

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

CÉLIA DAVI DE ASSUNÇÃO

ESPAÇO E MEMÓRIA EM NARRATIVAS DE DANIEL MUNDURUKU



**UBERLÂNDIA - MG
2025**

CÉLIA DAVI DE ASSUNÇÃO

ESPAÇO E MEMÓRIA EM NARRATIVAS DE DANIEL MUNDURUKU

Tese de Doutorado apresentada ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGELIT) do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) como requisito 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
2025**

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

A851e Assunção, Célia Davi de, 1967-
2025 Espaço e memória em narrativas de Daniel Munduruku [recurso
eletrônico] / Célia Davi de Assunção. - 2025.

Orientador: Carlos Augusto de Melo.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de
Letras e Linguística, Programa de Pós-graduação em Estudos Literários.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2025.5520>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Literatura. 2. Munduruku, Daniel, 1964- . 3. Memória coletiva. 4.
Literatura indígena. I. Melo, Carlos Augusto de, 1982-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Letras e Linguística,
Programa de Pós-graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

Rejâne Maria da Silva
Bibliotecária-Documentalista – CRB6/1925



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) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br,
coppgelit@ileel.ufu.br e atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários - PPGELIT				
Defesa de:	Tese de Doutorado				
Data:	30 de maio de 2025	Hora de início:	9:00	Hora de encerramento:	12:30
Matrícula do Discente:	12113TLT004				
Nome do Discente:	Célia Davi de Assunção				
Título do Trabalho:	Espaço e memória em narrativas de Daniel Munduruku				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	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				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos Professores Doutores: Carlos Augusto de Melo da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientador da candidata (Presidente); Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina da Universidade Federal de Rondônia / UNIR; Iza Reis Gomes do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Rondônia / IFRO; Márcia Vieira da Silva, Márcia Wayna Kambeba, da Universidade Federal do Pará / UFPA; Márcio Araújo de Melo da Universidade Federal do Norte do Tocantins / UFNT.

Iniciando os trabalhos o 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 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 presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora 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 revisada, foi assinada pela banca examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Augusto de Melo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 30/05/2025, às 12:58, 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 **Iza Reis Gomes, Usuário Externo**, em 30/05/2025, às 13:58, 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 **Célia Davi de Assunção, Usuário Externo**, em 30/05/2025, às 14:07, 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 **Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina, Usuário Externo**, em 30/05/2025, às 16:07, 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 **Márcio Araújo de Melo, Usuário Externo**, em 02/06/2025, às 11:17, 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 **Márcia Vieira da Silva, Usuário Externo**, em 08/07/2025, às 09:27, 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 **6379868** e o código CRC **480F42B7**.

*A memória é, pois, ao mesmo tempo, passado e presente
que se encontram para atualizar os repertórios e
encontrar novos sentidos, que se perpetuam
em novos rituais que abrigarão elementos novos,
num circular movimento repetido à exaustão
ao longo de sua história.*

Daniel Munduruku (2025)

AGRADECIMENTOS

*Entraí por suas portas dando graças, e em seus átrios
com hinos de louvor*

Salmos 100:4 (*Bíblia*, 2023)

Com uma teia de relações de fios resistentes, dou início aos agradecimentos, priorizando o Ser Supremo e Magnífico, Deus, pela oportunidade, pelo privilégio e pela graça de alcançar esse sonho que, há doze anos, me parecia impossível.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), que me proporcionou, durante 03 anos do Doutorado, condições financeiras para as despesas, incluindo livros, congressos e meios tecnológicos.

Ao PPCELIT (Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários) da UFU (Universidade Federal de Uberlândia) e docentes desse Programa dos quais fui aluna: Enivalda, Joana, Leonardo, Flávia, Elzimar, Cynthia Beatrice aos quais reconheço pela habilidosa arte de ensinar conteúdos e, ao mesmo tempo, compartilhar experiências.

Ao Dr. Carlos Augusto de Melo, professor e orientador, que pacientemente me compreendeu em todos os momentos difíceis, e acreditou em mim. Como pessoa, Carlos Augusto é admirável, humano, sensato e persistente. Como orientador, ético, responsável, justo e seguro.

À querida secretária do Programa, Máisa, calma, meiga, receptiva, solidária e competente, que tanto me auxiliou nesse percurso acadêmico.

Às queridas colegas, companheiras de disciplinas e apresentações de seminários: Márcia Dias, Daiane e Elisandra Bianchini, com quem pude expor meus medos e dúvidas, trocar ideias e solicitar material de pesquisa.

À D. Lúcia Borges, minha querida mãe, professora das primeiras letras, inspiradora da persistência e dos sonhos, por ter ficado sempre ao meu lado, me dando apoio, durante a longa jornada de estudos e, em especial, nesses 04 anos de doutoramento em Estudos Literários.

Minhas saudades diárias... pássaros mensageiros de minhas boas memórias.

Ao meu pai, Joel Davi de Assunção (em memória), minha inspiração artística e literária, pelas memórias e histórias de caçador, de folião de Reis, de catireiro/dançador de Catira, a minha saudade eterna e as boas memórias. Ele me deixou boas lições de vida e, se estivesse

conosco, estaria felicíssimo e orgulhoso!

À minha sobrinha, Tayllana Pereira (em memória), vítima da Covid-19, recolhida por Deus nesse percurso acadêmico. Brincalhona, alegre, pura meiguice e amor!

À minha amada filha, Lucélia, que foi um anjo para mim, me socorrendo nos momentos de ansiedade; ao meu querido filho Luciel, que sempre me atendeu nos momentos de dificuldade financeira, entre outras necessidades; e ao meu querido filho Mauriel, sempre presente, me fazendo companhia, nas poucas viagens que fiz durante esse processo, e me dando apoio em casa. Minha gratidão e carinho aos filhos!

À minha nora, Suelem, e ao genro, Naasson, sempre solícitos, por fazerem parte dessa rede de apoio. Sempre que precisei, de imediato, vocês me atenderam.

Aos queridos netos, Geovanna, Polianna, Matheus, João Gabriel e Sara, meu carinho, por serem motivos de alegria, companhia e diversão nos momentos de tristeza e solidão.

Às minhas queridas irmãs, Zélia e Zilma, por sempre quererem me ajudar em tudo! Aos meus irmãos, Sérgio, João Batista e Marcos Joel, por me darem forças e segurança. Irmãos e irmãs são como galhos de uma árvore frondosa, em que/quem posso me apoiar!

Aos meus tios e tias; em especial, à minha querida tia Maria Geralda (Tia Fia), minha gratidão por ter me acolhido em sua casa, durante dois anos de estudos, na adolescência, e ter cuidado tão bem de mim. Se não fosse a generosidade de Tia Fia, talvez eu não tivesse chegado até aqui.

Aos meus primos e primas, amigos e amigas, pelos desabafos, risadas e descontração nos momentos de decepções e melancolia. Gratidão pelas visitas!

Aos meus ex-alunos(as) e afilhados(as), a esperança de que esses fios da teia das memórias cheguem a vocês e descolonizem as ideias plantadas pelo sistema colonialista.

Aos/às docentes integrantes tanto da minha banca de qualificação quanto de defesa, pela atenção, pelo tempo e pelos conhecimentos dedicados ao aprimoramento da “minha” tese de Doutorado.

Aos pesquisadores(as) e escritores(as) indígenas, pelas memórias compartilhadas e pela cultura divulgada. Que o tecido dessa tese chegue às instituições educacionais e contribua para a expansão e a visibilidade da literatura indígena contemporânea no Brasil!

A todos os povos indígenas, que sofrem com as injustiças dessa sociedade hegemônica, resistindo em defesa de sua cultura e de seus territórios.

Por fim, a todos(as) os(as) leitores(as) dessa tese, que ela possa ecoar em seus corações e em suas práticas diárias!

RESUMO

Nas últimas décadas, os escritores e as escritoras indígenas têm ocupado significativos espaços no sistema cultural brasileiro, tornando as produções literárias dos povos indígenas mais visíveis e respeitadas. Destacam-se, nesse cenário, as obras literárias do indígena Daniel Munduruku, considerado um dos pioneiros da literatura indígena contemporânea brasileira. Ele tornou-se um dos guardiões das memórias dos povos originários, tecendo fios para complementar a grande “teia” das narrativas ancestrais. As memórias se estruturam e sustentam-se em espaços das aldeias, onde a cosmovisão indígena é plantada e colhida. A tese objetiva analisar a relação entre espaços e memórias nas narrativas de Daniel Munduruku. Para a análise, escolheu-se duas obras do autor: *Meu Vô Apolinário: Um mergulho no rio da (minha) memória* (2005) e *Parece que foi ontem – Kapusu aco 'i juk* (2006). Percebe-se que os espaços, nessas narrativas, figuram em níveis subjetivos e afetivos, a partir das memórias dos narradores protagonistas e de outras personagens. Compreende-se que as memórias ancestrais ancoram-se na oralidade e podem ser compartilhadas, se registradas também em livros. Para esta pesquisa, buscou-se fundamentação teórica e crítica em leituras de estudos indígenas e não indígenas, adotando a perspectiva decolonial. Considerou-se importante a prática analítica das ilustrações em sintonia com o texto verbal das obras de Daniel Munduruku. Portanto, entende-se que a leitura dessas produções literárias oportuniza a compreensão mais aprofundada das culturas e dos sujeitos indígenas no contexto nacional. Acredita-se que esta tese possa formar leitores para novas perspectivas sobre os povos indígenas brasileiros, ao defender o espaço como elemento de permanência das memórias ancestrais na relação afetiva que esses povos têm com a natureza e a ancestralidade.

Palavras-chave: Literatura Indígena. Literatura infantil e juvenil. Memórias. Espaços. Daniel Munduruku.

IMU'ÑINAP

Amap ekoato daḡ, aḡokatkatyũ imubararakatyũ i ayacatyũ imubararakatyũ wuyjuyũyũ imubuk'ubuḡ ip ajo iat Brasil babi daḡ, wuyjuyũyũ emumubararak taperadum cemudup muḡēḡē ḡasũma imubapuḡ imubuyxim, i. Jewemukacuḡ pepen, icēm ibo be, wuyjuyũ Daniel Munduruku emudup mubararakatup, ijoap koap'emat wuyjuyũ emudup mubararak ḡasũje brasireroyũ api. Iḡuje ojewexat kuyayũ'ũm'ũmyũ aḡuy muxipanpan'ukan kuybiatyũ wuyjuyũyũ, bōrōbu dadam “doa dobi” boḡ muwedapadap am kuyayũ'ũm'ũmyũ ekawēn kapkapta am. Aḡuyũ ejebit jewexaxatap com i aḡokayũ eakiyũ etako daḡ apoce wuyjuyũ babi juap jewemuḡēḡēm ibubum ip iap. Imēneju, ijop mubapukap mēnku ijoap jeweweju iwebotap aki parak pe Daniel Munduruku tupmubararak'ukat aḡuy daḡ, i. Ijo am, Ojewenaē xepxep imuḡeaptup cekapikaptup: We'ajot *Aporiinário: Waḡuy di be wakōmap* (2005) i *Kapusu aco'i juk* (2006). Ojewa'ĩjo kawēn kapkap eaki daḡwi iwexat jaḡuy bi ikukputat, Koapatyũ aḡuy ekawēn kapkap pewi wararaacatyũ wuyjuyũyũ i. ijop coap pe, ojewekuda icēm'ũmat coap i imũymũy ibit taperadup ekawēn cococoap pe wuyjuyũyũ etaybinap pe pariватыũ, i, imuwexaxan itabi be imudadaybot ibityũ iap taḡ ḡu. Wuyetabut ite bit i'e imuḡeap coco'ukat cesukabudodot ekawēn pararak eju Daniel Munduruku emudup mubararakatup pe. Imēnpuye, acekũyjo ibo ibararakatup muḡēḡēdup pe i'ebut cekũyjo am abima bodin maku wuyjuap pi wuyjuyũyũ i brasireroyũ ekawēn taḡ. Wuyetabut ijop aḡuydup ekawēn coco'ukatyũm ḡuwexat iisuatyũ etabi toḡwi wuyjuyũyũ ebrasileroyũ iap jedopap tayoap am buxi ajo jaḡuy com soat'ema iap brasireroyũ ewuyjuyũyũ jewedayoap pe buxi kuyayũ'ũm'ũmyũ aḡuy kukpinap pewi iteyũ wuyjuyũyũ kuybiat soat'ematyũ i kuyjeat eju ip.

Imukoceap pararak: Wuyjuyũ ekawēn ibararakat. Bekitkityũ ekawēn ibararakat i yaypan'isuatyũ. Aḡuyapyũ. Akiyũ. Daniel Munduruku.

ABSTRACT

Over the last few decades, Indigenous male and female authors have occupied significant spaces in the Brazilian cultural system, so literature works by Indigenous peoples have become noticeable and respected. Literature works by the Indigenous Daniel Munduruku, considered one of the pioneers of contemporary Brazilian Indigenous literature, have excelled in this context. He has become one of the guardians of Indigenous peoples' memories, weaving threads to complement the great “web” of ancestral stories. The memories obtain structure and support in spaces of the villages, where an Indigenous cosmic vision is sown and harvested. In this way, the purpose of this work is to analyse the relationship between spaces and memories in the Daniel Munduruku's stories. For the analysis, two of his works were chosen: *Meu Vô Apolinário: Um mergulho no rio da (minha) memória* (2005) and *Parece que foi ontem – Kapusu aco'i juk* (2006). It was found that the spaces in the stories appear on affective and subjective levels, based on the protagonists' memories and other characters. For this research, a theoretical and critical background was searched based on readings of Indigenous and non-Indigenous studies, adopting the decolonial perspective. It was considered important to analyse the illustrations in harmony with the verbal text of Daniel Munduruku's works. Therefore, it was understood that the reading of those literature works allows a deeper comprehension of cultures and Indigenous individuals in the national context. It is believed that this thesis might train readers for new perspectives about Brazilian Indigenous peoples, by defending the space as an element of permanence of the ancestral memories in the affective relationship that these peoples have with nature and ancestry.

Keywords: Indigenous literature. Children and youth literature. Memories. Spaces. Daniel Munduruku

RESUMEN

En las últimas décadas, los escritores y escritoras indígenas han ocupado significativos espacios en el sistema cultural brasileño, convirtiendo las producciones literarias de los pueblos indígenas en más visibles y respetadas. Se destacan, en este escenario, las obras literarias del indígena Daniel Munduruku, considerado uno de los pioneros de la literatura indígena contemporánea brasileña. Él se ha convertido en uno de los guardianes de las memorias de los pueblos indígenas, tejiendo hilos para complementar la gran telaraña de las narrativas ancestrales. Las memorias se estructuran y sustentan en espacios de las aldeas donde la cosmovisión indígena es sembrada y cosechada. De este modo, esta tesis tiene como objetivo analizar la relación entre espacios y memorias en las narrativas del escritor Daniel Munduruku. Para el análisis, se seleccionaron dos de sus obras: *Meu Vô Apolinário: Um mergulho no rio da (minha) memória* (2005) e *Parece que foi ontem – Kapusu aco'i juk* (2006). Se constató que los espacios de las narrativas figuran en niveles subjetivos y afectivos, a partir de las memorias de los narradores protagonistas y de otros personajes. Para esta investigación, se buscó fundamentación teórica y crítica con base en lecturas de estudios indígenas y no indígenas, adoptando las perspectivas decoloniales. Se consideró importante la práctica analítica de las ilustraciones en sintonía con el texto verbal de las obras de Daniel Munduruku. Por lo tanto, se entiende que la lectura de esas producciones literarias representa una oportunidad para la comprensión más profunda de las culturas y de los individuos indígenas en el contexto nacional. Se cree que esta tesis pueda formar lectores para nuevas perspectivas sobre los pueblos indígenas brasileños al defender el espacio como elemento de permanencia de las memorias ancestrales en la relación afectiva que esos pueblos tienen con la naturaleza y sus ancestros.

Palabras clave: Literatura indígena. Literatura Infantil y juvenil. Memorias. Espacios. Daniel Munduruku.

LISTA DE SIGLAS

ABL – Academia Brasileira de Letras

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

FLLOR – Festa Literária de Lorena

FNLIJ – Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil

INBRAPI – Instituto Indígena Brasileiro para Propriedade Intelectual

MAM – Museu de Arte Moderna

MDL – Memória de Longa Duração

ONG – Organização Não Governamental

PDT – Partido Democrático Trabalhista

PPGELIT – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

PRODOCLIN – Projeto de Documentação de Línguas Indígenas

PROGDOC – Programa de Documentação de Línguas e Culturas Indígenas

SIB – Sociedade dos Ilustradores do Brasil

UEMG – Universidade do Estado de Minas Gerais

UFAM – Universidade Federal do Amazonas

UFU – Universidade Federal de Uberlândia

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

UNISAL – Universidade Salesiana de Lorena

USP – Universidade de São Paulo

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Capa do livro <i>Meu Vô Apolinário</i>	86
Figura 2 – Mergulho no rio.....	93
Figura 3 – Narrador, quando criança, perdido na mata.....	108
Figura 4 – Vô Apolinário em posição ritualística.....	111
Figura 5 – Capa do livro <i>Parece que foi ontem – Kapusu aco'i juk</i>	131
Figura 6 – A teia de aranha e a folha.....	133
Figura 7 – A pedra pintada.....	135
Figura 8 – Lembranças do Céu estrelado.....	137
Figura 9 – Ritual do fogo aceso.....	141
Figura 10 – O Velho Homem.....	143
Figura 11 – Roda que forma a teia.....	147
Figura 12 – Fogo apagado e as cinzas.....	149
Figura 13 – Olho da memória.....	151
Figura 14 – Aranha dentro da teia.....	153
Figura 15 – Folha de guarda.....	154
Figura 16 – Contracapa do livro <i>Parece que foi ontem – Kapusu aco'i juk</i>	156

SUMÁRIO

PRÓLOGO – OS FIOS QUE LIGAM A MINHA VIDA DE PROFESSORA-PESQUISADORA À TEIA DAS MEMÓRIAS INDIANISTAS E INDÍGENAS.....	16
INTRODUÇÃO – ENTRANDO NA TEIA DAS MEMÓRIAS.....	20
CAPÍTULO I – A ORIGEM E A ESCRITA DE DANIEL MUNDURUKU.....	27
1.1 Daniel Munduruku: sua origem e sua formação.....	27
1.2 Daniel Munduruku: sua escrita e sua luta decolonial.....	33
CAPÍTULO II – PERSPECTIVAS TEÓRICAS SOBRE MEMÓRIA E ESPAÇO.....	48
2.1 Memórias.....	48
2.2 Espaços.....	72
CAPÍTULO III – A MEMÓRIA ANCESTRAL NO ESPAÇO DA ALDEIA TERRA ALTA, EM <i>MEU VÔ APOLINÁRIO</i>.....	84
CAPÍTULO IV – OS CÍRCULOS DOS FIOS DAS MEMÓRIAS, EM <i>PARECE QUE FOI ONTEM – KAPUSU ACO’I JUK</i>.....	119
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	160
REFERÊNCIAS.....	166

PRÓLOGO

OS FIOS QUE LIGAM A MINHA VIDA DE PROFESSORA-PESQUISADORA À TEIA DAS MEMÓRIAS INDIANISTAS E INDÍGENAS

A memória é o essencial, posto que a literatura está feita de sonhos e os sonhos se fazem combinando recordações.

Jorge Luis Borges (1987)

A minha¹ paixão pela literatura se inicia desde os primeiros anos do Ensino Fundamental (antigo segundo ano Primário), quando minha professora, muito apaixonada pela literatura, contava histórias infantis dramatizando-as. Ela contava com os olhos, com as mãos e com a alma de criança. Aliás, ela não só contava, também as vivia e nos levava para dentro dos espaços e ao encontro de personagens das histórias de “Cinderela”, “Chapeuzinho Vermelho”, “João e o pé de feijão”, e, às vezes, nos levava às boas memórias de sua própria infância.

O tempo foi passando e cheguei ao Segundo Grau, hoje Ensino Médio. Na pequena cidade do noroeste mineiro, Vazante, tive a oportunidade de fazer o curso técnico de Magistério. E foi lá que aconteceu o meu encontro com os romances indianistas de José de Alencar. Eles me encantavam! Com eles, eu adentrava as matas acompanhando Peri e Ceci. A linda Iracema, “a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu corpo de palmeira. O favo da jati não era doce como seu sorriso [...]” (Alencar, 2013, p. 09). Lindas metáforas me inebriavam.

Porém, eu ainda não sabia que o sorriso da mulher indígena não era tão doce, como aparentava, devido à tanta crueldade praticada pelo homem branco desde a colonização. Eu nem imaginava que, décadas depois, eu entenderia que José de Alencar, por meio da literatura, deveria estar, minimamente, tratando da realidade das mulheres indígenas exploradas sexualmente (“pegas no laço”) pelos portugueses.

Fiz leituras de vários romances e a apresentação deles. Certa vez, “fui” o próprio José de Alencar de terno, barba e chapéu. Decorei a biografia dele todinha. Outras vezes, encenei outras personagens, de outros romances brasileiros, como *O Guarani*, *Lucíola*, ambos de Alencar, e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Era divertido! Foi aí que a literatura entrou dentro de mim e nunca mais quis sair! A literatura canonizada, criada pela ideologia colonial.

¹ Foi feita a opção pela terceira pessoa do singular, para a construção do texto da tese; mas, nesta seção em específico, optou-se pela primeira pessoa, por se tratar de uma experiência pessoal sendo relatada.

Por um lado, era divertida, aliás era o que se tinha naquela época, início da década de 1980. E a crítica aos padrões europeus ainda fumegava longe das escolas públicas de Ensino Fundamental e Médio.

Em 1987, iniciei minha carreira de professora com a mesma visão da literatura que aprendi, a literatura brasileira canônica. Nos livros didáticos, quando se via uma ilustração de “índio”, essa era associada à palavra “canibal”, ou ao “índio” sendo catequizado e/ou alfabetizado pelos jesuítas, como se fosse aculturado, ignorante e se assemelhasse a animais.

Quando entrei para o curso de História, na faculdade de Patrocínio-MG, no ano de 1992, nada sinalizava mudanças nos discursos universitários e na literatura. Nas escolas, o tema “índio” não aparecia na grade das disciplinas de Literatura, nos conteúdos e nem nos textos. E, quando raramente aparecia, era com estereótipos.

Em 1996, iniciei o curso de Letras e Literatura Brasileira, na Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), e a literatura continuava a mesma, até a conclusão do curso em 2000. Nessa época, na minha cidade, Vazante, eu já trabalhava com Língua Portuguesa e Literatura; e nada ainda parecia ter mudado.

Mais adiante, com a aprovação e a promulgação da Lei nº 11.645/2008, “para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática ‘História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena’” (Jusbrasil, 2025, *online*), a literatura negra começou a se despontar no cenário nacional, nos materiais escolares e nos discursos universitários. E a literatura indígena, não estava inclusa nessa Lei? Essas e outras inquietações já me instigavam a procurar cursos de capacitação e material didático sobre os povos indígenas.

Trabalhando com a Literatura, na Rede Pública Federal de Ensino, em 2004, assim como na Rede Estadual de Ensino, tanto no Fundamental quanto no Médio, até 2013, não se falava em literatura indígena nos projetos desenvolvidos. Não se notava nada que contemplasse a Lei nº 11.645/2008, mas a literatura indianista e indigenista ainda prevalecia nas salas de aula.

Com a ausência da efetivação dessa Lei, iniciam-se, a partir de 2015, as discussões para a sua aplicação, e percebe-se indagações como: Onde estariam as histórias contadas pelos ancestrais indígenas? Quais obras literárias de autores indígenas, como Daniel Munduruku, teriam escrito? Professores(as) conhecedores(as) da Lei nº 11. 645/2008, interessados(as) no cumprimento dela e no trabalho com a temática indígena, já procuram livros de literatura indígena nas prateleiras das bibliotecas. E, certamente, questionam sobre a não efetivação dessa Lei nas escolas públicas.

Puxando um fio para a teia – Parece que foi ontem... mas, há seis anos, em uma sala de aula de sexto ano do Ensino Fundamental II, quando me deparei com a situação que me encorajou a realizar essa pesquisa de Doutorado.

Durante a prática pedagógica de um projeto de leitura literária sobre a diversidade étnica brasileira, em que os alunos liam para apresentarem o resumo, oralmente, e, posteriormente, fazerem uma resenha por escrito, foi que, como docente, me vi com o mínimo de recurso didático no que diz respeito aos povos indígenas, para dar continuidade ao projeto com os alunos. Ao se interessarem pela temática indígena, os discentes se depararam com apenas três livros na biblioteca da escola. Logo, iniciou-se uma discussão entre mim e alguns alunos sobre a invisibilidade e a escassez das obras literárias indígenas.

