “Preciosidade”. **Revista do Departamento de Geografia**, São Paulo, v. 19, p. 54-67, 2006. Disponível em: <<https://url.gratis/iSf3TJ>>. Acesso em: 20 dez. 2019.

<https://doi.org/10.7154/RDG.2006.0019.0005>

TABAJARA, Auritha. **Coração na aldeia, pés no mundo.** Xilografias de Regina Drozina. Lorena, SP: UK’A Editorial, 2018.

TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. Entre o ser e o estar: o feminino no discurso literário. **Guairacá - Revista de Filosofia**, Guarapuava/PR, v. 25, n. 1, p. 81-102, 2009. Disponível em: <encurtador.com.br/chzK4>. Acesso em: 15 dez. 2020.

TELLES, Tenório. Apresentação. In: GUARÁ, Roni Wasiry. **Çaíçú Indé**: o primeiro grande amor do mundo. Ilustrações de Humberto Rodrigues. Manaus: Editora Valer, 2011.

THIÉL, Janice Cristine. A Literatura dos Povos Indígenas e a Formação do Leitor Multicultural. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 38, n. 4, p. 1175-1189, 2013. Disponível em: <<https://url.gratis/PwWZv>>. Acesso em: 15 dez. 2019.
<https://doi.org/10.1590/S2175-62362013000400009>

THIÉL, Janice Cristine. **Pele Silenciosa, Pele Sonora**: a literatura indígena em destaque. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

TIRIBA, Lea. Prefácio. In: BARROS, Maria Isabel Amando de. **Desemparedamento da infância: a escola como lugar de encontro com a natureza**. 2. ed. Rio de Janeiro: Alana, 2018.

TOLEDO, Diego (2018). **Sob 'cerco' evangélico, pajés evitam rituais tradicionais indígenas**. Disponível em: <<https://url.gratis/AH5rW>>. Acesso em: 02 jul. 2020.

TUAN, Yi-fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Tradução de Lívia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.

TUAN, Yi-Fu. **Paisagens do medo**. Tradução de Lívia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**. Tradução de Lívia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.

TUKANO, Daiara (2020). Arte e ativismo. In: ANDRADE, Ranyelle. **Influenciadores indígenas usam redes para mudar visões preconceituosas**. Disponível em: <<https://url.gratis/DxUFE>>. Acesso em: 01 out. 2020.

VALLE, Rosane De Camillis Dalla; VITÓRIA, Maria Inês Corte. A motivação de alunos/professores durante o processo de alfabetização. **Ciência em Movimento**, ano XIV, n. 28, p. 37-43, 2011. Disponível em: <<https://url.gratis/ITIlk3>>. Acesso em: 10 jan. 2020.

<https://doi.org/10.15602/1983-9480/cmedh.v14n28p37-43>

WAPICHANA, Cristina. **A Cor do Dinheiro da Vovó**. Ilustrações de Alyne Dallacqua. Brasília: Ededê Brasil, 2019.

WAPICHANA, Cristina. **A Onça e o Fogo**. Ilustrações de Helton Faustino. Barueri: Manole, 2009.

WIESER, Hans Peter. **A Produção Discursiva da Moral no Gênero Fofoca**: elementos para uma descrição micro e macrossocial da conversação cotidiana. 2009. 851 f. Tese (Doutorado em Linguística) - Curso de Pós-graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

WILLIAMS, Tennessee. **The Night of the Iguana**. New York: New Directions, 1962, Ato 3.

YAMÃ, Yaguarê. **A Origem do Beija-Flor**: Guanãby Muru-Gáwa. Ilustrações de Taisa Borges. São Paulo: Peirópolis, 2012a.

YAMÃ, Yaguarê. **As Pegadas do Kurupyra**. Ilustrações de Uziel Guaynê Oliveira. São Paulo: Mercuryo Jovem, 2008.

YAMÃ, Yaguarê. **Contos da Floresta**. Ilustrações de Luana Geiger. São Paulo: Peirópolis, 2012b.

YAMÃ, Yaguarê. **Formigueiro De Myrakâwéra**. Ilustrações de Uziel Guaynê Oliveira. São Paulo: Biruta, 2013.

YAMÃ, Yaguarê. Soneto Amazônico. In: MINÁPOTY, Lia; YAMÃ, Yaguarê. **A árvore de carne e outros contos**. Ilustrações de Mariana Newlands. São Paulo: Tordesilhinhas, 2012.