Ao pesquisar e ler as obras de Daniel Munduruku, verifiquei que o autor indígena já havia escrito vários livros de literatura infantil e juvenil. Porém, essa literatura tem avançado a passos lentos, com os esforços dos(as) autores(as) indígenas e de pesquisadores(as) das poucas universidades brasileiras que se esmeram em puxar os fios da teia ancestral para dentro das escolas.

Poucos dias depois, ao conversar com uma colega de trabalho – professora de Língua Portuguesa e Literatura –, ela me disse que estava fazendo Doutorado na Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e que estava pesquisando sobre a literatura indígena. Na oportunidade, me convidou para participar de um dos Grupos de Estudos do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGELIT) da UFU. Fiquei bastante interessada e comecei a ler sobre essa literatura, com o propósito de me inscrever no processo seletivo do Doutorado para 2021.

Fiz a inscrição com um projeto inicial sobre a literatura de Daniel Munduruku e fui aprovada! Eis o desafio! Material ainda escasso, mas os autores e as autoras indígenas se esforçando para expandir a literatura indígena.

Em 2021, ainda em pleno contexto da pandemia da Covid-19², iniciei o Doutorado. Aulas todas *online*, em sistema *home office*, realizando muitas leituras e avaliações, escrevendo e publicando artigos, apresentando seminários. Inclusive, fui agraciada com uma bolsa de pesquisa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), durante 03 dos 04 anos de curso. Em 2023, o Estágio Docência já se iniciava, e a escrita da tese também.

² “A covid-19 é uma infecção respiratória aguda causada pelo coronavírus SARS-CoV-2, potencialmente grave, de elevada transmissibilidade e de distribuição global. O SARS-CoV-2 é um betacoronavírus descoberto em amostras de lavado broncoalveolar obtidas de pacientes com pneumonia de causa desconhecida na cidade de Wuhan, província de Hubei, China, em dezembro de 2019. Pertence ao subgênero Sarbecovírus da família *Coronaviridae* e é o sétimo coronavírus conhecido a infectar seres humanos”. Disponível em: <https://www.gov.br/saude/pt-br/assuntos/saude-de-a-a-z/c/covid-19>. Acesso em: 01 set. 2025.

Portanto, o sonho de tentar contribuir, ainda que minimamente, para o crescimento dos estudos sobre a literatura indígena, e aprofundar no universo ancestral impulsionou-me a adentrar as matas com os curumins, a mergulhar nos igarapés com o vô Apolinário e seu neto, o menino Daniel Munduruku, a cantar e a dançar ao som do maracá, na roda do ritual de fogo, em frente à aldeia.

Mergulhando nessas memórias, estico mais um fio e ousa adentrar a teia das memórias dos povos indígenas, para o fortalecimento e o avanço das pesquisas sobre obras decoloniais. Assim, ao compreendo melhor e posso levar meus alunos à compreensão dos motivos que, muitas vezes, nos fizeram ter uma visão opaca da realidade social e política que subjugou os povos indígenas de todas as etnias, dizimando memórias, línguas e desconstruindo os espaços desses povos. Por meio da literatura indígena, os valores ancestrais nos sensibilizam e nos mobilizam a lutar pela alteridade e pelo bem comum.

INTRODUÇÃO

ENTRANDO NA TEIA DAS MEMÓRIAS

O que eu venho mostrando ou querendo mostrar através dos meus escritos é como fazer essa ponte entre o que os indígenas sabem e o que a sociedade brasileira perdeu ao rejeitar os saberes indígenas.

Daniel Munduruku (2021a)

A literatura indígena contemporânea brasileira vem avançando com os esforços dos(as) escritores(as) e ativistas indígenas, principalmente a partir da década de 1980. Nesse movimento, destaca-se, entre os protagonistas indígenas, Daniel Munduruku, atualmente com 67 livros escritos sobre as bases ancestrais da cultura, da memória e de espaços dos povos originários. Munduruku tornou-se um escritor preocupado em (re)construir, retomar e compartilhar as memórias indígenas em diálogo com os 305 povos falantes das mais de 274 línguas indígenas. A escrita literária do autor possui viés memorialístico como uma estética própria, ligada à ótica decolonial, que o permite escapar dos padrões ocidentais, ao representar a cultura indígena sem as amarras das perspectivas estereotipadas, hegemônicas e colonizadoras.

Nesta tese de Doutorado, estruturada em quatro capítulos, procura-se estabelecer um diálogo entre as teorias de autores indígenas e não indígenas, com o objetivo de analisar e refletir sobre a construção das memórias e suas confluências com o espaço indígena, em duas obras de Daniel Munduruku: *Parece que foi ontem – Kapusu aco'i juk* (2006) e *Meu Vô Apolinário: Um mergulho no rio da (minha) memória* (2005). Nelas, destacam-se memórias da infância de narradores personagens indígenas, que retomam memórias identitárias pelos espaços da aldeia, assim como pelas relações com os familiares, em especial os avós, e com os elementos da natureza. E, igualmente, percebe-se o posicionamento do autor a favor da propagação e do compartilhamento das memórias, como indicado em uma dessas obras: “É isto que quero neste pequeno livro: partilhar um pouco da minha história, da história do meu povo, e do meu avô ancestral que me levou a compreender a sabedoria que está em todas as coisas [...]” (Munduruku, 2005, p. 07).

Para uma melhor compreensão das análises, considera-se a relevância da relação dos

povos indígenas com os espaços tecidos pelos fios das memórias do referido autor. As suas personagens estão em movimento nos espaços, os quais contribuem para que não se esqueçam de seu pertencimento identitário. Com esse olhar, notar-se-á que os dois livros selecionados para as análises dos capítulos III e IV proporcionarão reflexões diversas sobre a relevância das ações das personagens nos espaços de memória ancestral. As duas obras figuram memórias de espaços subjetivos, em níveis maiores e menores, sendo denominados respectivamente por Oziris Borges Filho (2007, p. 23) de “macroespaços” e “microespaços”. É importante esclarecer que, nesta tese, os espaços mais extensos e afastados da aldeia foram nomeados de “macroespaços”, enquanto os espaços menores, como *uk’as* (casas) e arredores, de “microespaços”, na análise da obra *Meu Vô Apolinário: Um mergulho no rio da (minha) memória*. Já os espaços na narrativa *Parece que foi ontem – Kapusu aco’i juk* se referem mais ao espaço do ritual do fogo e às aproximações proporcionadas por ele, sem ficar claro se é próximo de uma *uk’a*. Porém, no desfecho dessa narrativa, o narrador expressa a saudade da casa dos avós, se limitando, unicamente, ao contato com esse espaço nas suas lembranças.

Ademais, em *Meu Vô Apolinário: Um mergulho no rio da (minha) memória*, o narrador descreve o interior da maloca e narra as lembranças das suas intimidades com os irmãos. Como era o relacionamento familiar no interior desse espaço: havia troca de afetos, mas às vezes atritos. Conta, também, como eram fixadas as muitas redes na maloca, para que dormissem ele e os irmãos. Percebe-se, então, que as memórias narradas passam pelo crivo das emoções e da subjetividade do narrador protagonista indígena e, em alguns casos, partem de outra personagem (o avô Apolinário).

Baseado nesse diálogo entre memórias e espaços narrativos, tem-se o primeiro capítulo, “A origem e a escrita de Daniel Munduruku”, o qual se subdivide em “Daniel Munduruku: sua origem e sua formação” e “Daniel Munduruku: sua escrita e sua luta decolonial”. Apresenta-se o percurso biográfico e bibliográfico do autor, atravessado pelo processo de retomada indígena, pela formação acadêmica nas ciências humanas, pela docência, pela leitura de livros e pela indignação decorrente do preconceito sofrido por ter sido, muitas vezes, chamado de “índio”. É oportuno ressaltar que se usa, nesta tese, a palavra “índio” apenas quando essa já tiver sido utilizada por autores indígenas para alguma crítica ou/e quando utilizada nas citações ou referências dos títulos de livros de Daniel Munduruku e de outros autores indígenas e não indígenas. Usa-se, ainda, para esclarecer e refletir sobre os estereótipos que a referida palavra emitiu e emite contra os povos indígenas em função da colonização e da colonialidade.

Disserta-se sobre as obras do autor mencionado, o lugar de sua escrita perante as competições no comércio das editoras, as premiações literárias, a liderança ativa nos

movimentos indígenas. Evidencia-se a estética narrativa dele em algumas de suas obras infantis e juvenis contemporâneas, as quais retomam a cultura, o relacionamento das crianças com os ancestrais e a plasticidade da linguagem usada na construção do enredo, sem descompensar o conteúdo da temática indígena. As obras narram o vínculo e o pertencimento das personagens com a terra, os rios, as árvores e as plantas usadas para a cura. Ressalta-se, também, o vínculo com a ancestralidade e as histórias absorvidas por espaços habitados na infância do narrador. As memórias registradas em forma de narrativa literária, as quais têm origem ora nas histórias contadas ora nos rituais do fogo, concretizam-se nos espaços circulares das aldeias de forma coletiva com a liderança do pajé e/ou dos velhos. Na sequência desse capítulo, trata-se do emprego da palavra “índio” e dos equívocos decorrentes, os quais foram utilizados como dispositivos de poder devido ao uso do referido termo.

A escrita de Daniel Munduruku revela memórias do narrador nos espaços onde o autor morou durante a infância e estabeleceu fortes vínculos afetivos com os avós e familiares mais velhos. É nesse contexto que o autor se autoafirmou indígena e compreendeu o sentido de sua identidade do povo Munduruku. Conforme relatou, em *O banquete dos deuses: Conversa sobre a origem da cultura brasileira*, quando descobriu o sentido da “ancestralidade”, começou “a buscar – na memória – minhas raízes ancestrais. Aí me lembrei de meu avô. Foi ele quem me ensinou a ser índio” (Munduruku, 2002, p. 38). Em consequência, durante o seu percurso acadêmico, ele sentiu a necessidade de escrever e tinha “que ser um texto em que as pessoas pudessem ver o que e como a gente aprende; um texto que trouxesse a poesia da sabedoria dos nossos anciãos e como eles têm um lugar de destaque dentro de nossa sociedade e de nossos corações” (Munduruku, 2002, p. 38).

Dessa forma o autor teve seu encontro com a literatura, representando a memória e os espaços indígenas em suas obras. Elas figuram as paisagens, os modos de vida, a cosmologia, a cosmogonia, os rituais, as línguas e, sobretudo, baseiam-se na relação que os sujeitos indígenas têm com a Mãe Terra, na unicidade do corpo com o espaço onde vivem. As narrativas de Munduruku permitem que se possa absorver com mais precisão a construção da identidade e das memórias indígenas no processo criativo da literatura, contrapondo-se aos moldes coloniais e canônicos das obras de literatura infantil e juvenil, em geral.

Nessa perspectiva, Nelson Maldonado-Torres (2018, p. 41) refere-se à “decolonialidade como a luta contra a lógica da colonialidade e seus efeitos epistêmicos e simbólicos”. Sob esse olhar, as narrativas de Munduruku apresentam viés decolonial por não se submeterem ao colonialismo e à colonialidade. As memórias desse autor e ativista, mesmo na forma da escrita ocidental alfabética, em língua portuguesa, representam simbolicamente uma visão não

estereotipada dos povos indígenas e a reivindicação dos espaços, tanto geográficos quanto ideológicos, que foram usurpados pelos colonizadores de maneira desumana e brutal. Nessa linha de pensamento, o indígena Ailton Krenak (2019) esclarece que, com a modernização, muitas pessoas tiveram que sair do campo para as favelas.

Em suas obras, Daniel Munduruku trata da figuração de personagens indígenas em suas aldeias e espaços de vivências, registrados na memória desde sua infância. Assim, a tecelagem da escrita literária narrativa, nas memórias indígenas, adentra espaços internos de aldeias, igarapés, rios, matas, ocas, fazendo emergir, nesses espaços, a arte visual figurada nos grafismos de pintura corporal, cestaria, cerâmica e artesanato, os quais simbolizam a natureza e os animais nos corpos indígenas e em utensílios domésticos. No texto não verbal, a arte visual desperta a curiosidade do leitor também para a leitura do texto verbal e gera emoções por meio das cores, da caracterização de personagens e das suas expressões fisonômicas. Na concepção de Waniamara Santos (2015a), as narrativas de Munduruku emitem opiniões sutis sobre a sociedade colonialista, as quais passam por um público infantil e juvenil. Também possibilitam ao leitor condições de entender e acessar – por meio de memórias, contos, crônicas, lendas, entrevistas, artigos ou obras de caráter educativo não literário – o modo de vida dos povos indígenas do Brasil.

O segundo capítulo, “Perspectivas teóricas sobre memória e espaço”, compõe as bases teóricas que fundamentam as análises das duas obras selecionadas para a pesquisa. Contempla-se conceitos de memórias e espaços na narrativa, alicerçados em teorias de autores indígenas e não indígenas. As abordagens sobre memória indígena, nesse capítulo, apresentam diálogo com teorias de Maurice Halbwachs (1990) ao tratar da memória coletiva e suas relações com o espaço pela perspectiva social. Logo, o espaço pode retratar as identidades e as memórias do grupo nas histórias contadas, na língua, nos grafismos dos corpos dos indígenas. Além disso, o espaço absorve vestígios de ancestrais, como: objetos simbólicos pertencentes às pessoas do grupo, cemitérios e formatos de ocas.

Nesse apanhado teórico, igualmente considera-se a visão sistêmica, pois as memórias não se restringem apenas ao conceito literário, mas também transitam entre o campo filosófico, o sociológico, o neurológico, o psicológico, em uma sincronia interdisciplinar, por precisarem de um corpo vivo para se manifestar e habitar. Nesse contexto, sobre as funções da memória, Daniel Munduruku (2016, p. 08;09) compreende que elas “separa[m] nossas lembranças” e “gera[m] emoções”, enquanto os traumas podem gerar dores e sofrimentos. Aborda-se, também, a questão da oralidade atrelada à memória e aos espaços das aldeias, levando em conta a composição do discurso dos velhos, das velhas e dos pajés, bem como a importância desses

para a preservação e a perpetuação das memórias.

Para a fundamentação teórica do espaço, explora-se a perspectiva de Borges Filho (2007) sobre as funções do espaço na narrativa literária. Seguindo-as, será possível analisar os diversos tipos e composições de espaços apresentados nas duas obras eleitas para a composição do *corpus* de estudo, abarcando a cosmologia, a cosmogonia, a fauna e a flora do espaço habitado e do não habitado pelo narrador e pelas demais personagens das narrativas. Na concepção do autor mencionado, por meio das pistas do espaço, o leitor terá um direcionamento da narrativa, ou seja, “há uma prolepse espacial” (Borges Filho, 2007, p. 20). A partir dessa ideia, entende-se que o espaço prenuncia as ações e as intenções das personagens no percurso narrativo. Essa afirmação pode ser comprovada na obra *Meu Vô Apolinário: Um mergulho no rio da (minha) memória*, quando o narrador protagonista descreve o avô Apolinário ao conversar com ele sobre experiências de vida, na beira da fogueira. Infere-se, portanto, que “na beira da fogueira” é um lugar de ensinamentos e contação de histórias, pois essa é uma das funções dos velhos na(s) aldeia(s).

Os espaços figurados nas narrativas de Daniel Munduruku são onde as personagens realizavam as atividades cotidianas e que ficaram gravados nas memórias dos narradores protagonistas das duas obras em foco. São eles: ocas, maloca, arredores da fogueira, roçado, rios, igarapés, cidade, matas, sendo possível comprovar que a prática da cultura e as memórias, nas narrativas do autor, são marcadas pelos espaços da aldeia, uma vez que os “espaços do homem refletem a qualidade dos seus sentidos e sua mentalidade” (Tuan, 1983, p. 18). Pode-se afirmar que a manifestação da cultura, incluindo o relacionamento com a natureza e com os animais, faz parte do conteúdo da escrita de Daniel Munduruku ancorado nos espaços aldeianos.

No terceiro capítulo, “A memória ancestral no espaço da Aldeia Terra Alta”, propõe-se a análise da obra *Meu Vô Apolinário: Um mergulho no rio da (minha) memória*, a partir das memórias narradas pelo protagonista indígena entre as rasuras dos espaços da cidade e da aldeia. Enfatiza-se as relações entre as memórias do narrador-personagem e sua construção identitária, por meio de atividades realizadas no espaço da aldeia, como os banhos nos rios, a conversa das formigas, as aventuras na mata com os amigos, a caça aos caranguejos com os tios no mangal, o mingau de banana na cuia, as histórias contadas pelos velhos e velhas da aldeia, os rituais do vô Apolinário com folhas apanhadas no quintal de sua oca.

Destaca-se a influência do avô na vida do neto, ao transmitir suas histórias de vida, filtradas pela experiência, a fim de fazê-lo compreender sua identidade, sua cultura e valorizar os espaços naturais, considerando-os e respeitando-os como sagrados. Com os ensinamentos do avô, o neto vai absorvendo a cultura ancestral e as memórias coletivas, crescendo preparado

para respeitar a natureza. O avô, então, ensina ao neto curumim a ouvir e a aprender com a voz do rio. Por conseguinte, aprender a depender mais do espaço onde vive e a aceitar sua identidade: “Já não me importava mais se as pessoas me chamavam de índio [...]” (Munduruku, 2005, p. 35), havendo o destaque para a importância do espaço natural na formação identitária do narrador. A relação afetiva entre avô e neto indígenas é evidenciada no decorrer da narrativa; porém, há relacionamentos do narrador com personagens secundárias em espaços variados.

As sensações do neto, como o prazer de ouvir o avô Apolinário e de tirar caranguejo no mangal, foram estímulos dos espaços da aldeia que fizeram com que o narrador menino os guardasse na memória e jamais se esquecesse desses eventos. Logo, nota-se a “ambientação” e o “cenário” desses espaços, como proposto por Borges Filho (2007, p. 23-24), na composição da narrativa. Já o contexto afetivo e sensorial aponta para as reflexões de Mariana Ferreira Cisotto (2013) sobre os estímulos ambientais provocando a visão, a audição, o olfato e o tato, os quais levam o homem ao reconhecimento do espaço. Por exemplo, após uma noite perdidos na mata, narrador e amigos foram direcionados pelo rio e pelo Sol para encontrar o caminho de volta para a aldeia, o que mostra a visão dos curumins no direcionamento e no reconhecimento dos espaços.

No quarto capítulo, “Os círculos dos fios das memórias em *Parece que foi ontem – Kapusu aco’i juk*”, propõe-se a análise da referida obra, na qual as memórias se constituem no espaço do sagrado: o fogo, a água, o vento e a terra, ressaltando-se a relevância e o significado desses elementos para a cultura e a memória indígenas. Nela, observa-se o espaço circular no texto verbal, em volta da fogueira e, posteriormente, as ilustrações em formato de círculo, em sintonia com o texto verbal. O formato circular é comum nas cerimônias indígenas, por simbolizar o ciclo da vida em sintonia com a natureza e tudo que a compõe. A indígena Márcia Kambeba, em resposta à entrevista do repórter Fernando Halal (2024), elucida que “O tempo do indígena é circular e a literatura indígena também acompanha esse tempo circular”³. Portanto, espaços onde são realizados rituais – acompanhados de cantos, danças e contações de histórias – “são referenciais espaciais para a memória” (Seemann, 2003, p. 44).

Destacam-se, também, as concepções do ilustrador Maurício Negro sobre o padrão circular, ilustrado por ele, na obra *Parece que foi ontem – Kapusu aco’i juk*: “Em círculo [...] também na clareira aberta em meio à floresta amazônica, ao redor do fogo [...] todos somos

³ Nessa entrevista, a autora amazonense “Márcia Kambeba comenta sua obra, relata experiências como mãe atípica e fala sobre a participação no seriado *Cidade Invisível*” (Halal, 2024, *online*). Disponível em: <https://www.furg.br/es/noticias/noticias-entrevista/o-tempo-do-indigena-e-circular-e-a-literatura-indigena-acompanha-esse-tempo>. Acesso em: 05 jun. 2025.

gente, interdependentes e cientes de si, no ciclo vital (Negro, 2025, n.p.)⁴. Nesse cenário, evidencia-se a peculiaridade do projeto artístico criado a partir de informações do ilustrador citado sobre a cultura indígena, adaptando-se à teia cultural da escrita e à natureza. Por extensão, inclui-se, nesse formato, a roda coletiva composta por crianças e adultos, em uma unicidade de crenças, para assistirem, ouvirem e obedecerem ao velho no ritual.

Antes de seguir, efetivamente, para os capítulos descritos, cabe salientar que, no percurso de análise da obra *Meu Vô Apolinário: Um mergulho no rio da (minha) memória*, serão analisadas apenas quatro ilustrações mais relevantes para a temática da tese, as quais foram criadas por Rogério Borges, e que acrescentam mais informações ao texto verbal, a fim de potencializar o sentido do texto e contribuir para a quebra dos estereótipos da imagem do “índio”, “selvagem”, “preguiçoso”, “atrasado” (Munduruku, 2015a, *online*; Seganfredo, 2017), criados discursivamente desde o período da colonização e publicados nos livros didáticos com ilustrações estigmatizadas. Nessa perspectiva, aborda-se, também, a visão do artista indígena Jaider Esbell (2018) sobre a arte indígena contemporânea autônoma, com a função estratégica de descolonizar.

Nas duas obras escolhidas, os artistas Rogério Borges e Maurício Negro, mesmo não sendo indígenas, adentraram a cultura indígena e as narrativas de Daniel Munduruku, para realizarem uma brilhante conexão entre o texto verbal e as ilustrações. Elas enriquecem a atribuição de sentidos ao que é expresso verbal e simbolicamente nos livros, estimulando a imaginação e a criatividade dos leitores.

⁴ Em contato com o artista Maurício Negro pelo *Facebook* (Messenger), ele me enviou seu e-mail (negroatelie@gmail.com), o que fez com que eu pudesse ter acesso às informações sobre as ilustrações produzidas por ele para o livro *Parece que foi ontem – Kapusu aco'i juk*.

CAPÍTULO I

A ORIGEM E A ESCRITA DE DANIEL MUNDURUKU

O monstro virá e destruirá nossa memória e nossos caminhos. Tudo será revirado: as águas, a terra. [...] os lugares sagrados. Tudo.

Daniel Munduruku (2018f)

1.1 Daniel Munduruku: sua origem e sua formação

Daniel Monteiro Costa é seu nome de batismo, marcado pelo cristianismo. Posteriormente, adota o nome Daniel Munduruku, que o identifica com a sua origem étnica. Conforme Waniamara Santos (2012, p. 61), ele “adotou a sua denominação étnica como assinatura, evocando o caráter político e coletivo da escrita indígena: a luta pela pertença indígena na sociedade brasileira”. Nasceu em Belém, capital do Pará, em 28 de fevereiro de 1964, ano do Golpe Militar. Nessa cidade, até o início da adolescência, recebeu sua formação escolar básica, na Escola Salesiana do Trabalho, uma instituição missionária, lá estudando dos sete aos quinze anos de idade (1979). Durante esse período, nos feriados, nos finais de semana e nas férias escolares, frequentava a Aldeia Terra Alta, no município da cidade de Maracanã, onde residiam seus parentes. Sobre esse tempo, em *Histórias de índio*, ele enunciou: “Nasci índio e cresci como índio mesmo, tendo recebido toda minha formação escolar na própria cidade de Belém” (Munduruku, 1996, p. 69).

Posteriormente, enfrentou o preconceito por ser “índio”, quando precisou adentrar outras instituições educacionais e conviver com a grande maioria de pessoas não indígenas, embebedadas pela ideologia colonial – espalhada nos livros didáticos, paradidáticos, literários e nas artes plásticas produzidas pelos artistas brancos –, figurando o “índio” como selvagem, antropófago e com capacidade intelectual inferior. Desse modo, as instituições de ensino e a sociedade brasileira receberam a imagem do “índio” brasileiro, assim como os documentos oficiais, caracterizando-se como uma sociedade colonialista, que subjugou o “índio” excluindo-

o tanto do padrão estético quanto do padrão cultural vigentes: “Gostava muito de ir à escola [...]. Porém, foi lá que também vivi minha primeira crise [...]. O motivo da crise foram os apelidos [...]. Eles até gozavam de mim [...]” (Munduruku, 2005, p. 23).

Aprofundando suas reflexões sobre o tema, em sua obra *Mundurukando 2* (2017), o autor esclarece e argumenta sobre o uso da palavra “índio”. O termo é carregado de significados que não dignificam os povos indígenas, nem abrangem a diversidade desses povos. A palavra traz uma conotação de “atraso tecnológico, primitivismo, canibalismo” (Munduruku, 2017, p. 15). E essas imagens estereotipadas foram as enviadas pelos viajantes para a Coroa Portuguesa, a fim de que mandasse mais combatentes para os conterem e os escravizarem. Em concordância com essa explicação de Munduruku, Márcia Kambeba (2018a, p. 27), em seu poema “Índio Eu Não”, também levanta sua flecha contra o termo “índio”: “Não me chame de índio porque / esse nome nunca me pertenceu / nem como apelido quero levar / um erro que Colombo cometeu”.

Essa ideologia colonial e as práticas decorrentes dela foram dizimando línguas, crenças e vidas indígenas. Logo, a riqueza da diversidade de povos e culturas indígenas já fora reduzida, desde o início da colonização, com uma única palavra: “índio”. A potência negativa desse vocábulo, encrustado na memória da sociedade brasileira, precisou ser revista com um olhar decolonial, advindo de um movimento político social em que lideranças ativistas indígenas se posicionassem a partir do lugar do “índio” subjugado. A proposta de mudança partiu da visão do autor indígena Daniel Munduruku sugerindo a palavra “indígena”, com sentidos ampliados, pois “ser indígena é pertencer a um povo X” (Munduruku, 2017, p. 18). Entretanto, há de se considerar que esse olhar indígena ainda se encontra em construção, uma vez que é recente a conquista do espaço indígena na sociedade brasileira. As narrativas estão sendo produzidas com o intuito de reconstruir o imaginário social do povo brasileiro com relação aos povos indígenas, já que esse imaginário foi construído e reforçado com a palavra “índio”.

Munduruku tem (re)agido de forma criativa, ensinado e conscientizado contra o uso dessa palavra pejorativa em palestras, entrevistas, redes sociais e escrita coletiva. Em sua obra *O banquete dos deuses* (2002), expõe sua indignação por ser chamado e rotulado com o termo “índio”:

Nasci índio. Foi aos poucos, no entanto, que me aceitei índio. Relutei muitas vezes em aceitar essa condição. Tinha vergonha, pois o fato de ser índio estava ligado a uma série de chavões que se cuspiam em mim: índio é atrasado, é sujo, preguiçoso, malandro, vadio... Eu não me identificava com isso, mas nunca fiz nada para defender minha origem. Carreguei com muita tristeza todos os apelidos que recaíam sobre mim: índio, Juruna, Aritana, Peri...E tive de conviver com o que a civilização tem de pior, isto é, ignorar quem traz em si o diferente (Munduruku, 2002, p. 09).

O autor expressa, inconformado, sua tristeza, devido aos estereótipos recebidos em forma de xingamentos, sentindo-se magoado e humilhado diante de uma sociedade colonialista, eurocêntrica, racista, preconceituosa e etnocêntrica.

Ele publicou reflexões sobre o uso da palavra “índio” também em outras obras, como *Meu Vô Apolinário* e *Histórias de índio*. E, sempre que é entrevistado, esclarece e conscientiza sobre o referido vocábulo. Em entrevista concedida a João Felipe Serrão, da Agência Amazônia, para a Agência Cenarium, em 2024, o escritor elucida: “Indígena sim, índio não. Indígena é afirmação. Índio é negação. Indígena é pertencimento. Índio é apelido e apelido é negação. Simples assim. Semanticamente, a palavra índio não tem significado algum” (Serrão, Munduruku, 2024, *online*), e completa seu raciocínio pontuando que “indígena” que dizer originário, derivado de origem, e ligado a raiz; por sua vez, “índio” é um termo colonial e não traduz a diversidade dos povos indígenas. A questão das diferenças vem ganhando visibilidade à medida que o ativismo cresce e defende as etnias. Segundo Iara Tatiana Bonin (2009, p. 99), “Nestas lutas – históricas e atuais – ganha visibilidade a temática indígena e a noção de que nossa sociedade precisa aprender a respeitar as distintas etnias, assegurando-lhes condições de vida, garantindo-lhes o acesso e a permanência nas terras, etc.”.

Pensando no período em que viveu na Aldeia Terra Alta, Daniel Munduruku cresce embalado pelas histórias de seus avós e tios, pois, na maioria dos povos indígenas brasileiros, os avós são coparticipantes na formação do espírito das crianças. Durante a Semana Mundial do Brincar, em 2018, Munduruku comenta que povos indígenas

Fazem isso contando as histórias que alimentam nossa imaginação e nosso pertencimento ao mundo que nos rodeia. As histórias nos dizem de onde viemos e nos remete ao que somos. É importante não esquecermos que somos parte do universo, nem mais nem menos. Parte. As histórias não nos deixam esquecer que somos parceiros da Criação, portanto cabe a cada um cuidar, plantar, regar e colher, cumprindo seu papel no bem-estar de todos os viventes, sejam humanos ou não. São os avós que nos lembram isso o tempo todo. É papel deles. É seu propósito (Munduruku, 2018a, *online*).

Parte dessas histórias, contadas pelos avós de Munduruku, não fica nas memórias da família. Perdem-se no tempo “devorador das histórias contadas que não são contadas” (Munduruku, 1997, p. 69). Sob esse mesmo olhar, Maurice Halbwachs (1990, p. 66) ensina que a memória do passado está relacionada com a presença de um familiar idoso, impregnada naquilo “em que nos revelou um período e de uma sociedade antiga que ela se destaca em nossa memória, não como uma aparência física um pouco apagada, mas com o relevo e a cor de um personagem que está no centro de um quadro que o resume e o condensa”. Sendo assim, para

não se perderem no tempo, o menino Munduruku guardou na memória as histórias contadas pelos ancestrais, se tornando protagonista delas e registrando-as em obras literárias, logo que se tornou adulto.

Para ilustrar essas ideias do referido autor não indígena, Halbwachs, é relevante trazer trechos da escrita literária de Munduruku, os quais figuram a imagem do avô Apolinário: “É isto que quero neste pequeno livro: partilhar um pouco de minha história, da história do meu povo e do meu avô ancestral [...]” (Munduruku, 2005, p. 07), conforme já referendado na Introdução. É interessante notar que as memórias narradas, nessa e em outras obras desse autor indígena, não se restringem apenas ao avô, mas se estendem e progridem com os fios do tempo. Em *Você lembra, pai?*, descreve: “Escrevi esse livro pensando em meu pai, um índio que olhava para o horizonte apenas para sentir o vento batendo em seu peito. Mas o escrevi também pensando em meus filhos [...]” (Munduruku, 2003a, n.p.). Ele narra as memórias do passado figuradas pela presença dos ancestrais (avô e pai), buscando esticar o fio que compõe a “teia” das memórias para o futuro.

Depois de terminar o Ensino Fundamental (à época Ginásio), se mudou para Manaus, capital do Amazonas, porque decidiu lecionar e continuar seus estudos, e teve a oportunidade de fazê-lo. Ingressou em outra Escola Salesiana, agora como seminarista, “com a intenção de seguir a carreira sacerdotal” (Cernicchiaro; Munduruku, 2017, p. 16)⁵ e com o grande desejo de dedicar seu tempo aos jovens e às crianças. Coursou seu Ensino Médio e iniciou a graduação em Filosofia. Durante os seus cinco anos em regime interno, dedicou-se às atividades do seminário, leu livros da literatura clássica universal e rascunhava alguns textos (Cernicchiaro; Munduruku, 2017, p. 16;17). Em 1985, deixou a Ordem Salesiana, mas entende que, nesse espaço católico, teve a oportunidade de repensar sua identidade, sua origem e sua cultura, sobretudo por meio das aulas de Filosofia. Segundo ele, em meio a seu relacionamento com a literatura universal, “Já nessa ocasião praticava um pouco a escrita, embora não tivesse a mínima pretensão e intenção de usar a escrita como instrumento de difusão e de divulgação de nada” (Cernicchiaro; Munduruku, 2017, p. 16). E, ao deixar o seminário, finalmente se tornou professor, tendo como intenção transmitir saberes.

Na condição de militante e líder ativista, na década de 1980, o representante indígena se esforça para que haja uma ruptura no preconceito étnico e cultural, o qual vem provocando angústia nos nativos, desde o século XV, pela falta de visibilidade deles na sociedade brasileira em geral. Na visão de Munduruku, a palavra “índio” é um clichê, um chavão, um apelido e não

⁵ Entrevista concedida por Daniel Munduruku a Ana Carolina Cernicchiaro e publicada na *Revista Crítica Cultural*, em 2017.

carrega o verdadeiro sentido/significado dos nativos. E, de acordo com Maldonado-Torres (2018), todo o esforço do ativista é importante para a decolonização em todos os âmbitos. Nesse contexto, Amanda Machado Alves de Lima (2012, p. 34) ratifica que, no final da década de 1980, já se inicia “uma série de produções culturais de autoria indígena, tais como livros, discos e filmes”; porém, compreende-se que havia as barreiras do preconceito no mercado editorial para com essas obras. Segundo Alana Fries (2013, p. 303), Munduruku “Decidiu que a palavra seria sua flecha, e que usaria a literatura para aproximar, especialmente as crianças, do universo indígena, e, quem sabe assim, todos se conhecendo um pouco mais, o medo e o conflito deem lugar ao respeito”.

Considerando-se a “palavra como uma flecha”, aciona-se o posicionamento do líder ativista Marcos Terena (2020), que ressalta que o escritor indígena precisa ter compromisso com a verdade e as realidades indígenas, no sentido de não folclorizar suas histórias:

O grande desafio do Escritor Indígena é saber decodificar as mensagens dos anciãos de nossos povos e torná-las úteis na vida prática do jovem indígena que quer ser “doutor”, para que ele não se perca num mundo cheio de sedução; e, ao mesmo tempo, colocar as visões, os sonhos e as lendas indígenas como práticas de saberes milenares, e não uma percepção momentânea como, aliás, se pode observar em muitos produtos escritos por especialistas em Índios, sem qualquer compromisso com a verdade indígena e suas realidades (Terena, 2020, p. 101).

O escritor indígena, bem como o pesquisador indígena, deve partir da realidade e da prática cultural de seus espaços e/ou povos, não escrevendo baseado em uma visão eurocêntrica, como fazem muitos críticos literários não indígenas, mas antes tendo seu olhar voltado para a cultura indígena e se aprofundando nas pesquisas locais e decoloniais, assumindo compromisso com a realidade desses povos e contribuindo para a concepção da escrita decolonial.

Daniel Munduruku cursou os anos finais da graduação em Filosofia de 1987 a 1989, pela Universidade Salesiana de Lorena (UNISAL), no Estado de São Paulo. Em 1989, mudou-se de Lorena-SP para a capital paulista (São Paulo) e foi trabalhar com menores de rua, na Praça da Sé e depois na Lapa, além de lecionar em escolas públicas e particulares (Munduruku, 2004). À época, cursou licenciatura em História e Psicologia pela Universidade de São Paulo (USP). Em 1990, casou-se com Tânia Mara de Aquino, na catedral de Lorena, cidade para a qual retornou e estabeleceu moradia após um período de cinco anos em São Paulo. É pai de três filhos: Gabriela, Lucas e Beatriz.

Iniciou o Mestrado em Antropologia, em 1992, na USP, a fim de pesquisar sobre o povo Munduruku, mas teve o curso interrompido em 1996. Nesse período, em 1993, nasceu sua filha Gabriela e, em 1995, o menino Lucas, ambos com a promessa do pai de conhecerem os parentes

indígenas no Pará (Navarro, 2014)⁶. Sua pesquisa de mestrado o religou com sua aldeia, sua comunidade: “Foi interessante esse vetor, para mim, porque tive a oportunidade, depois de alguns anos afastado, de retomar e repensar algumas questões, de fazer, de certa maneira, um retorno a minha comunidade, meu povo e tudo mais” (Cernicchiaro; Munduruku, 2017, p. 17). Ainda no mestrado, ao retornar para São Paulo e, após reassumir a docência em escolas públicas, espaço no qual (re)contava as histórias do seu povo para crianças e adolescentes, publicou seu primeiro livro literário, *Histórias de índio* (1996), obra em que o autor apresenta ao leitor uma diversidade de narrativas ficcionais e informações sobre os povos indígenas.

Nesse momento, se torna autor e, em pouco tempo, se engaja no movimento político reivindicando a demarcação das terras e saúde para os povos indígenas. No ano de 2000, ajuda a criar o Instituto Indígena Brasileiro para Propriedade Intelectual (INBRAPI), com o intuito de elaborar material de conscientização em prol da luta dos direitos indígenas. O Instituto tem como missão:

promover a articulação dos povos indígenas brasileiros para a proteção do patrimônio cultural, visando à proteção dos conhecimentos tradicionais, associados ou não à biodiversidade. O Instituto divulga sistemas legais de proteção aos direitos humanos específicos dos povos indígenas e o ordenamento jurídico nacional por meio de oficinas e seminários em junto a esses povos, qualifica líderes e publica trimestralmente o informativo Maracá, além de artigos e livros (INBRAPI, 2007, *online*).

A missão de proteger a cultura e os direitos dos povos indígenas fortalece a liderança e garante a propriedade intelectual dos autores indígenas. Além disso, por meio da escrita literária, conserva as memórias, promove e divulga a literatura indígena, no formato decolonial.

Sobre esse formato de escrita e sua propriedade, em entrevista, o ativista indígena Munduruku explica: “Essa coisa da propriedade mesmo, da luta por direitos autorais, dos conhecimentos tradicionais, da biodiversidade, biopirataria, biocoisas que existem... E aí começamos a visitar aldeias, dar cursos, fazer oficinas. Um trabalho importantíssimo [...]” (Cernicchiaro; Munduruku, 2017, p. 18). Vinculado ao Instituto, ele criou uma Organização Não Governamental (ONG) e o Instituto UK’A – Casa dos Saberes Ancestrais⁷, uma instituição, sem acúmulo de capital, “de caráter educativo e cultural”, cujo objetivo central “é prestar serviços na área educacional proporcionando maior conhecimento da lei federal 11.645” (Instituto UKA, 2024, *online*).

⁶ Não foi encontrada, no material pesquisado, a data de nascimento da filha Beatriz.

⁷ INSTITUTO UK’A – Casa dos Saberes Ancestrais. Disponível em: <https://institutouka.blogspot.com/p/quem-somos.html>. Acesso em: 28 abr. 2025.

No ano de 2005, Munduruku publica o livro *Antologia de contos indígenas de ensinamento: Tempo de histórias*, com a participação de Heloísa Prieto na organização. Nessa obra, ele narra memórias de seu último e primeiro dia como docente nas escolas em que trabalhou. A liderança e a participação de Munduruku nos movimentos políticos em defesa dos direitos dos povos indígenas resultaram, ainda, na *Declaração das Nações Unidas sobre os Direitos dos Povos Indígenas*⁸, publicada em março de 2008. O documento é composto por 46 artigos, os quais garantem os direitos dos povos originários em todas as áreas, mas poucos desses direitos são concretizados na íntegra.

Em 2010, Daniel Munduruku concluiu o Doutorado em Educação, na USP, no qual ingressou em 2006. Apresentou a tese intitulada *O caráter educativo do Movimento Indígena Brasileiro (1970 a 2000)*, publicada no formato de livro em 2012 pela editora Paulinas. Nesse mesmo ano, realizou o pós-doutorado em Linguística na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Nas eleições de 2024, concorreu ao cargo de vereador, na cidade de Lorena, e foi eleito pelo Partido Democrático Trabalhista (PDT). Na condição de vereador, criou a Lei 43/2025, “que oficializa a Festa Literária de Lorena (FLLOR) no calendário do município” (PDT Lorena, 2025)⁹, e institui a data da Festa no dia 18 de abril, Dia Nacional do Livro Infantil.

1.2 Daniel Munduruku: sua escrita e sua luta decolonial

A escrita de Munduruku é pautada na oralidade, com escolha pessoal do estilo narrativo, a fim de se aproximar dos povos indígenas sem deixar escapar a “organização e a profundidade acadêmicas” (Munduruku, 2012, p. 19). Quanto à reafirmação de ideias, ela tem o objetivo de representar a circularidade do caráter mítico da narrativa nas obras desse autor. Essa circularidade é emblemática, em especial na obra *Parece que foi ontem – Kapusu aco’i juk*, de capa a capa.

Os elementos da natureza – a água, o vento, as plantas, os animais, o fogo – são considerados como complementos dos povos indígenas e têm influência sobre o modo de vida deles. Eduardo Viveiros de Castro (2016, n.p.) elucida sobre a relação dos povos indígenas com a Terra: “A terra é o corpo dos índios, os índios são parte do corpo da terra. A relação entre

⁸ Para acessar o documento na íntegra, ver em: ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. *Declaração das Nações Unidas sobre os direitos dos povos indígenas*. Rio de Janeiro: Nações Unidas, 2008. Disponível em: https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/portugues/BDL/Declaracao_das_Nacoes_Unidas_sobre_os_Direitos_dos_Povos_Indigenas.pdf. Acesso em: 26 abr. 2025.

⁹ Post informativo na página do Instagram “PDT Lorena”. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DIm7sctOcdT/?hl=en>. Acesso em: 27 abr. 2025.

terra e corpo é crucial. A separação entre a comunidade e a terra tem como sua face paralela, sua sombra, a separação entre as pessoas e seus corpos [...]”. Nesse liame, os povos indígenas possuem forte vínculo com a “Mãe Terra”, fonte de vida para todos os seres vivos, os quais se comunicam com os indígenas por meio de sinais.

Os povos indígenas acreditam que os rios e as montanhas enviam mensagens a eles: “[...] por isso que a gente se filia ao rio, à pedra, às plantas e a outros seres com quem temos afinidade [...]” (Krenak, 2020b, p. 25). O canto de um pássaro pode sinalizar uma notícia boa, ruim, ou algo que está prestes a acontecer. Sob o olhar de Janice Cristine Thiél (2012, p. 21), a produção das narrativas de Munduruku, por contemplar contos, crônicas, memórias, diários, entrevistas, novelas, lendas e enciclopédias, “decorre da associação de conhecimentos provenientes de uma pluralidade cultural e da interação de textualidades indígenas com os gêneros e configurações textuais ocidentais”.

É importante esclarecer que se usa, nesta tese, a expressão “literatura indígena”, de acordo com Daniel Munduruku (2016), que é definida considerando, principalmente, o público infantil e juvenil, visando incentivar e conscientizar as crianças e os adolescentes a conhecerem a cultura indígena:

[...] é uma literatura escrita por indígenas; há uma identidade nessa produção literária. É uma produção voltada para crianças e jovens, comprometida com a conscientização da sociedade brasileira sobre os valores que os povos originários carregam consigo, apesar dos cinco séculos de colonização [...], nossos escritos são literaturas, sim. E são indígenas, sim (Munduruku, 2016, n.p.).

Há, na literatura indígena, uma especificidade cultural que emerge das memórias e dos espaços, no sentido de conscientizar as crianças e a sociedade em geral das mazelas da ideologia colonialista (Maciel, 2020). Nessa conjuntura, a produção de autores e autoras indígenas traz ao público brasileiro, através da palavra escrita, muitas memórias de construção e destruição, desde o “Descobrimento”.

Graça Graúna (2013) trata da função da literatura indígena, que foi excluída do cânone, e se configura em um formato de reafirmação e “(trans)formação”:

[...] um processo de (trans)formação e (re)conhecimento para afirmar o desejo de liberdade de expressão e autonomia e (re)afirmar o compromisso em denunciar a triste história da colonização e os seus vestígios na globalização [...]. No cânone, essa literatura não aparece mencionada; seu lugar tem sido, até agora, a margem (Graúna, 2013, p. 54-55).

A literatura indígena consiste em denunciar e transformar a visão estereotipada sobre o indígena, impregnada na história da sociedade brasileira, durante cinco séculos. Nesse sentido, Márcia Kambeba (2020, p. 97) demonstra o desejo de corrigir, por meio da escrita, o que foi distorcido nos livros didáticos: “queremos usar a pena para escrever a nossa história, sublinhar o que ficou oculto, desvelar nossa memória para corrigir erros que ainda são lidos e repassados em sala de aula nos livros de história”.

Desse modo, além da escrita indígena contemporânea, as artes, as línguas e os espaços, também, integram a literatura indígena, pois, inclusos nas narrativas canônicas, estavam as ilustrações estereotipadas e os espaços indefinidos e/ou estereotipados. De acordo com o crítico literário e professor peruano, Antônio Cornejo Polar (2000, p. 193), a literatura indígena se refere “à produção intelectual e artística realizada por índios, conforme seus próprios meios e códigos”.

Ademais, sobre a função da literatura indígena, pelo viés político, na leitura de Marco Aurélio Navarro (2014, p. 18), Munduruku vê na “palavra escrita um instrumento para questionar a sociedade da tecnologia e do egoísmo”. Kaká Werá Jecupé (2017) complementa as ideias de Navarro, ressaltando a importância da literatura indígena como “ferramenta de luta”:

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

A escrita literária, para os povos indígenas, é uma estratégia que abarca a cultura, as memórias e o discurso do sujeito antes subalternizado. Ela mostra um sujeito que conquista, gradualmente, um lugar de fala capaz de convencer e se autoafirmar por meio da escrita e de seus direitos, já conquistados. Nessa perspectiva e vinculadas a esse arcabouço, nascem as memórias literárias de Munduruku, as quais já conquistam o público leitor, da primeira infância à fase adulta.

Tais memórias literárias, a serem analisadas nos próximos capítulos, ocupam um lugar de destaque na oralidade, por agregarem espaços onde se realizavam/realizam práticas culturais repassadas, de geração em geração, pelos ancestrais. Os pesquisadores Danglei de Castro Pereira e Luzia Aparecida Oliva (2022) debatem sobre a questão da atualização dos saberes ancestrais, já transmitidos por gerações mais velhas, em obras de autores indígenas:

A publicação de obras escritas por autores indígenas deve ser compreendida como um espaço a ser ocupado para que as epistemologias ancestrais se disseminem por meio da memória. Quando o ancião conta as histórias sob a luz da lua, ao redor de uma fogueira, ou na casa específica para o ato, está atualizando os saberes ancestrais que foram comunicados anteriormente por outras gerações mais velhas (Pereira; Oliva, 2022, p. 05).

Depreende-se, desse excerto, que os conteúdos das memórias contadas pelos ancestrais do passado, em tempos anteriores, quando recontados por anciãos de gerações mais recentes, permanecem vivos nas memórias dos mais jovens e são semeados em obras literárias para que não desapareçam. Sendo assim, em função da preservação das memórias dos povos indígenas, os espaços também precisam ser preservados.

Durante sua trajetória, Daniel Munduruku coleciona diversos prêmios nacionais e internacionais, entre eles: o Prêmio Jabuti pelo livro *Coisas de índio: versão infantil* (2003b), ilustrado por Camila Mesquita. A obra indígena chama bastante a atenção do leitor, pela estética atraente e pela quantidade e relevância das informações organizadas nela. As páginas coloridas e intercaladas, de variadas cores, despertam a curiosidade e aguçam os olhos das crianças ao folhearem e lerem o livro. Sobre essa obra, na coluna literária do *blog* Cultura Popular da Biblioteca de Belo Horizonte, Fabrício Ferreira de Souza (2022, *online*) afirma que:

[...] o livro cumpre a beleza de nos sensibilizar para a identificação com o outro, tido, até então, como desconhecido. Tomar consciência que os nossos costumes são permeados, além da herança cultural de tantos outros povos, da experiência indígena. Há uma memória dos saberes indígenas espalhadas pelo Brasil. Um livro que desperta e abre caminhos a um olhar transformador.

Observa-se, no fragmento, que a obra é um dos pontapés iniciais para a conscientização e a aceitação da cultura indígena como diversidade e que a memória de saberes indígenas precisa ser divulgada e conhecida pelos povos brasileiros. Nela, Munduruku traz um panorama de narrativas adaptadas a uma linguagem simples sobre a cultura e as comunidades indígenas; textos informativos sobre estatísticas desses povos e as regiões em que vivem, os tipos de aldeias de alguns povos, alimentação, arte, casa, tribo, casamento, chefia, educação das crianças, economia, direitos, instrumentos musicais, jogos, ritos de passagem, trabalho, língua, danças, medicina, morte, narrativas cosmogônicas, o que o caracteriza também como um livro para pesquisas, o qual promove a compreensão desses aspectos culturais.

Como já mencionado, Daniel Munduruku dedica-se aos estudos sobre as questões indígenas, dando palestras em escolas sobre esse assunto, mas o que ele “mais gosta de fazer é de escrever as histórias que os povos indígenas contam” (Munduruku, 2004, p. 71). Ele também gosta de música clássica, aprecia música brasileira, como “samba, pagode, axé-music, MPB,

lambada, forró e as músicas indígenas brasileiras que me são muito queridas” (Munduruku, 2004, p. 71). Até o momento, publicou cerca de 67 livros, a maioria deles de literatura voltada para o público infantil e juvenil.

Atualmente, ele consegue conciliar seu tempo com a docência, na Universidade Instituto Conhecimento Liberta, além de congressos, seminários, palestras e *lives* nas redes sociais e presencialmente. Portanto, junto de Munduruku,

os povos indígenas viram na voz-práxis estético-literária, na arte-literatura, um espaço e um instrumento de politização de sua causa, um espaço e um instrumento que lhes permitiriam comunicar-se com a sociedade, publicizar sua singularidade e denunciar sua condição de marginalização, de exclusão e de violência (Dorrigo; Danner; Danner, 2018, p. 352).

Sobre o reconhecimento das obras de autoria indígena, considerando a noção de coletividade nas obras individuais, a poeta e professora indígena Graça Graúna (2013, p. 172) esclarece:

Reconhecer a propriedade intelectual indígena implica respeitar as várias faces de sua manifestação. Isso quer dizer que a noção de coletivo não está dissociada do livro individual de autoria indígena; nunca esteve, muito menos agora com a força do pensamento indígena configurando diferenciadas(os) estantes e instantes da palavra. Ao tomar o rumo da escrita no formato de livro, os mitos de origem não perdem a função nem o sentido, pois continuam sendo transmitidos de geração em geração em variados caminhos: no porantim, no traçado das esteiras e dos cestos, na feitura do barro, na pintura corporal, nas contas de um colar, na poesia, na contação de histórias e outros fazeres identitários que os Filhos e as Filhas da Terra utilizam como legítimas expressões artísticas, ligando-as também ao sagrado.

Essa escrita representa a coletividade, a totalidade, pois, seja no formato de poema, crônica, conto, artigo ou livro literário ficcional, as figurações do espaço, da cosmologia, da cosmogonia, das artes, das crenças, dos trabalhos artesanais e dos costumes, todas terão as características do povo indígena e uma identidade em comum. Seja ele Munduruku, Kambeba, Krenak, Pataxó, Potiguara, cada povo com suas especificidades e apresentando voz coletiva e identidade em comum, a contação de histórias é vital, a Terra é Mãe, os pássaros são mensageiros, os rios são sagrados e os rituais acontecem, dando-se para cada povo ao seu modo. É com essa configuração identitária cultural coletiva, que os autores indígenas, sejam eles poetas, ilustradores, produtores de textos cinematográficos, compositores de letras de músicas, escrevem. Com tais elementos, o poeta e autor indígena Ademario Ribeiro¹⁰ caracteriza as obras de autoria indígena:

¹⁰ Também conhecido como Ademario Ribeiro Payayá.

Suas obras falam do universo de cada etnia/povo ou do ameríndio como um todo. Cada autoria apresenta nelas suas formas de viver, ver o mundo, de denunciar as violações de seus direitos, de contar as narrativas e sobre(vivências). É um exercício cotidiano e ampliado da oralidade e do gênio (2020, p. 77).

Nessa concepção, constata-se que a escrita de autoria indígena parte da cosmovisão de cada autor, de seu pertencimento à cultura e à identidade do seu povo, e da consciência política de que a escrita é uma forma de denunciar as injustiças contra os povos indígenas em geral.

Sob essa ótica, Daniel Munduruku pode representar, divulgar e afirmar, de forma coletiva, em diferentes livros produzidos, os costumes, as crenças, o trabalho e todo o complexo cultural dos povos indígenas. Inclusive, ele é visto como um dos seus mais importantes porta-vozes: “Trata-se de uma literatura, com viés social, político e humanitário, engajada, militante, guerreira [...]” (Melo, 2021, p. 110). Na já referida entrevista a Ana Carolina Cernicchiaro, Munduruku comenta sobre o surgimento de suas obras:

[...] tive a oportunidade, depois de alguns anos afastado, de retomar e repensar algumas questões [...]. Quando retornei da minha pesquisa, voltei a dar aulas em escola pública e passei a contar histórias para as crianças. [...]. Eram histórias que eu havia ouvido quando era criança, histórias que moravam dentro de mim, e eu as contava de maneira oral para as crianças. Um dia em que conversava com as crianças, uma me fez uma pergunta que eu não soube responder: “onde encontro essas histórias para ler?”. Aquilo foi como uma luz, “caiu à ficha” [...]. Fiz uma pesquisa e realmente percebi que as histórias que contava não tinham sido escritas, me coloquei como tarefa escrevê-las [...]. Isso também me ajudou a buscar, a procurar novas possibilidades de escrita [...]. Achei que ia parar por aí, que nunca mais escreveria nada, que era o bastante, mas depois foram nascendo outros livros (Cernicchiaro; Munduruku, 2017, p. 17).

Com base nesse depoimento, entende-se que Munduruku encontrou seu lugar, na voz de sujeito representante da literatura indígena contemporânea brasileira, a partir das histórias contadas pelos seus ancestrais, de suas pesquisas e da militância como líder dos movimentos indígenas brasileiros. Observando esse contexto da estética da escrita indígena, o estudioso Francisco Bezerra dos Santos (2020, p. 100-101) acrescenta:

A memória, a tradição, as vozes ancestrais orientam a produção estética dos escritores em gêneros híbridos e adaptados ao tipo de dinâmica sociocultural, simbólica e epistemológica própria aos indígenas, consagrando a ficção, a contação de histórias, memórias, autobiografias, depoimentos, romance, conto, crônica e poesia. [...] os textos indígenas buscam trazer memórias, essa matéria ancestral, ao impresso, para reafirmar sua identidade.

Sem dúvida, Munduruku transita em meio a esses gêneros figurando as memórias ancestrais, especialmente as lembranças de seu avô Apolinário, quem o ensinou a ser “índio”. Após várias produções, percebe-se que resolve focar mais no debate literário, em cursos para professores, na divulgação da sua literatura nas redes sociais, reforçando os laços com a sociedade brasileira. Em 2014, criou o Encontro de Escritores e Artistas Indígenas, evento que chegou à sua 19ª edição em 2022 e, hoje (2025), conta com mais de 60 autores indígenas, entre homens e mulheres. Daniel é membro fundador da Academia de Letras de Lorena (2009) e, em 2018, foi condecorado pela Fundação Bunge na categoria Vida e Obra. Desde 2003, organiza o Encontro de Autores Indígenas, que, de acordo com Navarro (2014), é um espaço de diálogo e reflexão coletiva, dentro do evento anual da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), no Rio de Janeiro.

A consolidação do grupo de autores indígenas aponta para a solidificação da escrita das memórias e das identidades indígenas fundamentada nas memórias contadas oralmente pelos ancestrais. Nesse sentido, nos versos do poema “Escrevivência”, Graça Graúna expressa: “Ao escrever, / dou conta da ancestralidade, / do caminho de volta, / do meu lugar no mundo” (2020, p. 19). Com apoio nesses construtos da escrita indígena, há que se considerar também as ideias de Ecléa Bosi, escritora paulistana não indígena, ao pontuar sobre a relevância do trabalho coletivo para a fixidez da imagem da narrativa para a História:

Um dos aspectos mais instigantes do tema é o da construção social da memória. Quando um grupo trabalha intensamente em conjunto, há uma tendência de criar esquemas coerentes de narração e de interpretação dos fatos, verdadeiros ‘universos de discurso’, ‘universos de significado’, que dão ao material de base uma forma histórica própria, uma *versão* consagrada dos acontecimentos. **O ponto de vista do grupo constrói e procura fixar a sua imagem para a História.** Este é, como se pode supor, o momento áureo da ideologia com todos os seus estereótipos e mitos (Bosi, 1979, p. 30, grifo nosso).

É com essa perspectiva, numa visão decolonial, que o grupo de autores indígenas e o Encontro de Autores Indígenas anual se solidificam e crescem paulatinamente, com o intuito de representar as vozes dos povos indígenas e resgatar as memórias ancestrais contadas pelos avôs e pelas avós oralmente, e escritas pelos autores indígenas. Além disso, aumentam o número de indígenas nas universidades e, por extensão, aumentam as pesquisas na literatura indígena: “Pensando na própria literatura, tem aumentado muito a procura por cursos, pós-graduações e doutorados sobre a temática da literatura indígena” (Cernicchiaro; Munduruku, 2017, p. 23).

Com o objetivo de evidenciar a concepção memorialística, é que Munduruku escreve e publica o livro *Meu Vô Apolinário*, obra escolhida pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) para receber Menção Honrosa no Prêmio Literatura Para Crianças e Jovens, na questão da tolerância: “Minha ideia era fazer com que as pessoas que leiam este livro olhem para dentro de si – e também para fora – e vejam como é possível conviver com o diferente sem perder a própria identidade” (Munduruku, 2005, p. 38).

Por outro ângulo, Graúna (2013) enfatiza as questões de deslocamento e da diáspora indígenas, presentes nas narrativas de Munduruku, e que persistem até os dias atuais: “Isto se vê e se sente também nos personagens ou identidades literárias [...] um narrador contador de histórias de índios e índias, deslocados na cidade grande como se observa no espaço da narrativa de Daniel Munduruku” (Graúna, 2013, p. 57). Esse contexto pode ser contemplado em *Meu Vô Apolinário*, quando a família do narrador se desloca da aldeia para a cidade em busca de sustento para os filhos. Ademais, o próprio autor reflete sobre sua escrita literária: “gosto de pensar que estou ajudando o Brasil a desentortar seu pensamento. Gosto de pensar que estou ajudando o Brasil a olhar para os povos indígenas sem o crivo dos estereótipos, sem a venda da ignorância [...]” (Cernicchiaro; Munduruku, 2017, p. 18). Sob essa perspectiva ideológica, ele criou o planejamento discursivo intencional de suas narrativas, revelando, na escrita, a essência da oralidade dos ancestrais e identificando-se como decolonial. Nesse viés, os pesquisadores de literatura indígena contemporânea Carlos Augusto de Melo e Heliene Rosa da Costa (2018, p. 373) elucidam:

No plano textual, a linguagem oscila entre o registro formal e as marcas da oralidade, em violações intencionais das normas da língua culta, cujo emprego, na escrita, permite identificar que a rebeldia manifesta na temática da obra se repete no trato com a língua, como forma de resistência e insubordinação em relação ao sistema rígido de regras, forjado pela ótica do dominador responsável pelas migrações forçadas na história dos povos indígenas brasileiros.

Com essa concepção de escrita, um dos alicerces das obras de Daniel Munduruku é a narrativa, que ganha notoriedade na literatura, devido ao seu aspecto ficcional e ao não ficcional. Sob o aspecto ficcional, o autor absorve para suas narrativas a cultura indígena, contemplando personagens, espaços, tempos passado e presente, e, ao mesmo tempo, atuando como guardião da cultura indígena por meio dessas narrativas, as quais serão lidas e conhecidas no futuro (Santos, 2014). Desse modo, a escrita das narrativas do escritor indígena em estudo começa a abrir os olhos das crianças e dos adolescentes para um indígena mais próximo delas,

que não “come gente”, trabalhador, capaz de escrever um livro, exercer qualquer profissão; um indígena que desenvolve sua cultura e acompanha a tecnologia, assim como o homem branco.

Nesse universo, destaca-se a presença da alteridade, impulsionada pelo reconhecimento do lugar do outro, uma “dimensão importante para a compreensão da formação da singularidade” (Araújo, 2020, p. 823). Saber se colocar no lugar do outro se deve, provavelmente, à necessidade que o escritor indígena teve: de trabalhar como vendedor ambulante, pelas ruas da cidade de Belém, enquanto criança. O que o leva a sentir-se e a pensar como as crianças em situação de vulnerabilidade, escrevendo para esse público. Suas narrativas figuram personagens não estereotipadas, não romantizadas e atraem crianças, adolescentes e adultos.

No contexto da escrita literária, o filósofo Maurice Blanchot esmiúça a questão da produção da escrita pelo escritor:

Mas que faz o escritor que escreve? Tudo o que faz um homem que trabalha, mas num grau eminente. Ele também produz algo: é por excelência a obra. Essa obra ele a produz modificando realidades naturais e humanas. Escreve a partir de certo estado de linguagem, de certa forma de cultura, de certos livros, a partir também de elementos objetivos, tinta, papel, impressora (1997, p. 303).

O referido autor valoriza e eleva o trabalho da produção escrita ao grau de excelência, pela habilidade de transformação das realidades das culturas, e pela linguagem agregada à estética e à materialidade gráfica. Com tais atributos, a escrita de Daniel Munduruku traz à tona a verossimilhança, desmonta estigmas, favorece e estimula as instituições de ensino ao cumprimento da Lei 11.645/2008¹¹, conscientizando sobre esse e outros temas. Ele, por sua vez, cumpre o “papel social” de autor e escritor, por meio de suas obras, o que vai ao encontro do posicionamento de Antonio Candido, que também discorre sobre a conexão entre o escritor e a obra:

[...] o escritor numa determinada sociedade, é não apenas o indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade (que o delimita e o especifica entre todos), mas alguém desempenhando um ‘papel social’, ocupando uma posição social relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos grupos leitores ou auditores. A matéria e a forma de sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio,

¹¹ “A Lei nº 11.645, de 10 março de 2008, altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática ‘História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena’”. Disponível em: https://presidencia.gov.br/CCIVIL_03/_Ato2007-2010/2008/Lei/L11645.htm. Acesso em: 02 fev. 2025.

descobrimo um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público [...] (2010, p. 219).

Com base nessa relação, enfatiza-se que Daniel Munduruku pode ser visto como um representante social do grupo a que pertence; assim, os conteúdos e os discursos das obras produzidas por ele correspondem ao seu grupo étnico, à sua cultura e à sua identidade, simbolizando-os. Nesse liame, a indígena Aline Pachamama (2020, p. 27) ressalta que “o autor é sempre o outro”, havendo conexões entre o autor e o público leitor de suas obras. Então, depreende-se que a literatura é capaz de captar temáticas sociais evidenciadas por grupos minoritários e criar mecanismos de representação produzidos sincronicamente a tensões do momento. Para Nelly Novaes Coelho (2000, p. 151), o escritor contemporâneo “tem urgência de falar de sua própria realidade” e, por esse mesmo viés, os ativistas e escritores indígenas sentem a necessidade de demarcar seu lugar de fala, reivindicar seus direitos e dar visibilidade às várias etnias indígenas ainda não reconhecidas no Brasil. A esse respeito, Aline Pachamama (2021, *online*) afirma:

A publicação de autoras e autores indígenas intenta atravessar ‘os muros da história oficial’ e, com isso, possibilitar que as pessoas entendam que os originários são parte da sociedade, que têm direitos e que podem falar e escrever sobre os temas que desejarem, inclusive, e principalmente, sobre a história dos povos dos quais fazem parte. A partir de nossas inquietações, escrevemos. Para honrar nossas ancestrais, escrevemos. Escrevemos porque há uma floresta em nós, afetos e uma luta. Escrevemos para desconstruir registros colonizadores.

A escrita indígena contemporânea, como se percebe, tem a função de inscrever os povos indígenas na literatura brasileira, incluindo, em suas narrativas, tanto as “inquietações” quanto os elementos da floresta, como a flora e a fauna, (re)afirmando o lugar das memórias ancestrais. Por conseguinte, desconfigura os moldes coloniais inscritos nas instituições de ensino, desde o século XVI, e inaugura a escrita coletiva do sujeito invisibilizado. Sobre o lugar da escrita indígena, Daniel Munduruku complementa e esclarece sobre os equívocos relacionados à escrita literária indígena:

[...] 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, 2018b, *online*).

O autor trata com autonomia da questão da escrita indígena, ao enunciar que a literatura vai além do gosto popular. Critica também a afirmação de especialistas sobre a incompatibilidade da escrita indígena, porque os indígenas eram/são povos ágrafos e preferem se comunicar por meio da oralidade. Infere-se das críticas de especialistas, postas por Munduruku, que elas são decorrentes da ideologia colonialista e estratégias para a subjugação dos povos indígenas.

Nas narrativas indígenas, ganha relevo a dimensão do amor que há entre os povos indígenas, como se pode encontrar na obra *A primeira estrela que vejo é a estrela do meu desejo e outras histórias indígenas de amor* (2007), também de autoria de Daniel Munduruku. No capítulo intitulado “Só o amor é tão forte” (p. 23), o autor evidencia a força do amor figurada por um casal de indígenas que perdeu seu filho. Com a dor da ausência do recém-nascido, a mulher perdeu as forças do corpo e não conseguiu mais ficar de pé. Contudo, “Como o amor do marido por sua esposa era tão grande e intenso, ele continuou carregando-a para onde quer que fosse” (Munduruku, 2007, p. 27). Na obra *Você lembra, pai?*, verifica-se, também, a figuração do amor, do carinho e da atenção entre pai, filho e demais familiares: “Nós nos dávamos bem, vivíamos felizes, cheinhos de amor pra dar, e você sabia disso” (Munduruku, 2003a, p. 16).

Nessa linha de pensamento, em suas narrativas, Munduruku figura o desejo dos indígenas de serem amados e o desejo de agradarem a quem amam, bem como explana sobre a dimensão social do amor:

Há, porém, um elemento importante nas histórias de amor que alimentam nossos povos: o amor tem uma dimensão social fundamental, ou seja, é possível amar alguém e amar toda uma comunidade ao mesmo tempo. É possível que o amor que dispenso a uma pessoa esteja ligado a um sacrifício que devo fazer para que meu povo seja ainda mais forte e feliz. Na verdade é como se eu dissesse que nenhum sacrifício é pequeno quando o que está em jogo é a felicidade de nosso povo (Munduruku, 2007, p. 8).

Há um sentimento de pertencimento e um maior esforço para proporcionar a felicidade, não apenas da pessoa amada, cônjuge, companheiro(a), mas também de toda a comunidade, ou seja, um amor e um respeito extensivos ao povo pertencente à pessoa a quem se ama. Dentre os esforços para proporcionar a felicidade e o bem-estar das pessoas da aldeia, destaca-se o trabalho dos pajés nos rituais de cura: “As pessoas, eu via, sempre se aproximavam dele a fim de falar, pedir conselhos ou para que ele receitasse alguma erva para a cura de doenças [...] o doente sempre se curava [...]” (Munduruku, 2005, p. 27). Assim, a figuração da personagem avô Apolinário se associa à sabedoria ancestral e ao amor pelas pessoas.

Em uma perspectiva semelhante, o filósofo Emmanuel Lévinas (1980) entende que, para a construção de uma sociedade mais justa, é necessário se eximir de julgamentos para com as outras pessoas, mesmo quando elas não concordam com as nossas ideias, não correspondem às nossas expectativas, mesmo assim, não se deve afastar delas. Esse é o princípio da alteridade. O filósofo francês discorda da filosofia do poder no Ocidente, por não enxergar o “Outro” com amor, mas como objeto, sem nenhum valor. Tais características da filosofia ocidental são fundamentadas na ontologia excludente, a qual não se pauta na ética, no “novo humanismo” e na fraternidade. Em contrapartida, os descasos contra os indígenas continuam acontecendo. A violação dos direitos desses povos, em todas as áreas, demonstra o preconceito, a discriminação e o grau de violência para com eles. Dados do *site* Agência Brasil fornecem números alarmantes dos assassinatos de indígenas em 2023: “Ao menos 208 indígenas foram assassinados no Brasil ao longo do ano de 2023” (Rodrigues, 2024, *online*).

Nas narrativas de Munduruku, também há o “fio tênue da oralidade”, podendo ser notado nas memórias dos ancestrais contadas a Daniel Munduruku e configuradas em seu projeto narrativo. Com essa configuração artístico-literária, a escrita registra a oralidade para que não se perca com a modernidade e com o advento das novas tecnologias. Todavia, percebe-se que o progresso das redes sociais promove maior visibilidade da literatura indígena contemporânea. Munduruku conecta-se a *websites*¹², *blogs*¹³, *Instagram*¹⁴ e *Facebook*¹⁵. Esses são também canais educativos, em que posta textos e informações de interesse indígena, bem como de interesse de pessoas e pesquisadores não indígenas. A esse tema, Maria Inês de Almeida e Sônia Queiroz (2004) acrescentam que os indígenas contemporâneos já não aparecem mais com as mesmas identidades na História, após a publicação das narrativas escritas por autores indígenas contemporâneos, pois são reveladas identidades que descaracterizam os modelos ocidentais.

A escrita de Daniel Munduruku, como se vê, parte dos conhecimentos ancestrais transmitidos por meio da oralidade, sendo esse o ponto-chave para a conservação da cultura e das memórias indígenas. Para o autor e professor, “Há um fio muito tênue entre oralidade e escrita, disso não se duvida. Alguns querem transformar este fio numa ruptura. Prefiro pensar numa complementação [...]” (Munduruku, 2018c, p. 83). O escritor indígena Thiago Hakiy reforça a afirmação de Munduruku, refletindo sobre a oralidade:

¹² <https://danielmunduruku.blogspot.com/p/daniel-munduruku.html>. Acesso em: 18 mar. 2025.

¹³ <https://danielmunduruku.blogspot.com/>. Acesso em: 18 mar. 2025.

¹⁴ <https://www.instagram.com/p/DBPKIBmPK06/>. Acesso em: 18 mar. 2025.

¹⁵ <https://www.facebook.com/danmunduruku>. Acesso em: 18 mar. 2025.

Em sua essência o indígena brasileiro sempre usou a oralidade para transmitir seus saberes, e agora ele pode usar outras tecnologias como mecanismos de transmissão. Aí está o papel da literatura indígena, produzida por escritores indígenas, que nasceram dentro da tradição oral, que podem não viver mais em aldeias, mas que carregam em seu cerne criador um vasto sentido de pertencimento. Esta **literatura tem contornos de oralidade**, com ritos de grafismos e sons de floresta, que tem em suas entrelinhas um sentido de ancestralidade, que encontrou nas palavras escritas, transpostas em livros [...] (Hakiy, 2018, p. 38, grifo nosso).

Observa-se, nas narrativas tanto de autores quanto de autoras indígenas, que a maior parte do conteúdo delas é baseada nas contações de histórias dos avós, pais e outros familiares mais velhos. As crenças, os rituais, as músicas, os grafismos, o trabalho das mulheres e dos homens, o tratamento das crianças para com os anciãos, as comidas, os espaços das aldeias e em volta delas, os rios, os igarapés, a língua, tudo isso é figurado nas narrativas dos autores/das autoras indígenas. Por exemplo, em seus versos, Graúna (2013, p. 59) representa a voz dos povos indígenas, expressando que “o índio e/ou a índia, onde quer que vá, leva dentro de si a aldeia”. A partir dessa concepção de escrita, o indígena Jaider Esbell expõe: “[...] o meu ponto de escrita é, sobretudo, turvo, contudo, é do lado de cá que escrevo, dessa trincheira, por detrás dessa ideia-bananeira que nasce junta, na mesma raiz e sai por outros terrenos aventurando horizontes pondo cachos próprios de si em outros mundos” (2020, p. 20). Ele ilustra esse fragmento se identificando como autor indígena, que representa a coletividade nascida nas bordas, de onde partem e se espalham suas produções escritas.

Na obra *Mundurukando 1* (2010b), em “Para começar a conversa: a prática do esquecimento”, a socióloga Ceíça Almeida faz reflexões sobre a personalidade do autor Daniel Munduruku:

Daniel é um educador bem-humorado, fala manso e sabe rir da vida, talvez porque não tenha perdido completamente a alma de criança. No filme *Tainá 2*, interpreta um pajé bem atrapalhado, mesmo assim, ao lado da calma e da harmonia espiritual ensinados por seu avô Apolinário, ele também expressa, com vigor e sem meias palavras ideias sobre a manutenção e respeito aos saberes milenares dos indígenas (Almeida, 2010b, p. 21).

Na concepção da socióloga, Munduruku é um professor divertido, sereno, centrado, seguro e de múltiplas habilidades. Mostra sua preferência na escrita pelos pequenos leitores, figurando protagonistas indígenas mirins e representando as vozes dos povos indígenas nas personagens de pajés, avós, avôs, pais, mães, jovens e curumins. Tanto no discurso direto quanto em discurso indireto, o escritor/autor consegue figurar e expressar vínculos afetivos entre familiares indígenas. Em *Você lembra, pai?*, o narrador relembra com saudade o relacionamento harmonioso e carinhoso que teve com o pai, enquanto criança. E observa-se a

questão do respeito não apenas entre pais e filhos, nas narrativas do autor, mas que a alteridade se faz muito presente entre os povos indígenas. Para Juliano Xavier Costa e Renato Fernandes Caetano (2014), a ética da alteridade desperta o olhar para o outro e, quando o outro é bem diferente ou tem atitudes consideradas diferentes, merece respeito.

Daniel Munduruku, em linhas gerais, aborda temáticas relacionadas à educação, aos valores familiares da cultura dos povos indígenas, sinalizando que “o professor é detentor do maior instrumento que alguém pode ter: a palavra” (Navarro, 2014, p. 21). Ele escreve transmitindo a palavra e a voz dos ancestrais, contando histórias de seus avós, pais, entre outros familiares, e de muitos outros povos indígenas. Assim, o escritor vai propagando a identidade, a cultura e as memórias ancestrais, principalmente às crianças e aos adolescentes leitores de suas obras. Usa a escrita como arma potente, capaz de desconstruir ideologias arraigadas no sistema opressor da sociedade hegemônica: “Escrevo por entender que é a minha maneira de fazer política, minha maneira de ajudar o Brasil a pensar o Brasil que ele não conhece, o Brasil que foi sempre ocupado nas narrativas hegemônicas” (Munduruku, 2021b, *online*). Em termos da escrita indígena em geral, Graúna (2013, p. 15) complementa:

A literatura indígena contemporânea é um lugar utópico (de sobrevivência), uma variante do épico tecido pela oralidade; um lugar de confluência de vozes silenciadas e exiladas (escritas) ao longo dos mais de 500 anos de colonização. Enraizada nas origens, a literatura indígena contemporânea vem se preservando na auto-história de seus autores e autoras e na recepção de um público-leitor diferenciado, isto é, uma minoria que semeia outras leituras possíveis no universo de poemas e prosas autóctones.

Depreende-se das ideias de Graúna que, para preservar as memórias dos ancestrais, é necessário incentivar e valorizar a escrita de autores indígenas, pois são poucos autores e autoras que escrevem e publicam suas obras. A valorização da ancestralidade é parte integrante da cultura indígena. Por isso, na maioria das obras de Munduruku, há figurações de personagens indígenas como avós, avôs e pajés. Esses indígenas detêm o conhecimento das matas, dos animais, dos espaços onde há perigos, das ervas que curam e das memórias que ainda não foram contadas aos mais jovens. Portanto, são pertinentes a divulgação e a expansão das narrativas indígenas, nas instituições educacionais e em outros espaços, para que as crianças, os adolescentes e os adultos conheçam a cultura de origem dos povos brasileiros, considerando os indígenas os primeiros habitantes da Terra de Vera Cruz.

A produção da escrita de Munduruku leva o leitor a mergulhar na cultura dos povos indígenas, a compreendê-la, ao informar-se sobre o relacionamento das personagens que figuram os povos indígenas nos espaços das florestas brasileiras. Espaços esses de “cura

espiritual”, de “cerceamento”, “de luta”, “entre outras possibilidades” (Stacciarini, 2022, p. 22). Os igarapés, por exemplo, figuram nas narrativas de Munduruku com conotação de liberdade, ar puro, água corrente e cristalina, rituais de cura. São espaços que representam, nas narrativas ficcionais do autor indígena, sensações mágicas de onde surgem botos, Iaras e nasce a linda e encantadora Vitória-Régia.

Em suas obras, ele traz uma estética diferenciada. Utiliza a simbologia identitária dos povos indígenas, para figurar elementos da natureza como a água, o ar, a terra, o vento, o fogo, os pássaros e os seres encantados. Elementos esses abordados por outros autores e autoras indígenas, como Márcia Kambeba, Ailton Krenak, Graça Graúna, Eliane Potiguara, Kaká Werá e Auritha Tabajara. Daniel Munduruku consegue produzir seus textos literários nos mais diversos gêneros discursivos, mesclando imagens, cores e sentimentos em seus livros, de forma mágica, para chamar a atenção dos leitores e encantá-los com o universo da pluralidade cultural dos povos indígenas, conectando esse universo ficcional e imagético ao universo da realidade da História e da Literatura Brasileiras.

CAPÍTULO II

PERSPECTIVAS TEÓRICAS SOBRE MEMÓRIA E ESPAÇO

Somente das cousas boas e úteis convém guardar a lembrança.

Joaquim Manuel de Macedo (2004)

2.1 Memórias

Nesse primeiro tópico, serão abordados os conceitos de memória, a partir de alguns estudos críticos e teóricos de autores indígenas e não indígenas, como: Ailton Krenak (2023), Joël Candau (2008, 2011, 2019), Daniel Munduruku (1996, 2005, 2008, 2016, 2018e), Ecléa Bosi (1979, 1994, 2003), Eliane Potiguara (2014, 2015, 2019), Jaider Esbell (2020), Henri Bergson (1999, 2006, 2010), Maurice Halbwachs (1990, 2006), Márcia Kambeba (2020, 2024) e Sandra Benites¹⁶ (2023a, 2023b).

Sabe-se que o homem firma-se em memórias de eventos passados e as registra em narrativas orais, escritas e outras formas de comunicação. No caso dos indígenas, essas memórias estão ligadas às práticas culturais de cada povo. Nessa perspectiva, evidencia-se a prática da contação de histórias, entre outros rituais, nos espaços das aldeias, que, nas últimas décadas, já são figuradas nas escritas alfabéticas de autores e autoras indígenas. Em alguns povos, as aldeias são encontradas em espaços circulares: “entre povos do Brasil central, onde as habitações de famílias extensas são dispostas circularmente na periferia de uma praça central. É o caso dos grupos indígenas Kamiurá, Bororo e Krahô que habitam a região” (Munduruku, 1996, p. 48). Boa parte das atividades culturais indígenas também acontece em formato circular, inclusive as contações de histórias, os cantos, as danças e outros rituais religiosos.

A artista indígena Lua-Fulni-ô¹⁷ esclarece, para a matéria publicada por Camila

¹⁶ Nome indígena: Sandra Benites Guarani Nhandewa.

¹⁷ Nome ocidental: Marilua Azevedo.

Salmazio (2024, *online*) sobre o objetivo da formação do círculo para a contação de histórias, que: “A gente exercita a oralidade ao estar em círculo, para contar histórias e compartilhar as coisas”. A tradição indígena das atividades em círculo tem a finalidade educativa de transmitir conhecimentos, saberes e crenças, por meio dos pajés e de pessoas mais velhas da aldeia, isto é, a “tradição da roda de conversa para interpretar as mensagens enviadas por Nhanderu (Deus) vem dos mais velhos e é seguida pelos mais novos da comunidade”, reforça Salmazio (2024, *online*). Assim, as tradições indígenas estão sendo transmitidas de geração em geração, por meio da oralidade, como no ritual do fogo narrado no livro *Parece que foi ontem – Kapusu aco’i juk*: “Um velho entra na roda. [...] O homem se senta num banquinho e olha ao redor. Vê olhinhos ansiosos que lhe fitam o rosto aguardando suas palavras” (Munduruku, 2006, n.p.).

Na obra *O sinal do pajé* (2011), Munduruku também evidencia o formato circular considerado padrão ancestral: “Quando a tarde caiu, todos foram ouvir o que a mulher tinha a dizer. Ela sentou-se em um banco e pediu que todos sentassem ao seu redor. Quando ficou satisfeita, passou a narrar uma história [...]” (Munduruku, 2011, p. 40). Ainda, nessa obra, o protagonista Curumim pergunta à tradição e ela responde: “O que os velhos sabem é um pequeno círculo; o que a natureza sabe é um médio círculo; o que a tradição sabe, engole os dois” (Munduruku, 2011, p. 41). Essa figuração da memória de Curumim remete aos rituais em círculos e à teia que conectam o indígena à natureza, à memória, formando uma relação de respeito e de consideração, tanto pela natureza quanto pelas memórias dos ancestrais.

Os indígenas valorizam sua cultura em memórias que advêm da prática da oralidade: os cantos, os rituais, as histórias contadas, as crenças, o conhecimento da natureza e dos astros, as memórias dos ancestrais, os valores, as instruções às crianças e aos jovens. Para Márcia Kambeba (2020), apesar das repressões, os anciãos tinham consciência da necessidade de compartilhar memórias e saberes aos mais jovens, mesmo assim, houve muitas perdas em decorrência do silenciamento advindo do colonialismo:

Estrategicamente nossos mais velhos sabiam que precisavam deixar seus saberes presentes nos descendentes. Muita coisa se cristalizou no tempo, perdemos muito com o contato, o silenciamento foi difícil para continuidade de nossa história. Forçados a silenciar, nossos antepassados ensinavam na calada da noite, quando os “colonizadores” dormiam. Baixinho e sussurrando em seus ouvidos, os saberes eram passados aos filhos e netos, mantendo viva a língua materna e os saberes necessários à continuidade da cultura dos povos originários (Kambeba, 2020, p. 90).

Nota-se, na citação, a persistência dos mais velhos em compartilhar os saberes aos descendentes, a fim de não deixarem suas línguas, suas memórias e seus saberes ancestrais

desaparecerem. A partir da década de 1980, com o avanço das publicações e dos discursos indígenas contemporâneos, as vozes desses sujeitos começaram a aparecer na mídia, nos livros e nas manifestações públicas coletivas, reivindicando seus direitos de serem incluídos e respeitados.

As vozes autorais coletivas dos sujeitos indígenas representam as histórias contadas pelos(as) anciãos(ãs), pajés, aqueles(as) que guardam em suas memórias as marcas simbólicas da cultura e dos espaços vividos por cada povo indígena: “Temos na escrita uma forma de ouvir de nossos ‘troncos velhos’, anciões, narrativas que só estavam na memória, quase esquecidas e que, motivados, conseguem rememorar contos, fatos que presenciaram ou o avô contou quando eram crianças” (Kambeba, 2020, p. 92, grifo da autora). Desta forma, a escrita indígena resgata e representa a coletividade das memórias a partir da oralidade dos ancestrais, considerando os espaços das aldeias onde viveram e/ou vivem os(as) velhos(as).

Por exemplo, a poeta indígena Auritha Tabajara, na orelha de seu livro de cordel *Coração na aldeia, pés no mundo* (2018), informa ao leitor que seu encantamento pela arte da poesia veio ao ouvir sua avó contando histórias. Ela começou a “escrever histórias em rimas” (Tabajara, 2018, aba do livro). É assim que nascem as obras escritas de autoria indígena, dos momentos sagrados, da interação com os povos indígenas em seus espaços.

Na concepção de Kambeba (2024), a oralidade perpassa e transporta as raízes indígenas ancestrais da aldeia para a cidade, através da palavra falada:

Nas aldeias, ela é o alicerce das tradições e dos valores comunitários, transmitindo ensinamentos que reforçam a identidade e a relação com a terra. Nas cidades, a oralidade carrega as memórias e saberes do território ancestral, permitindo que, mesmo longe do solo tradicional, as raízes culturais permaneçam vivas. Assim, a palavra falada atravessa fronteiras, unindo aldeia e cidade em um só território simbólico, onde a identidade e os conhecimentos reexistem e resistem (Kambeba, 2024, p. 52-53).

Nesse sentido, vale ressaltar que a palavra sustenta e garante a transmissão da cultura, das línguas e das memórias indígenas, carregando a identidade de cada povo indígena, seja para as cidades, os estados ou país. Logo, os espaços também são intrínsecos às memórias. Desse modo, as palavras “representam testemunho vivo” da resistência dos povos indígenas, da autonomia em afirmar a identidade com o conhecimento da natureza e do espaço em que vivem. As palavras fundamentadas na experiência e na vivência com os ancestrais garantem o conhecimento que funciona para a cura de doenças físicas e espirituais. Esse saber ultrapassa a materialidade dos registros escritos, desafiando “o colonialismo cultural, que frequentemente valoriza somente o conhecimento registrado em livros” (Kambeba, 2024, p. 53). Compreende-

se, então, que as memórias são compartilhadas e preservadas, principalmente, através da oralidade. Esse discurso narrado oralmente integra as vozes da floresta, dos animais, dos rios, dos igarapés, das pedras, do tempo e do espaço ao discurso da escrita indígena.

Em contrapartida, por muitos séculos, o conhecimento ancestral e as memórias indígenas ficaram submetidas à escrita indigenista, sob a perspectiva colonial, que atribuía as lendas e os mitos contados por ancestrais à faceta folclórica da cultura brasileira. Porém, como mencionado, as vozes que os constituem simbolizam os discursos das pessoas mais velhas de cada povo, as guardiãs/os guardiãos das memórias. Portanto, as histórias contadas por anciãos e anciãs indígenas sobre o surgimento de uma etnia variam entre as comunidades. Consoante Márcia Kambeba (2020), a história do surgimento/aparecimento do povo Omágua Kambeba se deu por meio e a partir de uma gota de água que veio do céu:

Um dia, nos contou a anciã como surgiu nosso povo. Preste atenção, meninada, para essa história não esquecer. Vou contar bem devagar para que possam decorar. Nos falou a anciã que tana kanata ayetu, nossa luz radiante, enviou uma grande gota d'água, que veio do céu trazendo outras duas gotas dentro de si. Bateu suave na samaumeira, por sua folha deslizou e foi lentamente se desfazendo, amparada por outras folhas, até que as duas gotas menores caíram no grande lago. Esse lago espelhava as árvores, que, submersas, sombreavam suas águas e lhe davam uma coloração escura. As duas gotas tocaram as águas e sumiram. Tudo parecia calmo, mas, de repente, por detrás de um grande tronco de árvore, surgiram o homem e a mulher, que juntos deixaram as águas, adentraram a floresta e começaram a fundar nossa nação (Kambeba, 2020, p. 26).

Depreende-se, desse fragmento de *O Lugar do Saber*, que a natureza é emblemática na oralidade dos avós e pajés, constituindo fios que formam a teia para a formação das histórias contadas e guardadas nas memórias dos mais jovens e das crianças. Se não fossem (re)contadas, não teriam sido guardadas na memória. Sendo assim, os povos indígenas não podem ser silenciados, caso contrário, as histórias, as línguas e as memórias desses povos desaparecerão.

Percebe-se que há participação da natureza, de forma integral, na vida dos povos indígenas, caracterizando o que eles denominam “teia”. Essas histórias foram e são transmitidas de geração em geração por meio da oralidade. Do ponto de vista literário, Daniel Munduruku inspirou-se nessa teia (rede) de saberes para escrever as memórias de seu povo e, no livro *Memórias de índio* (2016), conta sobre o processo de construção dessa obra:

Minhas idas e voltas às aldeias Munduruku me inspiravam a contar histórias [...]. Pesquisei algumas histórias do meu povo. Estas haviam sido registradas por antigos viajantes e pesquisadores que passaram entre eles em tempos antigos. Também relembrei alguns dos relatos contados por meu avô, sobre minha infância na aldeia familiar (Munduruku, D., 2016, p. 171).

Mesmo transitando entre aldeia e cidade, ele não perdeu o vínculo afetivo com os mais velhos da aldeia, onde morou durante a infância. Desse espaço, guardou na memória as histórias contadas, que foram elementares para sua escrita literária. Essa, como visto no capítulo anterior desta tese, é decorrente da oralidade indígena, que carrega vivências de rituais, cantos, danças, afetos e sentimentos construídos nos espaços da aldeia. Nessa perspectiva, Munduruku (2018e) compartilha como acontece a transmissão dos conhecimentos ancestrais, dos valores indígenas e da harmonia entre eles:

A Tradição é passada pelo uso da Palavra. O ‘dono’ dela é o ancião, o velho, o sábio. É ele que tem o poder e o dever de transmissão. Os pais sabem que devem ensinar às crianças as coisas práticas da vida (caçar, pescar, cuidar da casa, fazer roça...) coisas que lhes vão garantir o alimento do corpo. Sabem, também, que quem deve alimentar o espírito são os mais velhos, os avós, as avós. São eles que contarão aos pequenos e pequenas que somos parte da natureza e que devemos nos comportar dignamente com ela para que a harmonia prevaleça e todos possamos viver a alegria da fraternidade (Munduruku, 2018e, n.p.).

A função de ensinar e transmitir valores parece ser algo prazeroso para os velhos, uma vez que eles já os experimentaram, testemunharam e se tornaram capacitados para alimentar as memórias das crianças e dos jovens. Validam essas ideias as palavras da pesquisadora indígena Josiane de Lima Tschucambang, da etnia Xokleng/Laklãnõ: “As falas dos velhos se remetem a um passado em que participaram, viveram as emoções que, muitas vezes, são de tristeza e poucas de alegria. As narrativas se deram em forma de conselho para quem ouve” (2020, p. 32). Igualmente, essas ideias são consentidas por Ecléa Bosi (1979), por valorizar as lembranças pessoais, da família e do grupo de pessoas idosas, e perpetuar as experiências, a cultura e o modo como viveram, afirmando a função social desses anciãos e anciãs, portadores de histórias, sentimentos e conhecimentos.

Na prática da escrita literária, em diálogo com a arte das ilustrações, as histórias narradas por Munduruku são memórias coletivas que revelam ao leitor a cosmovisão indígena, numa estética não ocidentalizada, não colonizada, formando uma teia bastante emblemática, ao simbolizar elementos identitários ligados à ancestralidade, como rituais do fogo, crenças, artes e medicina natural, impressos nos corpos nos espaços das aldeias, como ocas, rios, igarapés, matas e roçados. Assim, é possível compreender que se evidencia a ancestralidade como elemento relevante para a conservação e a perpetuação das memórias indígenas.

Entre as obras de Munduruku, destaca-se o livro *Parece que foi ontem – Kapusu aco’i juk* (2006), parte do *corpus* desta pesquisa, no qual há uma enorme ilustração de uma teia com

uma aranha no centro, abarcando todo o projeto gráfico e da escrita do texto com as memórias de um ritual do fogo, no espaço de uma aldeia cercada de árvores. O narrador relembra os passos do ritual liderado por um homem velho, enquanto o protagonista ouvia atenciosamente cada passo realizado e proferido por ele. De semelhante forma, na obra *Meu Vô Apolinário* (2005), a imagem do velho, agora figurado como avô Apolinário, aparece como detentor da sabedoria dos rituais de cura e das memórias ancestrais.

Eliane Potiguara também configura a imagem da avó da menina indígena Moína, em sua obra *A Cura da Terra*: “[...] a garota vai se achegando aos pés da avó para que ela lhe coce a cabeça e acaricie seus longos cabelos” (2015, p. 04), sendo notável o cuidado e o carinho dos avós para com os netos entre os indígenas. Na percepção de Kambeba (2020, p. 14), “[...] As mulheres são as guardiãs dos saberes ancestrais e educadoras, os jovens tornam-se guerreiros, as crianças, se esforçam na aprendizagem do cotidiano e a vida segue sem pressa e sem tempo de relógio sempre obedecendo o rio e sua ciência [...]”. De modo equivalente é que Munduruku projeta a figura do avô Apolinário, de quem o narrador guardou nas memórias as preciosas lembranças do velho, que o fez entender o sentido das coisas e da vida ao obedecer a tranquilidade e o percurso do rio.

Ecléa Bosi, porém, esclarece que a lembrança da infância passa pelo crivo da opinião e do julgamento, na fase adulta e da velhice, pautada nos valores pessoais:

A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas idéias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, *no presente*, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista (Bosi, 1979, p. 25).

Conforme as ideias dessa autora, as mesmas imagens da infância lembradas por um adulto ou um velho não são idênticas, pois cada um emite seu juízo de valor, devido ao “conjunto de representação” da consciência da pessoa no momento em que ela narra/conta a alguém. O que significa que as memórias de Munduruku, narradas nas duas obras em análise, passaram pelo crivo da “consciência atual”, antes de serem compartilhadas com os leitores.

Sob essa ótica, na Apresentação da obra em pauta de Ecléa Bosi, a filósofa Marilena Chauí se posiciona sobre o campo de pensamento compartilhado. Ela destaca um fragmento de *Memória e Sociedade*: lembranças de velhos (1979), que trata do alto valor dado às lembranças compartilhadas, agregadas aos sentimentos, à consciência, afirmando-os como uma “obra de

arte” e “um diamante”:

Não há evocação sem uma inteligência do presente, um homem não sabe o que ele é se não for capaz de sair das determinações atuais. Uma lembrança é um diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito. Sem o trabalho da reflexão e da localização, ela seria uma imagem fugidia. O sentimento também precisa acompanhá-la para que ela não seja uma repetição do estado antigo, mas uma reaparição. [...] Mas o ancião não sonha quando rememora: desempenha uma função para a qual está maduro, a religiosa função de unir o começo e o fim, de tranquilizar as águas revoltas do presente alargando suas margens [...] O vínculo com outra época, a consciência de ter suportado, compreendido muita coisa, traz para o ancião alegria e uma ocasião de mostrar sua competência. Sua vida ganha uma finalidade se encontrar ouvidos atentos, ressonância. [...] A conversa evocativa de um velho é sempre uma experiência profunda. Repassada de nostalgia, revolta, resignação pelo desfiguramento das paisagens caras, pela desaparecimento de entes amados, é semelhante a uma obra de arte (Chauí, 1979, p. 09-10).

Para os velhos, as ações de compartilhar lembranças trazem prazer e mostram conhecimento, tanto histórico-social quanto do senso comum, adquirido também pela coletividade. Os ato de lembrar e enunciar oralmente evocam acontecimentos tristes e alegres, provocando no ouvinte sentimentos bons ou ruins, bem como questionamentos sobre o passado em comparação ao presente. O fragmento da obra *Foi vovó que disse* (2014a) ilustra essas ideias, ao figurar o questionamento do neto curumim Kaxiborempô à sua avó:

Vovó disse que tem povos que não acreditam nos duendes e espíritos da natureza. Perguntei quem eram esses outros povos, e ela disse que são todos aqueles que não se parecem com a gente, que não conhecem as mesmas coisas, não comem a mesma comida. Vovó disse que nosso povo é muito antigo e estava aqui antes de os outros povos chegarem (Munduruku, 2014a, p. 13).

A partir do fragmento, nota-se a presença dos fatos históricos, na memória da avó, ao contar ao neto sobre a cultura e as características físicas dos brancos colonizadores. Isso demonstra que as memórias dos velhos evocam fatos históricos de tempos desconhecidos para as crianças e os jovens.

A título de compreensão do campo psicológico e filosófico da memória, é mister que essa pesquisa tenha como uma de suas bases teóricas fundamentais o livro *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito (1999), em que Henri Bergson critica o conceito de memória relacionado puramente ao “conjunto de imagens” (matéria-mundo dos objetos) retidas no cérebro. As pesquisas do referido autor apontam para o entendimento de que a memória é a composição das experiências humanas internas, que se acumulam ao longo da vida, não havendo um lugar específico no cérebro para guardar as memórias. De modo semelhante a Bergson, Ecléa Bosi entende que a memória não se limita simplesmente a um

reservatório de informações a ser executado por plano de processamento. Então, fazem-se necessárias mais pesquisas sobre o sistema nervoso e sobre o funcionamento da memória.

Partindo para o campo da Neurociência, segundo Joël Candau (2019), a memória é uma faculdade individual comum a todas as pessoas e representa uma organização neurobiológica complexa. Ivan Izquierdo (1989, p. 90) aprofunda esse pensamento, ao adentrar o campo da Neurociência, afirmando que “o aprendizado e a memória são propriedades básicas do sistema nervoso” e que todas as atividades nervosas são incluídas e afetadas por eles. Logo, a memória e o aprendizado são impactados pelo estado emocional. O stress, o sono, a ansiedade e a depressão impedem o fluxo de Dopamina e de Seratonina, “substâncias químicas benéficas ao nosso bem-estar, ao nosso aprendizado e à facilitação da recuperação de informações contidas na memória” (Chaves, 2023, p. 71).

As ideias de Izquierdo (1989) se conectam e aproximam-se das teorias de Bergson, pois ambos trazem esclarecimentos de que há “um vai e vem de ideias” e um movimento da consciência e do espírito que comunicam com o corpo transmitindo as sensações. Porém, essa relação pode ocorrer do corpo para a consciência, e uma lembrança boa ou ruim pode provocar um sentimento triste ou alegre. O espírito se comunica com o corpo, transmitindo sensações, e o corpo reage de acordo com a memória. Nessa perspectiva, “meu corpo é, portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento” (Bergson, 2010, p. 14). O corpo devolve movimento, quando, por exemplo, cai algo pesado sobre o pé ou sobre outra parte do corpo, de forma repentina, sem que se perceba ou visualize com antecedência. Assim, o corpo sente e rapidamente se comunica com a memória.

Na concepção de Krenak (2023, p. 3), ativista, autor e membro da Academia Brasileira de Letras (ABL), “as memórias são universais, todo mundo tem memória. E seria até interessante a gente imaginar que, se a gente concorda que todo mundo tem memória, a gente também pode considerar que nem todo mundo se lembra que tem memória”. Cada povo, que forma uma comunidade, um estado ou uma nação, tem memórias, e essas deveriam ser transmitidas de geração em geração, por meio dos ancestrais, para que as tradições, os ritos, as línguas e as identidades não se perdessem. Os povos indígenas têm perdido muito de suas memórias por absorverem outras culturas, especialmente nos espaços das grandes cidades brasileiras. Isso acontece pelo medo de assumirem suas identidades, devido ao preconceito e ao racismo já sofridos por outros. Esse tipo de ocorrência indica a construção de uma “memória fragmentada” e, com a diáspora, acontece “a crise de identificações locais e identificações de linhagem, o retrocesso das visões totalizadoras, [...] a diluição do sentimento coletivo, o caráter

de inautenticidade dos contatos interpessoais e de nossa relação com o passado” (Candau, 2011, p. 185).

Nesse cenário, se posicionando com relação à identidade e às memórias, Krenak faz uma analogia entre “viver espiritado” e “viver espantado”:

eu estava lembrando que a maioria de nós prefere viver espantado do que viver espiritado. Porque talvez a ideia de espiritado tem a ver com a ideia de uma memória que vaza, que transcende e que bagunça com a nossa noção de indivíduo. Ela desloca a nossa fixação numa individualidade, tipo: ‘Ah, aqui está desconfortável’, ‘Puxa, caiu uma gota na minha cabeça’... Você só sente isso porque você acha que tem uma cabeça, porque se for um corpo totalmente espalhado, espiritado, a gota cai em qualquer lugar, não precisa ser na minha cabeça (Krenak, 2023, p. 5).

Para ele, “viver espiritado” é se permitir aderir a outras culturas, como acontece com muitas famílias indígenas, principalmente com os jovens. Por um lado, com as ilusões da cidade e de suas tecnologias, a aldeia se torna desconfortável para a juventude; por outro, os jovens têm ideias que nem sempre são certas para o futuro, pois, quando chegam à cidade, muitos não conseguem trabalho, são vítimas de preconceitos e violência, devido às características de seus corpos e da maioria de suas crenças e hábitos. Tornam-se corpos “espiritados”. Segundo Krenak, é melhor “viver espantado”, pois, assim, a identidade e a memória são preservadas e não haverá confusão.

Sobre a relação com o passado, de acordo com Eliane Potiguara (2014, n.p.), “todos os povos indígenas do Brasil têm uma relação sagrada com os avós e antepassados. É uma relação de amor e respeito, pois nossos ancestrais são responsáveis por transmitir nossa cultura, tradição e língua”. Para os povos indígenas, os antepassados são detentores de sabedoria, das memórias e de tudo que envolve a identidade; por isso, são respeitados e honrados pelas crianças e pelos mais jovens. Ademais, lutam de forma coletiva para a preservação da cultura, da língua, das memórias e dos espaços naturais onde moram.

Graúna (2013, p. 11) assegura que “A reapropriação do espaço via memória possibilita a colocação do sujeito na sua própria história”. A reapropriação do espaço tanto físico quanto social através das memórias (de autor e escritor, liderança política) fortalece e dá visibilidade aos povos indígenas. Na visão de Eduardo David de Oliveira (2021, p. 21), “Ancestralidade é o território sob o qual se dão as trocas simbólicas, materiais, linguísticas, afetivas e energéticas: revela o princípio da reciprocidade. Ela é uma categoria de inclusão, pois inclui tudo o que passou e acontece”. São, então, fundamentais o respeito e a consideração dos mais jovens e das crianças pelos velhos, pajés, avôs e avós, seus ancestrais, bem como a credibilidade aos velhos

pela sabedoria não adquirida pelas crianças e pelos jovens.

Com essa perspectiva, por meio das memórias narradas, é possível chegar até ao leitor características da identidade dos povos indígenas. Essas memórias se sustentam nos espaços com cenário e ambiente produzidos e identificados por povos indígenas, como a Aldeia Terra Alta, espaço indígena do povo Munduruku, figurado por Daniel Munduruku na obra *Meu Vô Apolinário* (2005). A voz simbólica do ancião ou da anciã representa os ancestrais, detentores de sabedoria e memórias.

Nesse sentido, a estudiosa indígena Márcia Kambeba (2018b, p. 40) elucida:

Na literatura indígena, a escrita, assim como o canto, tem o peso da ancestralidade. 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. Essa prática ainda é usada, pois é parte integrante da cultura em movimento.

A literatura indígena tem seus fundamentos nas memórias dos(as) velhos(as), entre eles, pajés, avós, avôs, seguindo o padrão ancestral de movimentos circulares em cantos, danças entre outros rituais. Sob esse olhar foi que Daniel Munduruku projetou a obra *Parece que foi ontem – Kapusu aco'i juk* (2006), traduzida também na língua Munduruku, ilustrada pelo artista e escritor Maurício Negro. O *design* da capa foi todo produzido em forma de círculo, para se conectar ao conteúdo verbal da memória.

Nessa linha de pensamento, percebe-se um imbricamento da produção narrativa memorialística em defesa dos direitos dos povos indígenas em função da manutenção, da preservação e da propagação das memórias desses povos: “Cantando / Dançando / Passando sobre o fogo / Seguimos num contínuo / O rastro dos nossos ancestrais” (Krenak, 2019, p. 29). Isto é, seja pela oralidade ou pela escrita, as memórias sobrevivem nos espaços das aldeias onde moram as famílias indígenas.

O sinal do pajé (2011), de Daniel Munduruku, exemplifica bem as ideias de Krenak, por figurar como protagonista um jovem indígena que deixa a “gota cair na cabeça” e isso o inquieta a ponto de ficar em dúvida se deixa ou não a aldeia – espaço sagrado onde nasceu e cresceu, recebendo todas as orientações dos pais, avós e pajés –, para ter um futuro tranquilo na aldeia. A voz dos ancestrais e a da namorada o convencem a permanecer na aldeia e a passar pelos rituais da maioridade. Essas reflexões podem ser sustentadas por Paul Zumthor (2007, p. 97), ao detalhar que “o passado se oferece a nós como uma mina de metáforas com a ajuda das quais, indefinidamente, nós nos dizemos”. Assim, as memórias são evocadas, acompanhadas

das subjetividades, emoções e sentimentos bons ou ruins.

Apontando para o campo emocional, a linha de pensamento de Bergson (1999) pode ser ilustrada com as lembranças da infância de um adulto, sejam elas da escola ou da família, na aldeia ou na cidade. Caso sejam da escola, podem ser das brincadeiras no pátio com os colegas, das piadas e dos risos. Se forem da aldeia, serão de banhos nos rios, das pescarias, das brincadeiras com os amigos indígenas e com os *xerimbabos* (animais de estimação), de trabalhos com os pais nos roçados, das contações de histórias, de conselhos dos avós e dos pais, dos rituais, das danças. Nesse caso, imediatamente, o corpo reage com as lembranças; e o rosto se alegra ou se entristece, dependendo da emoção ou do sentimento que a lembrança causa. Uma lembrança de preconceito sofrido na escola também é comunicada de imediato ao corpo, o qual será percorrido por um sentimento de tristeza e/ou de frustração. Ou seja, a memória está sempre em comunicação com o corpo.

Bergson explica sobre o processamento do pensamento e a representação de imagens emitidas para o corpo da seguinte maneira:

Tome-se um pensamento complexo que se desdobra numa série de raciocínios abstratos. Esse pensamento é acompanhado da representação de imagens, pelo menos nascentes. E estas próprias imagens só são representadas à consciência depois que se desenhem, na forma de esboço ou de tendência, os movimentos pelos quais elas mesmas se desempenhariam no espaço, quero dizer, imprimiriam ao corpo estas ou aquelas atitudes, liberariam tudo o que contém implicitamente de movimento espacial. Pois bem, é este pensamento complexo que se desdobra que, em nossa opinião, o estado cerebral indica a todo instante (Bergson, 1999, p. 06).

Daí a compreensão de que, dependendo da relevância que se dá aos eventos passados, é que os pensamentos vão ganhando espaço no cérebro, mais de perto ou mais longe, considerando-se o estado psicológico da pessoa. Nesse liame, é impossível “separar a percepção dos sentidos da memória, seria como navegar em águas perigosas” (Bia, 2024, *online*). Por meio da percepção, a memória particulariza, identifica e separa o objeto, reconhecendo seu passado. Quando a pessoa se lembra de um evento da infância, ele acontece novamente na memória; e, consoante Bergson (2006, p. 247), ocorre a reconstituição do passado no presente, bem como o prolongamento de um no outro; então, “é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida” (Bergson, 2006, p. 179). Logo, a lembrança é “a representação de um objeto ausente” (Bergson, 1999, p. 80).

A memória tem como função prioritária “evocar todas as percepções passadas análogas a uma percepção presente, recordar-nos o que precedeu e o que seguiu, sugerindo-nos assim a

decisão mais útil” (Bergson, 1999, p. 266). Ao se lembrar de um fato passado, a pessoa não se lembra apenas do fato em si, naquele momento único, mas vão surgindo lembranças de algo que aconteceu anteriormente para dar mais coesão ao evento. Nessa manifestação da memória, surgem as imagens da identificação dos espaços, das pessoas e suas características, das histórias contadas por essas pessoas, dos sentimentos, do contexto histórico e do tempo em que ocorreram os acontecimentos. Nessa perspectiva, “nossa memória escolhe sucessivamente diversas imagens análogas que lança na direção da percepção nova” (Bergson, 1999, p. 116). A memória seleciona as imagens, as analisa para lançá-las no presente, de acordo com a necessidade ou o sentimento/a sensibilidade que a pessoa tem na evocação de tal lembrança.

Bergson (2006, p. 89-90) comprova, ainda, a existência da memória hábito e da memória regressiva (ou espontânea), as quais se interligam com frequência. A memória regressiva ou espontânea “atua na dimensão onírica e no campo poético, e é posicionada no domínio do espírito livre” (Silva *et al.*, 2020, p. 553), enquanto a memória hábito se desenvolve com o auxílio do “aparato sensório-motor. Esta apresenta a função de conduzir o sujeito à repetição de reações comportamentais bem sucedidas” (Silva *et al.*, 2020, p. 553).

Se há produção de narrativas orais e escritas conectadas às lembranças do passado, é porque a memória encontra-se em funcionamento (ativa) e com capacidade de lembrar. Assim, as lembranças e os assuntos literários e artísticos guardados na memória, e registrados na oralidade ou na escrita, caracterizam-se como “memória coletiva” (Halbwachs, 1990), por fazerem parte das comunidades e dos grupos de família. Paolo Rossi (2010) acredita na ideia de complementação da arte, para acumulação e conservação da memória, de onde se compreende que a arte está nos formatos dos vasos de barro, nas pinturas dos maracás, nos cocares coloridos, nas pinturas dos corpos, nos grafismos em geral, nos cantos dos rituais, e essas manifestações culturais não escapam da memória, conforme esclarece Rossi (2010, p. 89-90):

A ideia da memória como um armazém é muito antiga, e igualmente tão antiga é a ideia de uma arte que ajude o armazenamento com acuidade, fazendo as opções necessárias mediante rápida percepção das mercadorias acumuladas. O armazém, em todos os textos da *ars memorativa*, é apresentado como bastante ampliável. Em lugar das poucas coisas que ali conservamos, é possível conseguir, mediante a Arte, nele acumular uma quantidade imensa de noções.

A perspectiva de armazenamento da memória denota certa ambivalência, por tensionar para objetos físicos e obras de arte, além de retomar os conceitos tradicionais de memória, que guardam, armazenam.

As pesquisas mais recentes abordam a memória na Filosofia, na História, na Sociologia, na Literatura, na Psicologia, na Biologia e na Neurociência. Essa última trabalha com o funcionamento do sistema nervoso e, segundo seus princípios, as informações não ficam guardadas em gavetas, “dentro dos neurônios como se estes fossem uma espécie de armário. O armazenamento é possível graças à *neuroplasticidade*, que pode ser definida como a capacidade que o cérebro tem de se transformar diante de pressões (estímulos) do ambiente” (Mourão Júnior; Faria, 2015, p. 781). Desse modo, o cérebro armazena informações, mas elas não ficam acondicionadas dentro de “gavetas cerebrais”, ou seja, elas não permanecem fisicamente depositadas em certos neurônios específicos, como se esses fossem semelhantes a um armário.

Por esse viés, a partir dos estudos de Roberto Lent, divulgados em *Cem bilhões de neurônios?: Conceitos fundamentais de neurociência* (2010), os pesquisadores Carlos Alberto Mourão Júnior e Nicole Costa Faria (2015) apresentam a Memória de Longa Duração (MDL) e a Memória Declarativa. Essas podem ser ilustradas pelas duas obras de Munduruku escolhidas para análise nesta pesquisa, *Meu Vô Apolinário* (2005) e *Parece que foi ontem – Kapusu aco’i juk* (2006), por conterem “**os episódios de nossa infância**, as imagens de uma viagem que fizemos há muito tempo e os conhecimentos adquiridos na escola” (Mourão Júnior; Faria, 2015, p. 785, grifo nosso).

As memórias, na obra *Meu Vô Apolinário*, exemplificam essas ideias por figurarem um menino indígena de oito anos nas memórias da infância do narrador, na Aldeia Terra Alta: “Minhas primeiras lembranças – além de um terremoto que vivi aos quatro anos – são as de meu pai martelando, serrando [...]” (Munduruku, 2005, p. 10); “Nós, os meninos íamos na frente para proteger o grupo. Bem, na verdade, íamos mais é brincando mesmo, coisa que toda criança gosta de fazer” (Munduruku, 2005, p. 15); “Nessa época, eu estava com quase nove anos e cursava a terceira série primária” (Munduruku, 2005, p. 23). A partir dos trechos em evidência, infere-se que as memórias da infância do autor são Memórias de Longa Duração, podendo ser classificadas também como Memórias Declarativas.

É importante esclarecer que, conforme Mourão Júnior e Faria (2015, p. 785), os conteúdos das Memórias Declarativas são “episódios” de “experiências passadas”, tais como: “uma viagem, um momento muito triste, o primeiro beijo etc.”, e que essas memórias também são denominadas Memórias Episódicas, por guardarem “informações relacionadas a um determinado momento no tempo, sendo, portanto, responsável pela nossa autobiografia [...]”. Por conseguinte, essas memórias se entrelaçam, por se relacionarem com o passado de longa

distância, com a infância e com os episódios dessa fase da vida¹⁸.

Ao abordar os pontos de vista histórico, antropológico e científico global, Jacques Le Goff (1996, p. 423) explica que a memória é uma propriedade com a função de “conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar as impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”. Logo, os fatos históricos e as lembranças do passado só podem ser evocados graças ao bom funcionamento da memória.

Na perspectiva da literatura indígena contemporânea, segundo Krenak (2023), a memória não se limita a museus, ela é algo muito mais valioso e precioso. As memórias indígenas deveriam ser sempre lembradas em qualquer lugar e tempo, “Mas a gente tem essas instituições [museus] em todo lugar, no mundo inteiro a gente tem essas instituições e culturalmente a gente supervaloriza elas. Porque a gente precisa delas exatamente para suprir a nossa falta de memória” (Krenak, 2023, p. 08). O autor indígena aponta para certa ironia relacionada à falta de relevância que se dá às experiências, a episódios e a fatos vividos no passado, os quais, muitas vezes, não são lembrados; e, se são lembrados, não são compartilhados, não recebem a devida importância, como se o ser humano carregasse uma memória vazia. Em *Memória não queima* (2023), ele discorre sobre a relação do “corpo-memória” e do “corpo-território”, sugerindo a “retomada” e o compartilhamento da memória:

Porque uma retomada é uma retomada de um território. E como a gente está compartilhando essa experiência multicultural, pluricultural, totalmente atravessada de experiências individuais, é muito interessante se permitir essa certa promiscuidade de um entrar na memória do outro. É isso que nós estamos fazendo: estamos entrando um na memória do outro. E deve ser uma experiência muito mais enriquecedora do espírito do que aquela outra que eles nos propõem, que é invadir a nossa memória com esses aparatos todos que estão se multiplicando, abordando a gente como se a gente fosse algoritmos. E seria muito interessante a gente produzir uma reação espiritada contra o algoritmo, porque seria se ocupar de uma outra disposição onde você não está vazio; mas não estar vazio pode ser uma experiência plural. Ela não precisa ser a mesma, ela pode ser plural (Krenak, 2023, p. 03).

Como se observa na citação, o compartilhamento da memória, vinculada à retomada de territórios indígenas, reivindica a valorização e a visibilidade, não apenas dos corpos, mas também das experiências individuais, contrapondo-se à visão colonialista da cultura e das memórias indígenas, pois elas não são vazias. Krenak (2023, p. 04) ainda sugere o

¹⁸ Para mais informações sobre a memória e seus processos, ver: MOURÃO JÚNIOR, Carlos Alberto; FARIA, Nicole Costa. Memória. **Processos Psicológicos Básicos**, [S. l.], v. 28, n. 4, p. 780-788, 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/prc/a/kpHrP364B3x94KcHpCkVkQM/?lang=pt>. Acesso em: 19 mar. 2025.

compartilhamento de experiências entre os povos indígenas de etnias diferentes, nos territórios indígenas onde houve retomadas, permitindo ouvir outras memórias: “[...] seria o maior barato a gente começar por nós mesmos, nos enchendo de memória, vazando memória pelos sete buracos da nossa cabeça”.

Sandra Benites (2023a) registra a influência do espaço, da sociedade e das aldeias no corpo dos indígenas. Em contrapartida, nota-se, no lugar do cocar, o boné; no lugar dos grafismos corporais, as maquiagens para mulheres. Essas substituições já se tornaram comuns, principalmente para a maioria dos indígenas que migram de suas aldeias para as cidades. A indígena mencionada narra experiências próprias e de pessoas mais velhas sobre a relação do corpo com o lugar:

[...] em muitas aldeias, eu vejo que os mais velhos reclamam muito, falam que os jovens de hoje não são obedientes, mas acontece que eles não estão entendendo também, os mais velhos não estão entendendo o porquê. Como, por exemplo, eu tive essa experiência, eu tive esse conhecimento, eu passei por isso, mas meus filhos já não tiveram a mesma coisa, depende de como o entorno e como que a gente foi produzindo o nosso corpo. E é a nossa relação com a sociedade ao redor, ou seja, se existe rio, se existe o lugar pra gente pisar no chão, ou seja, você vai ter esse saber, o nosso próprio corpo que é o nosso saber, vai depender do contexto no qual você foi produzido (Benites, 2023a, p. 7).

O fragmento de *Somos aquele chão que carrega e leva tudo*, publicado em Cadernos Selvagens “Corpo Território 2”, direciona para a ideia de que os indígenas mais velhos estão preocupados com a absorção e a manutenção da cultura ancestral pelos mais jovens, incluindo rituais de danças, pinturas corporais (grafismos) e a relação do corpo com a natureza. Um conjunto de características culturais que formam a memória de um povo figurada e simbolizada nos corpos desse povo e no lugar em que vive; ademais, o corpo indígena expressa a cultura, na arte do grafismo e nas características físicas.

Sandra Benites (2023b) debate com clareza sobre a relação do corpo das mulheres indígenas e da memória, em um encontro de mulheres indígenas guarani, no formato *online*, reproduzido em Cadernos Selvagens “Corpo Território 3”:

O que é essa memória? Essa memória é a memória ancestral, e essa memória ancestral vai aparecer de várias maneiras: pode aparecer na infância, pode aparecer na família, pode aparecer na gente mesmo, ou pode aparecer como mulher, ou por ser mulher [...]. Essa memória vai demarcar o nosso corpo. Então, coisa boa, coisa ruim, ela vai demarcar. Por isso que eu costumo dizer essa questão do teko. O teko é o modo de ser, o modo de viver, o modo de estar no mundo. Então o teko também tem a ver com a memória. Essa memória demarca o nosso corpo. Às vezes, essa memória provoca a reação do próprio corpo; por isso que a gente, cada uma de nós, está aqui hoje (Benites, 2023b,

p. 2-3).

A demarcação do corpo pela memória em uma pessoa é identificada em qualquer lugar em que ela esteja. As características das formas de se alimentar, de se vestir, os acessórios, as crenças e os hábitos são visíveis, em uma mulher indígena, demarcando o corpo dela. Krenak (2023), como já referendado, traz a ideia de memória como algo que se expande e vai além da experiência física, algo que não queima no fogo, ultrapassa o material como tijolos.

Conforme o posicionamento de Halbwachs (2006), todas as pessoas têm dois tipos de memória: a coletiva e a individual, as quais se inter-relacionam, mas, ao mesmo tempo, são independentes, não se misturam. A memória individual (interior, pessoal e autobiográfica) se apoia na coletiva (exterior, social e histórica), devido à história de vida das pessoas estar relacionada à história de uma sociedade ou de um grupo étnico/religioso. Todavia, a memória coletiva é bem mais abrangente que a memória individual. Essa pode ser ampliada, na maioria das vezes, para a memória coletiva (Halbwachs, 2006), cuja interferência do contexto social na evocação da memória se fortalece, ou se enfraquece, se restringe e se separa da memória dos indivíduos de culturas diferentes.

Segundo Halbwachs (1990), atribuímos com muita frequência as ideias, as reflexões, os sentimentos e as paixões que foram inspirados por nossos grupos, ou mesmo reflexões tomadas a partir de uma conversa, um livro, um jornal, ou outro suporte. Nas obras de Munduruku, nota-se interessante ênfase nas memórias individuais que se constroem desde sua infância até a idade adulta, vinculadas à coletividade, aos grupos de parentes indígenas. Sendo assim, para Halbwachs (1990), a memória individual existe na proporção em que é sustentada e amparada pelo grupo. Nesse cenário, quando se ouve uma pessoa contar suas memórias, se consegue identificar com facilidade o grupo social ao qual ela pertence e/ou pertenceu e até mesmo o contexto social e histórico da época em que viveu. Samir Mortada (2022, p. 3) entende que “A memória localiza, orienta o indivíduo e seu grupo social. Ela sinaliza possibilidades para o futuro que foram suprimidas. A memória vitaliza o passado, expõe suas heranças e faz que nos posicionemos no presente a partir delas”.

Munduruku, por seu turno, enuncia que “O passado é a ordenação de nosso ser no mundo” (2009, p. 49 *apud* Santos, 2015b, p. 6), e a posição de escrita desse autor resgata vínculos ancestrais, que propagam, através das memórias dos velhos, os rituais de passagem dos jovens e das jovens, os cantos, as rezas, as crenças, o modo de trabalho, a relação com a natureza e com os animais, a relação entre a família indígena, a educação das crianças, os hábitos alimentares, as diversões, os brinquedos das crianças. Essas características identitárias

presentes nas memórias dão visibilidade à cultura indígena, através das obras de literatura infantil e juvenil contemporâneas tanto físicas quanto virtuais.

As memórias literárias dos autores e autoras indígenas também trazem lembranças de acontecimentos catastróficos nas aldeias. Fatos como massacres indígenas, abuso e exploração de mulheres indígenas¹⁹, entre outros aspectos, são lembrados e registrados na literatura, a fim de serem levados a público com o intuito de esclarecer, informar e denunciar à sociedade a faceta obscura da colonialidade. A obra *Metade cara, metade máscara* (2019), de Eliane Potiguara, retrata no poema “Denúncia” o silenciamento da mulher indígena e a convoca para contar sobre as violências sofridas: “Ó mulher, vem cá / que fizeram do teu falar? / Ó mulher, conta aí... / conta aí da tua trouxa / fala das barras sujas / dos teus calos na mão / O que te faz viver, mulher? / Bota aí, teu armamento [...]” (Potiguara, 2019, p. 79). Não se pode esquecer que a sociedade colonialista subverteu, durante séculos, a realidade dos povos indígenas, atribuindo a esses povos estereótipos e invadindo territórios, “pegando mulheres a laço”, e violentando-as sexualmente. De acordo com Ítalo de Moura (2024, p. 52-53), “Do ufanismo à anulação de identidades se sobrepõe anos de histórias, de dizimação de culturas e identidades em mais de 500 anos de colonização; as amarras do passado que prendem essas populações à singularidade histórica têm se desfeito aos poucos”.

Ecléa Bosi (2003, p. 66-67) afirma que “A nostalgia revela sua outra face: a crítica da sociedade atual e o desejo de que o presente e o futuro nos devolvam alguma coisa preciosa que foi perdida”. Na visão de Munduruku (2016), a memória vai nos apresentando, aos poucos, as coisas vividas no passado, caracterizando-se como uma memória seletiva:

Nossa memória funciona também assim, a granel. Ela vai trazendo à tona pequenos fragmentos de coisas vividas. Faz assim quando ouvimos uma música que nos recorda alguém ou algum fato ocorrido: quando pessoas passam e deixam para trás um cheiro que nos remete a um perfume que marcou positiva ou negativamente nossas vidas. Ou ainda quando relembremos fatos, pessoas, frases, comidas, odores. Nossa memória fraciona, divide, separa nossas lembranças. Faz isso para nos proteger. A memória tem que ser a granel porque tudo que guardamos dentro da gente gera emoções, sentimentos, alegrias e dores. Nossa memória é seletiva para proteger-nos de nós mesmos (Munduruku, D., 2016, p. 08-09).

A memória é despertada para lembrar de acontecimentos do passado, sobretudo quando há sentimentos e emoções intensos ao se lembrar de algo ou de alguém. Isso acontece, geralmente, quando a visão, o olfato ou a audição identificam algo semelhante ou idêntico ao

¹⁹ Veja em: OLIVEIRA, Beatriz de. A violência do garimpo contra meninas e mulheres indígenas no Brasil. *Nós*, [S. l.], 23 maio 2022. Disponível em: <https://nosmulheresdaperiferia.com.br/a-violencia-do-garimpo-contrameninas-e-mulheres-indigenas-no-brasil/>. Acesso em: 19 mar. 2025.

que já aconteceu. A exemplo disso, quando se vê na rua uma pessoa com fisionomia semelhante a alguém da família, a tendência da memória é recordar fatos que aconteceram com essa pessoa e provocar nela o sentimento de tristeza ou de alegria. Memórias de tragédias, acidentes ou assassinatos são evitadas, para não causarem tristezas e dores.

Para Munduruku, tudo começa na infância e vai-se somando na bagagem da memória, podendo essa ser pesada ou leve, trazendo consequências negativas ou positivas para a vida adulta:

O que é vivido fica registrado. Acontecimentos bons ou ruins, alegres ou tristes, passam a fazer parte da nossa história. São marcas que vão morar dentro da gente como uma tatuagem ancestral: a gente nunca mais se desfaz dela. Algumas são marcas profundas de nossa personalidade; outras deixam mágoas e deixam sofrimentos. Às vezes, começam na infância, alimentam-se na juventude e crescem na fase adulta, gerando pessoas tristes, problemáticas, infelizes, não realizadas, de mal com a vida, com as pessoas e com o mundo (Munduruku, D., 2016, p. 09).

O autor indígena reflete sobre os acontecimentos bons ou ruins e os impactos que eles causam na vida de uma pessoa. Episódios que acontecem e/ou são recorrentes da infância à fase adulta são absorvidos pela memória, influenciando na sua personalidade e/ou causando medo, vergonha, timidez, isolamento, ansiedade e baixa autoestima. Nesse contexto, acontecimentos do cotidiano e episódios que provocam memórias ruins podem acontecer coletivamente, pelo fato de o homem já nascer pertencendo a um grupo familiar, a um espaço em comum, a um grupo étnico, a uma comunidade escolar e a um partido político. Além do mais, por interagir com esses grupos, é que tem mais facilidade de se lembrar de fatos ocorridos, pois esses se apóiam nas memórias de um colega de classe, de um vizinho da oca e do mesmo povo indígena, de um colega do mesmo time de futebol. Consoante Halbwachs, os episódios e os fatos passados, de grupos mais próximos, são os que a memória mais absorve:

os acontecimentos de nossa vida que estão sempre mais presentes são também os mais gravados na memória dos grupos mais chegados a nós. Assim, os fatos e as noções que temos mais facilidades em lembrar são os do domínio comum, pelo menos para um ou alguns meios. Estas lembranças estão para ‘todo o mundo’ dentro desta medida e é por podermos nos apoiar na memória dos outros que somos capazes, a qualquer momento, e quando quisermos, de lembrá-los (Halbwachs, 1990, p. 49, grifo do autor).

Para o sociólogo francês, os episódios ocorridos nos grupos de infância, na escola, na família, na igreja, entre outros grupos, são os que são lembrados por estarem também nas memórias dos integrantes desses grupos. Essas lembranças vêm à memória nos reencontros, durante as conversas, quando se houve uma música, sente-se um cheiro, vê-se uma cor,

compartilha-se um saber, entre outras muitas situações e coisas que levam uma pessoa adulta ou idosa a se lembrar de um fato, mesmo que esse tenha ocorrido na infância dela. Na concepção de Munduruku (2016, p. 09), quanto mais idosa a pessoa fica, mais há possibilidade de as memórias aparecerem. Enquanto criança, a memória não tem muita força, mas, com o passar do tempo, ela vai se acumulando e se percebe sua influência. Muitas vezes, a pessoa se depara com lembranças que nem imagina mais ter. Dependendo da relevância e da intensidade com que ocorreram os fatos/acontecimentos, umas desaparecerão e outras não.

Do ponto de vista literário, a memória possui um campo de comunicação bastante amplo. Representada de forma verbal e/ou não verbal, ela é um meio de preservação e de conservação da cultura dos ancestrais, seja em narrativas orais ou escritas, dentro ou fora dos museus, em exposições e, principalmente, publicadas e ilustradas em livros. Sob o viés literário, pedagógico e educacional, Candau (2008) recomenda a “memória compartilhada”, devendo as memórias serem contadas e narradas nos contextos educacionais. São memórias coletivas transmitidas de geração em geração, em que os sujeitos autores narram lembranças de si e de familiares e/ou amigos da aldeia.

Desse modo, as memórias indígenas de Daniel Munduruku ultrapassam o caráter de memória individual e tomam a dimensão de memória coletiva, já que as memórias do narrador e as do autor “não podem coexistir isoladas de um grupo” (Halbwachs, 1990, p. 31). Para Candau, o que mantém o compartilhamento das memórias é o conteúdo representativo da cultura de um grupo:

Doutrina, contos, relatos, mitos inscritos em uma trama narrativa, são as pedras angulares de memórias fortemente estruturadas que contribuem no interior de um grupo ou de uma sociedade para orientar duravelmente as representações, crenças, opiniões e para manter a ilusão de seu compartilhamento absoluto e unânime (Candau, 2011, p. 182).

Sob essa perspectiva, as comunidades indígenas, sustentadas pelas identidades dos pajés, anciãos e anciãs orientados e imbuídos da cultura nativa, mantêm vivas as crenças, as tradições, os rituais, os mitos, entre outros componentes da cultura nativa, compartilhando-os por meio da oralidade e, conseqüentemente, da escrita autoral indígena. Portanto, as histórias contadas através da oralidade e das narrativas escritas por autores indígenas são instrumentos de divulgação das memórias, incluindo a defesa da própria cultura e da ancestralidade.

Nesse sentido, segundo Bergson, “Se lembramos, é porque os outros, a situação presente nos faz lembrar” (1999, p. 54). Compreende-se, assim, que a memória depende do momento atual da pessoa ou de outras pessoas, para que alguém se lembre de algo. Diante disso, o homem

conserva o passado com autonomia, desde que não haja doenças neurodegenerativas como o *Alzheimer*, que se manifesta deteriorando a cognição e a memória. Porém, mesmo não sendo vítima de *Alzheimer*, pode acontecer algum equívoco de tempo, ao se lembrar de algum acontecimento da infância ou mesmo da vida adulta: “uns e outros sofrem um processo de desfiguração, pois a memória grupal é feita de memórias individuais” (Bosi, 1994, p. 419).

Quando se ouve histórias de vida de pessoas idosas, percebe-se que há subjetividade e que a pessoa extraiu experiência do fato vivido por ela, em determinada época, porque cada período absorve e reflete determinados valores sociais e ideológicos, decorrentes de contextos históricos. A esse respeito, Tatiane Dias Casimiro Valença e Luciana Araújo dos Reis (2015, p. 267) elucidam que: “por meio das lembranças, podemos ter contato com as experiências vividas, e seus sentidos podem ser transmitidos ao longo das gerações influenciando a compreensão do mundo atual”.

As memórias de pessoas idosas, quando contadas aos mais jovens, podem ser comparadas a sementes espalhadas pelos campos, que nascem, crescem e dão frutos, pois são compartilhados valores, crenças e cultura de um grupo ao qual o(a) ancião(ã) pertenceu e de uma época em que ele/ela viveu. Na obra literária indígena *Foi vovó que disse* (2014a), o pequeno Kaxiborempô absorve com carinho e atenção as histórias que sua avó conta para ele: “Vovó disse que têm povos que não acreditam nos duendes e espíritos da natureza. Perguntei quem eram esses outros povos, ela disse que são todos aqueles que não se parecem com a gente, [...] não comem a mesma comida” (Munduruku, 2014a, p. 13).

Dessa forma, as memórias dos avôs e avós indígenas, compartilhadas com seus netos, são espalhadas nos espaços das aldeias também com outras crianças desses espaços. Essas crianças indígenas vão crescendo, se tornam adultas e, ao se tornarem idosas, transmitem a sabedoria e as memórias ancestrais, compartilhadas durante a infância pelos avôs e avós. Além disso, por meio das narrativas literárias escritas ou contadas oralmente por escritores indígenas, as memórias florescerão e darão frutos para outras gerações. Para os avós indígenas, é gratificante poder transmitir conhecimentos e histórias às crianças e aos jovens. Em algumas sociedades, pode-se dizer que a maioria dos anciãos se sente valorizada, rejuvenescida, animada e feliz por poder se lembrar e contar a alguém as memórias do passado (Bosi, 2003). Na sociedade ocidental, muitos idosos se sentem excluídos e são vítimas de depressão, preconceito, devido à falta de atenção, inclusive de familiares. Contudo, quando são abordados para falarem do passado, se sentem úteis e felizes.

Há narrativas de Daniel Munduruku que são construídas com base em contos orais das aldeias Munduruku e de aldeias de outras etnias indígenas, entre elas: *Histórias que eu ouvi e*

gosto de contar (2010a), *A primeira estrela que vejo é a estrela do meu desejo* e outras histórias indígenas de Amor (2007) e *Outras tantas histórias indígenas de origem das coisas do universo* (2008). Essas são compartilhadas oralmente, nas aldeias, com as crianças pelos pajés e/ou avós indígenas.

As memórias de personagens como avô Apolinário, vovó, pai do narrador, considerando as obras *Meu Vô Apolinário* (2005), *Foi vovó que disse* (2014a) e *Você lembra, pai?* (2003a), respectivamente, mesmo sendo narradas por escrito, em primeira pessoa e em obra individual, apresentam, em algumas passagens e/ou capítulos, características de memórias coletivas, pois, quando a memória individual dos parentes foi compartilhada com o autor dessas obras, Daniel Munduruku, transmitiu características da cultura de outros ancestrais e, por isso, se tornou coletiva. Dessa maneira, ao recontar essas histórias, ele complementa o conjunto da identidade do povo Munduruku. Os avós simbolizam os detentores de conhecimentos, poder, magia, força, costumes e memórias importantes para a vida das crianças e dos jovens indígenas. Enfim, simbolizam a ancestralidade, por serem os guardadores/guardiões das memórias.

Em *Você lembra, pai?* (2003a), Daniel Munduruku narra passagens de algumas lembranças de suas memórias, de relacionamentos com amigos(as) da infância e da adolescência²⁰, enquanto estava na companhia de seus pais:

Você lembra aquela outra ocasião, numa festa, em que você me apresentou para a filha de um amigo seu e me deixou sozinho com ela? O que você queria com aquilo? Fiquei muito sem jeito. E no dia seguinte alguém espalhou que eu tinha ficado com ela e a turma toda debochou de mim porque a menina era muito sem graça... (Munduruku, 2003a, n.p.).

Do trecho, é possível depreender a questão da lembrança, a qual necessita de uma comunidade efetiva e se constrói no convívio social com amigos ou com outros grupos, nos quais esses indivíduos estiveram inseridos (Halbwachs, 1990). Nesse universo, verifica-se o contato com a filha do amigo do pai do narrador, menina com quem ele ficou conversando, e com a turma de amigos que estavam na festa. E o escritor se apropria da voz coletiva, por fazer parte desse grupo de indígenas, por acreditar em características da mesma cultura e por praticá-las.

Consoante Krenak (2023), ocorre uma espécie de invasão cultural, no sentido positivo do termo, que é infundida na consciência dos mais jovens, transmitindo os “super poderes” dos mais velhos, de forma que possam repassá-los à próxima geração. A memória marca também o

²⁰ Para pensar sobre a infância e a adolescência dos indígenas, veja a reportagem especial de Daniele Lessa (2010), acessar: <https://www.camara.leg.br/radio/programas/345711-infancia-e-adolescencia-dos-indios-a-diversidade-de-etnias-0518/>. Acesso em: 6 dez. 2024.

corpo, sendo esse uma fonte de memória viva. Krenak (2023, p. 05) explica que:

A pessoa vive a experiência, literalmente, de uma invasão, uma invasão gentil, porque ela é feita por pessoas que te amam: sua avó, seu pai, sua mãe, seus ancestrais... Confundindo a sua individualidade e interpondo uma consciência plural de uma pessoa que descobre que tem super poderes. O que são esses super poderes? Fazer um parto, fazer uma cura, fazer um canto, fazer chover, fazer parar de chover, dançar, cantar, experimentar o fluxo com tudo o que é vivo, quase que ensaiando uma dança cósmica, admitindo a possibilidade de que a gente transcende em corpo.

Essa concepção revela a autonomia adquirida pela compreensão coletiva e ancestral de que o corpo vivo, em ação, tem poder de agir sobre os objetos, as pessoas e a natureza, provocando mudanças com o conhecimento cosmogônico. As ações do corpo vivo sobre a natureza, por meio das crenças nas rezas de um povo indígena, têm o poder de curar o corpo e a mente de outra pessoa. Um ritual de cantos e danças, também, alegra e cura os corpos presentes, mostrando serem transcendentais.

Por outro ângulo, “a sanha assassina do colonizador” tem destruído culturas, línguas, memórias e corpos vivos. O escritor indígena Kaká Werá Jecupé (2022), em sua obra *A terra dos mil povos*, relata a trágica memória do massacre contra o povo de sua aldeia:

Quando eu era música entonada na barriga da mãe, nossa aldeia foi atacada. Homens empunhados de pequenos trovões de aço fizeram uma grande tempestade; lançando-se contra nós de todos os lados, fazendo chuva de chamas. Curumin, Cunhã, Tijari, Tieti, Mitã, Menononure, Aymeri, Tujá, Tujá-I; corpos destes nomes ao chão, como um estio fúnebre. Quando a última oca derramou sua última lágrima de fogo e se desfez em cinza, restaram pouco mais de oito parentes, entre eles a anciã Meire-Mekrangnotire e a filha Yakamara, que viria a ser a mãe que me semearia ao mundo (Jecupé, 2002, p. 22).

Esse cenário cinzento, embora do passado dos ancestrais do autor, se repete de forma semelhante nos dias atuais, mesmo diante das lutas de representantes indígenas junto aos órgãos governamentais. Esses representantes são uma minoria política, que reivindicam a preservação da cultura ancestral, a luta pelo direito à terra e pela sobrevivência de seu povo e de suas memórias.

De acordo com Rodrigo Piquet Saboia de Mello e Ione Helena Pereira Couto (2018), observam-se avanços, atualmente, no sentido de dar visibilidade aos povos indígenas, abrindo mais espaços de conservação das memórias em um processo de “transmutação das memórias indígenas”, cujo protagonista é o próprio indígena:

[...] se insere no contexto do Programa de Documentação de Línguas e Culturas Indígenas, cuja característica mais significativa se encontra na

produção documental pelos próprios indígenas e na criação de centros de documentação em suas áreas. A importância da criação deste repositório documental está em colocar o indígena como protagonista no processo de memorialização de suas ações culturais e das demais atividades inerentes para a formação de sua etnicidade (Mello; Couto, 2018, p. 165).

O referido Programa de Documentação de Línguas e Culturas Indígenas (PROGDOC) conta com tecnologia de ponta para gravação de áudios, vídeos, que “contêm materiais preciosos e preservados, acessíveis às comunidades indígenas e para as futuras gerações de brasileiros. Visando a preservar o patrimônio cultural linguístico dos povos indígenas e a promover o seu acesso” (PRODOCLIN, 2025)²¹, os linguistas indígenas do projeto fizeram o levantamento de treze línguas escolhidas, por estarem ameaçadas de extinção. São elas: Apiaká, Desano, Haliti-Paresi, Kaiabi-Kawaiwete, Kanoé, Kisêdjê, Karajá, Maxakali, Ikpeng, Ninam, Rikbaktsa, Shawãdawa, Yawanawa (PRODOCLIN, 2025).

Nesse contexto, Márcia Kambeba pontua sobre a ameaça de extinção da língua materna de seu povo e consequências que esse fato poderá ocasionar:

O povo Omágua/Kambeba sabe que sua língua (tronco Tupi) está entre as ameaçadas de extinção, e que o desaparecimento dela acarretará prejuízos em todos os níveis para o povo, porque a língua identifica, caracteriza e qualifica um indivíduo ou uma coletividade. O fato de saber falar a língua materna faz com que o Omágua/Kambeba se desenvolva melhor como pessoa, como cidadão e reconheça seu lugar e suas responsabilidades dentro da aldeia e da sociedade brasileira. Por meio da língua são transmitidos valores, crenças, que comunicam a vida e constroem perspectivas para que as futuras gerações continuem mantendo sua identidade (Silva²², 2012, p. 122).

Na concepção da autora, a língua identifica o povo, transmite a cultura às crianças e aos jovens, além de garantir a permanência da identidade. Por conseguinte, sem a língua materna, as memórias também desaparecerão, uma vez que ela transmite os símbolos da cultura na íntegra.

E, nesse ínterim, cabe salientar a linguagem artística, na qual estão inclusas características relacionadas às crenças dos povos. A artista plástica e professora indígena Daiara Tukano (2017), que trabalha com objetos sagrados e cotidianos nas mirações das cerimônias sagradas do povo Ayhuasqueiro, questiona a definição corrente da arte brasileira, alegando que ela é colonialista, pautada em princípios europeus. Em contrapartida, elucida sobre a arte dos

²¹ Sobre este projeto, visite: PROJETO DE DOCUMENTAÇÃO DE LÍNGUAS INDÍGENAS (PRODOCLIN). Projetos. **Museu do Índio**, [S.l.], 2025. Disponível em: <http://prodoclin.museudoindio.gov.br/index.php/projetos>. Acesso em: 26 mar. 2025.

²² Márcia Kambeba utilizou, em sua dissertação de mestrado, o sobrenome Silva. Entretanto, no decorrer deste trabalho, usa-se o sobrenome Kambeba, sua assinatura mais usual, em razão do pertencimento à sua identidade cultural indígena.

povos indígenas, afirmando que essa arte é uma expressão “de protesto contra o tratamento péssimo que recebem das autoridades”²³. O artista plástico, educador e escritor indígena Jaider Esbell, também, luta contra a colonização e o colonialismo da arte indígena contemporânea, direcionando-a para a valorização da cultura e das memórias dos povos originários. A sua arte contempla “ancestralidade, conhecimento, memória, diálogos, plasticidade contemporânea, política global, o ser local, xamanismo visual, poder” (Pipa, 2025, *online*).

O Museu de Arte Moderna (MAM), em conjunto com a Fundação Bienal de São Paulo, exibiu a amostra *Moquém Surarî: Arte Indígena Contemporânea*, de 04 de setembro a 28 de novembro de 2021, com a curadoria de Jaider Esbell. Ele esclareceu sobre o objetivo principal da exposição da 34ª Bienal: “Queremos reproduzir um estilhaçamento da história da arte e mostrar como esse tipo de relação temporal é cronicamente negado no Brasil, intelectuais indígenas foram rechaçados, seja na arte ou pensamento no Brasil”²⁴ (A4 & Holofote Comunicação, 2021, *online*). Na visão de Esbell, a história da arte precisa ser reproduzida com o aparecimento das produções artísticas identitárias indígenas, incluindo suas cosmovisões e demais características, visto que, desde a colonização, foi negada essa cultura, ou seja, a arte brasileira acompanhava os padrões coloniais de escrita indigenista, indianista, com ilustrações estereotipadas e/ou romantizadas, como no caso das imagens dos romances *O Guarani* e *Iracema*, ambos de autoria de José de Alencar. Vale salientar, também, que instituições como o Museu do Índio, entre outros espaços institucionais de preservação memorialística, são fruto da reivindicação de lideranças indígenas, junto ao Estado, por valorização de memórias desses povos.

Outra forma de transmissão da arte, das línguas e das memórias indígenas é a Rádio Yandê²⁵, a qual tem, entre uma de suas coordenadoras, Naiara Tuakano. A rádio é um canal de comunicação indígena, totalmente focado na voz e na cultura indígenas, sendo um meio de transmissão e de divulgação da arte e das memórias dos povos indígenas, constituídas nos espaços onde vivem.

²³ Depoimento gravado durante o evento Mekukradjá – Círculo de Saberes: Língua, Terra e Território, em outubro de 2017, em São Paulo. Para mais detalhes, ver: TUKANO, Daiara. *Culturas indígenas* – parte 1/2. São Paulo, 2017. 1 vídeo (6 min). Publicado pelo canal Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9e9J-VfracU>. Acesso em: 27 mar. 2025.

²⁴ Veja mais sobre em: A4 & HOLOFOTE COMUNICAÇÃO. MAM São Paulo apresenta visões da arte indígena contemporânea em mostra inédita. *Museu de Arte Moderna*, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://mam.org.br/wp-content/uploads/2021/08/release-mam-sp-moquem-surari-vf.pdf>. Acesso em: 27 mar. 2025.

²⁵ RÁDIO YANDÊ: etnomídia indígena. Disponível em: https://radioyande.com/?fbclid=PAZXh0bgNhZW0CMTEAAaY_UT__8pN1KXgSp2M4vYSUX0iXxRmr8BSJgs0iIWOa94ZLUAPogSuSw8o_aem_ZD0AumqhGevB. Acesso em: 28 mar. 2025.

Portanto, as reflexões e os tensionamentos desse tópico articulam variados conceitos biológicos, psicológicos, filosóficos, históricos e literários de memória, destacando-se, entre eles, as características da memória literária de longa duração e a memória coletiva, evidenciando-se as concepções de memória de autores indígenas e não indígenas. Outrossim, ressalta-se a importância da configuração dos espaços na narrativa para o acolhimento, a absorção, a preservação e a identificação das memórias dos povos indígenas.

2.2 Espaços

Nesse segundo tópico, para a consolidação dos estudos sobre espaços nas narrativas do autor Daniel Munduruku, também serão intercaladas as teorias de autores indígenas e não indígenas, como: os de Ailton Krenak (2020a, 2022), Aleida Assmann (2011), Oziris Borges Filho (2007), Daniel Munduruku (2016), Henri Lefebvre (1976, 1986), Márcia Kambeba²⁶ (2012), Yi-Fu Tuan (1979), Osman Lins (1976), entre outros. De alguma maneira, essas teorias nortearão as análises das obras: *Meu Vô Apolinário: Um mergulho no rio da (minha) memória* (2005) e *Parece que foi ontem – Kapusu aco'i juk* (2006).

Nas mais extensas ou mais curtas narrativas, tem-se o espaço como elemento de grande relevância na constituição da cultura e na formação da memória de um povo. Halbwachs (1990, p. 85) teoriza que “não há memória coletiva que não se desenvolva em um quadro espacial”. Esse posicionamento é emblemático para a sustentação da ideia de que um povo, ao habitar em um espaço, desenvolve nele práticas culturais herdadas pelos seus ancestrais.

Essas práticas culturais são evidenciadas nas diferentes modalidades de espacialização propostas pelos estudos de Oziris Borges Filho, no livro *Espaço & Literatura: Introdução à Topoanálise na literatura* (2007), e podem ser ilustradas nos espaços das narrativas de Daniel Munduruku. Em *Meu Vô Apolinário* (2005), há espaços diversos, como a cidade e a aldeia. A caça aos caranguejos no manguezal, os banhos no rio e no igarapé, a contação de histórias em frente à aldeia, a orientação pelo Sol e pelos rios, quando o narrador e os amigos estavam perdidos na mata, caracterizam práticas culturais em espaços livres; enquanto, na cidade, as brincadeiras no quintal da casa já revelam a ideia de lugar limitado. Já o ritual de fogo, em *Parece que foi ontem – Kapusu aco'i juk* (2006), revela uma prática cultural com um espaço circular, mas, fora da *uk'a*, ao redor do fogo. No entanto, ambas as práticas culturais compõem

²⁶ Também conhecida como Márcia Vieira da Silva.

o conjunto da identidade e das memórias do narrador, figuradas nos espaços das referidas narrativas.

Nesse tópico, enfatiza-se a relevância das teorias sobre espaço de Borges Filho, para o embasamento das análises das duas obras de Daniel Munduruku escolhidas como *corpus* dessa pesquisa. O autor não indígena mencionado, Borges Filho, explora a concepção interdisciplinar de espaço, considerando que a literatura investiga o homem e sua interação com o mundo. Nessa perspectiva, ele opta por “conservar o conceito de espaço como um conceito amplo que abarcaria tudo o que está inscrito em uma obra literária como tamanho, forma, objetos e suas relações. Esse espaço seria composto de cenário, natureza e ambiente” (Borges Filho, 2007, p. 13). Igualmente, vale frizar que prioriza-se, nesta pesquisa, o espaço; porém, o cenário, a natureza e o ambiente, também, serão mencionados por serem intrínsecos aos espaços analisados nas narrativas. Exemplifica essas ideias o trecho da obra *Meu Vô Apolinário*:

Fizemos uma pequena cobertura com palha de tucum para nos proteger da chuva que ameaçava cair. Então, mascamos um pouco de erva de dormir e nos juntamos uns aos outros para nos aquecer. Acordamos antes do Sol, graças a gritos que ouvíamos ao longe. Eram os adultos que estavam nos procurando. Levantamos bem rápido (Munduruku, 2005, p. 18).

A partir desse excerto, nota-se o ambiente, definido por Borges Filho como “Natureza + clima psicológico” (2007, p. 25). A chuva, a erva, o Sol e os gritos podem ser considerados elementos emblemáticos para a mudança de ambiente, uma vez que as personagens estavam perdidas na mata, sentindo-se bastante tensas, aflitas e ansiosas para encontrarem saída. Logo, a construção do cenário produzido na narrativa (personagens perdidas na mata) contribui para as características da ambientação do espaço onde se encontram o narrador e seus amigos. O referido autor traz a ideia de cenário como “Os espaços onde o ser humano vive” (Borges Filho, 2007, p. 47), além de agregar a definição do *Dicionário Michaelis*: “2. Lugar onde se passa algum fato” (*apud* Borges Filho, 2007, p. 47). Com base nessas ideias, identifica-se que todo espaço tem um cenário, ainda que não seja habitado por personagens. “O mangal ficava distante da aldeia. Era preciso caminhar por seis horas mata adentro para chegar lá. É bom dizer que o manguezal é lama que fica sob as árvores, quando a maré fica baixa” (Munduruku, 2005, p. 19), sendo importante salientar que o cenário do manguezal não era habitado e, sim, visitado pelos caçadores de caranguejo.

Essas questões são ilustradas na obra *Meu Vô Apolinário*: Um mergulho no rio da (minha) memória, em que o narrador protagonista figura práticas culturais, narra e descreve o espaço das memórias de sua infância:

No lugar da aldeia do povo Maracanã, foi erguida uma cidade com esse mesmo nome. Nossa aldeia ficava nesse município e se chamava Terra Alta, por causa da sua localização geográfica. Lá eu passei os melhores anos de minha vida [...]. A primeira lembrança que carrego comigo é da escuridão da noite. As noites eram muito escuras, e toda iluminação era feita pelas fogueiras acesas em frente das casas e pelas poucas lamparinas a querosene, uma inovação para nós. A gente se sentava diante das casas dos parentes e ficava horas a ouvir histórias contadas pelos velhos e velhas da aldeia. [...] Lá eu dormia em rede (aliás, como todos os outros). Elas eram armadas nos grandes mourões que cercavam as casas (Munduruku, 2005, p. 13-14).

Considerando o espaço ambientado pelas características culturais, percebe-se que ocorre também a harmonia “entre espaço e ação, interpenetram-se seres e coisas, fusão de componentes variados (narração + descrição)” (Borges Filho, 2007, p. 32). Outras narrativas de Munduruku igualmente ilustram a questão dos espaços atrelados às práticas culturais, pois os povos indígenas têm suas crenças fundamentadas na cosmogonia e essas histórias são narradas pelo autor, na obra *Outra tantas histórias indígenas de origem das coisas do universo* (2008). O livro é composto por 04 (quatro) capítulos: “Assim começou o mundo – Mito do povo Aruá”; “A origem do fogo – Mito do povo Tariano, Amazonas”; “O Buraco no céu de onde saíram os Kaiapós – Mito do povo Kaiapó-Pará”; “A origem do fogo – Mito do povo Bororo, Mato Grosso”. Há a crença comum da criação do universo baseada em mitos e em espaços geográficos diferentes. Essas histórias constituem memórias cosmogônicas coletivas desenvolvidas em cada estado brasileiro por povos indígenas de etnias e estados diferentes. Embora cada narrativa tenha um enredo diferente, há unanimidade na crença da criação do universo (Terra, Lua, Sol, estrelas, animais e árvores).

Em formato de memórias, no livro *O Lugar do Saber* (2020), da Série Saberes Tradicionais (volume 1), a escritora indígena Márcia Kambeba narra os espaços das proximidades da aldeia Belém do Solimões, do povo Tikuna, onde nasceu: “Na aldeia, próximo a igreja do padroeiro São Francisco de Assis havia um barranco e de lá era possível observar o porto e o rio Solimões caudaloso e corrente levando sedimentos pesados como troncos de árvores e de carona aves e moitas de capim seguiam o curso do rio” (Kambeba, 2020, p. 13). É possível, pois, notar a presença dos espaços na constituição das memórias da autora e, consequentemente, na representação da escrita coletiva.

O espaço é conceituado também do ponto de vista social, sob as ideias de Henri Lefébvre (1976, p. 25), ao desempenhar “um papel ou uma função decisiva na estruturação de uma totalidade, de uma lógica, de um sistema”. Nessa perspectiva, há uma conexão com as pessoas que habitam nesse espaço e a cosmovisão delas; por extensão, o espaço não deve ser visto

apenas como “vazio”. Em complemento a essas ideias, “O espaço não é nem o ponto de partida (espaço absoluto), nem o ponto de chegada (espaço como produto social)” (Corrêa, 2000, p. 26). Sob esse olhar, o “espaço é concebido como *locus* das relações sociais de produção, isto é, reprodução da sociedade” (Corrêa, 2000, p. 26). Então, os espaços das aldeias e comunidades indígenas são identificados pelo modo de trabalho específico de cada povo e pelas demandas políticas. Dessa forma, tem-se o espaço como lugar habitado e interrelacionado com as atividades cosmológicas e cosmogônicas decorrentes da cultura de um povo, de determinada sociedade.

Outras obras de autores(as) indígenas, como o cordel *Coração na aldeia, pés no mundo* (2018), de Auritha Tabajara, também abordam espaços dos narradores e personagens: “[...] Da princesa do Nordeste / Nascida lá no sertão” (Tabajara, 2018, p. 06). Assim como Ailton Krenak trata dos espaços dos rios brasileiros e da integração do ciclo desses com as florestas, destacando, entre eles, o Rio Amazonas: “Ele carrega muitos outros rios, mas também a água que a própria floresta dá para as nuvens, e que a chuva devolve para a terra, nesse ciclo maravilhoso em que as águas dos rios são as do céu, e as águas do céu são as do rio” (Krenak, 2022, p. 16). Nessa obra, intitulada *Futuro Ancestral*, o autor e filósofo indígena reflete sobre a preservação da natureza, dos rios e sobre a orientação das crianças para com o meio ambiente: “O que as nossas crianças aprendem desde cedo é colocar o coração no ritmo da terra” (Krenak, 2022, p. 118).

Yi-Fu Tuan (1979) amplia a concepção de espaço, afirmando que esse pode ser tanto “pessoal” quanto “grupai” e estar agregado à experiência, extrapolando “para além da evidência sensorial e das necessidades imediatas e em direção a estruturas mais abstratas” (Tuan, 1979, p. 404, tradução nossa)²⁷. Logo, pelo espaço, se identificam grupos, crenças, atividades cotidianas, envolvendo trabalho, lazer, alimentação, vestimentas, arte, cantos. Nesse sentido, o conjunto que forma essa cultura é praticado no presente, tem sua origem no passado e na ancestralidade, e se estenderá para o futuro na memória das próximas gerações (Oliveira, 2012). Por conseguinte, com base na cultura de um povo, produzem-se as memórias individuais e coletivas, as quais se movimentam nos “macroespaços” e nos “microespaços” (Borges Filho, 2007, p. 23).

Complementam essas reflexões as pesquisas de Aleida Assmann, ao tratar dos “recipientes de memória”, metáfora usada em sua obra *Espaços da Recordação* (2011). Inicialmente, a autora discorre sobre espaços nos quais se guardam as recordações, “uma

²⁷ “*beyond sensory evidence and immediate needs to a more abstract structure*” (Tuan, 1979, p. 404).

espécie de arquivo, onde os registros possam ser novamente evocados” (Kunrath, 2013, p. 878). A partir dessa metáfora, verifica-se a conexão dos espaços ao abraçarem, protegerem e absorverem as memórias de um povo; e, simbolicamente, ela se refere aos espaços onde habita a memória, ou seja, espaços organizados e específicos, que abraçam a cultura e as histórias do passado, guardados na memória de um povo.

As aldeias indígenas do Brasil, atualmente, podem ser consideradas espaços identitários, por conservarem a memória de um povo que reivindica os direitos territoriais, culturais e o resgate de suas memórias, por evocarem recordações de seus ancestrais. Embora, grande parte dos povos indígenas tiveram que se esconder com o propósito de sobreviver e guardar suas memórias, ficando destituídos de suas aldeias, negando-se sua história e sua humanidade.

Krenak (2022) adverte sobre a “sanitarização” na cultura do homem branco, a qual leva as crianças a perderem o contato com os elementos da natureza. De acordo com esse autor, é preciso que haja uma revolução principiando do ponto de vista da educação, partindo da ideia de que a escola deveria direcionar as famílias para ensinar as crianças a terem “experiência lúdica com a água, com o rio, com a terra, com o fogo, e com tudo que é elemento de transição global, de mudança de mentalidade no mundo” (Krenak, 2022, p. 109). Essas reflexões são fundamentais para que as crianças de hoje se tornem adultos conscientes de que, sem os rios, as matas, o ar puro, a Terra será um deserto, e não haverá vida.

Sobre essa falta de contato das crianças com a natureza, principalmente com a terra, ele alega que há uma “educação sanitária” que impede a criança de viver uma “experiência de fricção com a terra” e de “resgatar os vínculos com a ancestralidade” (Krenak, 2022, p. 111-112). Nos espaços das aldeias e seus arredores, a educação dos pais e a sabedoria dos mais velhos direcionam para que os curumins e cunhatãs resgatem e mantenham os vínculos da cultura com a ancestralidade. As águas correntes, frias e cristalinas dos rios são sagradas e fonte de lazer.

O autor mencionado prefere utilizar a ideia de lugar, para falar de pertencimento: “Pertencer a um lugar é fazer parte dele, é ser a extensão da paisagem, do rio, da montanha. É ter seus elementos de cultura, história e tradição nesse lugar. Ou seja, em vez de você imprimir um sentido ao lugar, o lugar imprime um sentido à sua existência” (Krenak, 2020a, n.p.). Compreende-se, então, que os lugares habitados pelos ancestrais, avós, pajés, pais e familiares do mesmo povo indígena deixam objetos manuais produzidos por eles, plantações como mandiocas, os roçados, os grafismos e as tintas usadas para se identificarem, e as histórias de seres encantados existentes nas matas, nos rios e nos igarapés. Assim, o espaço vai imprimindo as memórias, no presente e no futuro, de geração em geração.

Nos versos de Kambeba, também constata-se características e impressões do espaço na construção do *tapiri*: “[...] A parede e assoalho são de paxiúba, / A cobertura é ofertada por ela, / Com a palha de urucari / Cobre a casa, seu pequeno tapiri. [...]” (2020, p. 40). Dessa maneira, os elementos da natureza são essenciais na construção de lugares, fornalhas, assentos como bancos, e mourões que sustentam redes para dormirem. E a cosmovisão de “Mãe Terra” pode ser comparada à “mãe, capaz de parir, prover e sustentar a vida das diversas comunidades” (Quintero Weir, 2019, p. 15). E tem-se a Terra (planeta), sagrada, fonte de vida, semelhante a um corpo feminino. Fundamenta essas reflexões o posicionamento de Assmann (2011, p. 318):

Mesmo quando os locais não têm em si uma memória imanente, ainda assim fazem parte da construção de espaços culturais da reconstrução muito significativos. E não apenas porque solidificam e validam a recordação, na medida em que a ancoram no chão, mas também por corporificarem uma continuidade da duração que supera a recordação relativamente breve de indivíduos, épocas e também culturas, que está concretizadas em artefatos.

Entende-se das concepções da autora que os espaços atribuem durabilidade às memórias por as corporificarem no chão, enquanto a memória do homem pode não durar muito.

Ademais, os indígenas consideram seus espaços sagrados e os preservam: “Aprendi [...] a respeitar a natureza, desde que era menino. Aprendi a olhar para o tempo e reconhecer suas mensagens: chuva, sol quente, tempestade, frio, lua cheia ou minguante. Aprendi a respeitar os passos dos outros seres e não fazer xixi no igarapé” (Munduruku, D., 2016, p. 19). Porém, os exploram com liberdade, sem agredi-los. Desde criança, os indígenas aprendem a nadar, se banhar, utilizar a água como fonte de vida e cura. Por isso, as águas são sagradas para os povos indígenas, sendo proibido, nos rios e nos igarapés, mulheres menstruadas tomarem banho, fazerem xixi e jogar qualquer impureza sobre elas.

A partir dessas e de outras características identitárias, é que se constroem as memórias indígenas nos espaços onde vivem esses povos, bem como a preservação desses espaços garante a conservação das memórias. Nessa conexão indígena com a terra, o ar, o Sol, as montanhas, as matas e as águas, sustentada pelos espaços, forma-se a “teia”, a qual está conectada à cosmovisão de cada etnia. Por exemplo, os Munduruku, Potiguaras, Tabajaras, entre outros, possuem a cosmovisão da terra como mãe e do respeito à natureza.

Para exemplificar essas ideias, coloca-se em evidência um fragmento da narrativa de Daniel Munduruku, na obra *Memórias de Índio* (2016), o qual ilustra a interação com as plantas, com os animais e o prazer de ser parte dos espaços da aldeia que se conectam à teia:

Sempre gostei de andar sozinho. Me dava preguiça de andar em grupo. Eu gostava de falar com as árvores e com minha cutia de estimação. Também

gostava de chupar manga no pé. Quando o fim do dia ia se aproximando e as mangueira começavam a florir, um sorriso avançava no meu rosto. Tão logo elas amadureciam, eu corria para o quintal e ia me empanturrar com elas. Levava sempre uma cuia com farinha de mandioca. Sentado num galho eu ficava um tempão contemplando a beleza da árvore que se espalhava pelo quintal. Em seguida, apanhava a que eu achava succulenta e a devorava, tomando o cuidado de guardar o caroço, que depois transformaria em personagens para minhas brincadeiras (Munduruku, D., 2016, p. 23).

Verifica-se a característica identitária e o vínculo afetivo do narrador, na memória do escritor indígena, e a relação dele com os espaços próximos à aldeia. A relação com a natureza conota subjetividade e é sinestésica, por envolver a visão e o paladar do narrador. Além do mais, a memória é individual, por narrar um momento pessoal e íntimo seu, durante sua infância. Os espaços constituídos por elementos da natureza, como a terra, o ar, a água e as plantas, formam um sistema de conexão denominada pelos autores e autoras indígenas de “teia”. A teia envolve ainda outros elementos da cosmovisão, que são evocados nas lembranças de pajés, anciãos, contadores de histórias e narrativas indígenas. Assim, o ambiente representado no espaço desse fragmento denota a tranquilidade e o acolhimento para o narrador-personagem.

Essa narrativa configura uma estética ímpar e remete à cultura indígena ancestral, apresentando um novo formato de memória, pautada nos costumes, nas cosmovisões, nos hábitos alimentares, no lazer, no trabalho, nas crenças e nos valores familiares, nos parâmetros da vida em grupo. Embora o narrador-personagem optasse por um momento sozinho, com o objetivo de apreciar e degustar o fruto que a natureza lhe oferecia, ainda assim não era bom uma criança pequena andar sozinha, mesmo por perto da aldeia. E infere-se a extensão do corpo para a natureza e da natureza para o corpo, numa sintonia perfeita.

Ainda em relação à obra *Memórias de índio* (2016), Daniel Munduruku preenche e figura os espaços da aldeia com os valores e regras da comunidade indígena, como se vê no seguinte cenário:

Acontece que na aldeia é difícil ficar sozinho, sozinho. A vida comunitária é exigente. Crianças pequenas estão sempre na mira dos adultos. Não se pode sair perambulando sem cuidado. É preciso que haja um adulto que nos ensine por onde devem andar nossos passos, para onde nossos olhos devem mirar, para que lado nasce o sol (Munduruku, D., 2016, p. 23).

O cuidado e a proteção dos mais velhos com as crianças, na aldeia, é visível nessa e em outras narrativas do autor. As crianças são ensinadas a obedecerem aos pajés, aos avós e aos pais. E mesmo que aprendam com eles sobre os perigos das matas, das chuvas e dos ventos, a força das águas e os efeitos de ingerir e/ou inalar uma planta venenosa, receber a picada de uma

serpente, são advertidas quanto ao que lhes podem causar.

Considerando o espaço em uma dimensão mais íntima e/ou mais circulada, onde há permanência de objetos e personagens, Borges Filho une “continente, conteúdo e observador” para o procedimento de análises dos espaços literários:

ao analisarmos um espaço qualquer, por exemplo, casa, navio, escola, etc. Não podemos nos esquecer dos objetos que compõem e constituem esse espaço e de suas relações entre si e com as personagens e/ou o narrador. Continente, conteúdo e observador são partes integrantes de uma toponímia, pois é a junção desses três elementos que formam o que se entende por espaço (Borges Filho, 2007, p. 8).

Ao evocar as memórias de uma casa, essas aparecem acompanhadas de utensílios, eletrodomésticos, animais de estimação, estabelecendo-se essa relação. De modo análogo, ao evocar a memória de uma aldeia, essa vem carregada de imagens que a caracterizam e se relacionam com o interior da mesma, composta por vasos de barro, cestarias, flechas, cocares. Assim, se dá a relação dos objetos, do conteúdo e das personagens.

Na memória narrativa, o narrador, na maioria das vezes, é observador, e escreve sobre si e sobre o grupo, também transitando entre os espaços narrados. No plano do discurso textual, no livro *Memórias de índio* (2016), igualmente se nota a subjetividade, intrínseca aos espaços, no que se refere aos sentidos do homem:

Eu tinha 06 anos ou menos quando a rede em que eu estava começou a balançar sozinha. Comecei a chorar convulsivamente, e logo minha mãe foi ao meu encontro. Por alguns minutos, a casa balançou e a gente pensou que ia desmoronar [...]. Meu irmão e eu ficamos escondidos debaixo da mesa por cerca de meia hora [...]. Fomos saindo devagarinho, devagarinho, observando os objetos caídos, algumas trincas, panelas no chão. Abrimos a porta e olhamos lá fora. A rua estava cheia de gente assustada (Munduruku, D., 2016, p. 15-16).

No espaço figurado do trecho, atenta-se, também, para a presença da rede (objeto/ conteúdo) dentro da casa (continente) e o observador/leitor do texto. Além disso, a interrelação da rede com o personagem/narrador, o sentimento e a reação dele diante do evento, a reação da mãe frente ao ocorrido e ao(s) sentimento(s) do(s) filho(s), e, conseqüentemente, a relação das personagens com a rede dentro da casa (espaço). E conclui-se que a casa (o espaço) não era segura o suficiente, para resistir a um vento impetuoso.

Conforme as abordagens teóricas de Borges Filho (2007, p. 08), pode-se afirmar que os espaços narrados nas memórias de Munduruku “dependem de quem o interpreta”. Os seres sobrenaturais e encantados também demarcam seus espaços na cosmologia indígena. Questões culturais específicas sobre crenças, com relação a permissões de entradas e afastamentos de

peessoas, e respeito a espaços demarcados por feiticeiros e Mãe D'água, precisam de autorização para o acesso. Caso contrário, podem haver ataques a quem adentrar esses espaços sem autorização:

Além do respeito às etiquetas sociais, evitando conflitos e retaliações de feiticeiros, é preciso respeitar o poder de agências não humanas. Por exemplo, se um Munduruku vai pescar ou caçar, ele deve ‘pedir licença ao dono/mãe do lugar’, o ser invisível, protetor da floresta e dos animais, caso contrário poderá adoecer gravemente ou mesmo morrer se o ‘dono/mãe’ se sentir ofendido pela invasão de seus domínios. A invasão do pescador/caçador pode ser um motivo para que o ‘dono/mãe do lugar’ ataque o corpo da pessoa Munduruku com ‘flechas’ invisíveis, que causam doença e morte (Scopel; Dias-Scopel; Langdon, 2018, p. 94, grifos dos autores).

O espaço nas narrativas é submisso à cultura das personagens, conforme sua representação na narrativa. Na criação artístico-literária, o autor recorre a infinitas imagens simbólicas, as quais se relacionam intrinsecamente às personagens e aos objetos, produzindo efeitos variados na interpretação do leitor. No campo da subjetividade, em uma obra literária, o espaço poderá direcionar o leitor para “referências geográficas ou históricas”, ou ainda contemplar diferentes “instâncias existenciais” relativas ao espaço; ademais, o espaço pode estar ligado a “espaços intertextuais”, caso sejam citadas outras obras no texto (Barbieri, 2009, p. 107).

Em decorrência, o espaço ficcional sugere muitas e variadas informações sobre as personagens, formando um conceito interdisciplinar que amplia e enriquece a representação estética. Outrossim, o espaço pode servir para apontar o modo de ser, as atitudes, os sentimentos das personagens e à qual classe social e econômica elas pertencem. Dentro do espaço, evidencia-se uma outra característica de grande relevância para o contexto: a ambientação, que “pode ser entendida como o modo pelo qual o espaço é apresentado e introduzido na narrativa” (Barbieri, 2009, p. 110).

É possível ilustrar esse debate sobre o espaço com outra ambientação na obra *Memórias de índio* (2016), passagem em que Munduruku narra e descreve a memória de um terremoto: “Meus irmãos já começavam a circular livremente pela rua, procurando alguns estragos que eram aparentes: tinha uma árvore que ficou torta, barranco que caiu, varal de roupa que arrebentou, galhos espalhados, cachorros latindo por toda parte” (Munduruku, D., 2016, p. 16). Esse espaço é constituído de um conjunto de ações e fatores com uma intencionalidade. Percebe-se, no trecho narrado, que o cenário figura o ambiente após o terremoto, pois o provável pânico já havia passado, e que há a sensação de calma e de alegria no latido dos cachorros.

Ainda na perspectiva da interpretação dos espaços literários, o estudioso Osman Lins

(1976, p. 64) sugere considerar “o estilo de vida implicado em morar em determinado ambiente, hábitos de moradores, os relacionamentos humanos”, apontando para a coletividade. Porém, há outros dados relevantes para possíveis interpretações dos espaços literários, como as informações encontradas na visão do geógrafo Eguimar Felício Chaveiro (2015), estando, entre elas, a “singularidade do sujeito” na circulação dos espaços:

[...] 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 irredutibilidade. 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).

Desse modo, vê-se a interação entre a geografia e a literatura contribuindo para a interpretação dos espaços nas narrativas ficcionais. As representações simbólicas da natureza nas memórias narradas atribuem aos sujeitos indígenas certa singularidade, por meio da cosmovisão, intrínseca à paisagem, uma vez que a memória de cada sujeito passa pelo crivo da experiência com o passar do tempo. A paisagem adorna os espaços e é simbolizada na narrativa com às águas dos igarapés, as árvores, os objetos de pescas, as caças e as plantações.

Logo, nas relações com a paisagem dos espaços, tem-se o vínculo de pertencimento com a terra e com a coletividade. Portanto, constituem-se memórias do povo praticante dos mesmos rituais, crenças, línguas, lazer, entre outros hábitos, os quais se identificam como povos indígenas. Nesse sentido, infere-se que os espaços onde viveu o narrador, as personagens e seus ancestrais são bastante relevantes para a construção das memórias narradas oralmente, e em obras literárias escritas, incluindo suas ilustrações.

Lefébvre (1986, p. 199) incluiu o corpo como espaço, explicando que “cada corpo vivo é um espaço e tem seu espaço: ele se produz no espaço e produz o espaço”. Essa ideia tenciona para a compreensão de que a materialidade do corpo é constituída de espaço físico, cognitivo e psicológico. Nessa perspectiva, a pesquisadora Gedalva Neres da Paz esclarece sobre a conexão do corpo com a mente:

Corpo e mente não se dão de forma isolada, como partes separadas e nem desmembradas. Há uma linguagem cognitiva, um pensamento que traz a percepção, a expressão corporal nas ações, atuação do corpo vivido e vivenciado, afetado pelas emoções. O pensamento está na linguagem, e a comunicação acontece consciente ou inconscientemente nas experiências cotidianas (2021, p. 33).

O corpo vivo, por meio da parte cognitiva, emite pensamentos que emanam da identidade absorvida no espaço físico. Esse corpo pratica ações fundamentadas na cultura, na

identidade e nas memórias ancestrais, assim como estará produzindo e identificando o espaço, onde supostamente viverão seus descendentes e a próxima geração. Como consequência, estará gerando não apenas o trabalho material, físico, mas também a identidade e a memória, a exemplo da personagem avô Apolinário, na obra *Meu Vô Apolinário* (2005), aquele que (re)produziu a sabedoria ancestral para o neto indígena, narrador e autor, que construiu e identificou seu espaço físico e intelectual sem se desvincular da identidade indígena recebida.

Sob esse viés analítico, acrescentam-se as ideias de Ailton Krenak, no prólogo do documentário *Territórios de Resistência – Florestanias, Sertanias, Ribeirinhas* (2021)²⁸, filme que estreou na plataforma Sesc Digital e no *site* do SescTV (<https://sesc.tv.org.br/>) em 30/09/2025: “Corpo e território são a mesma constituição. É impossível imaginar um povo indígena sem território” (Territórios, 2021, *online*). Esse documentário reforça que a mente, estando conectada ao corpo físico, vivo, também ocupa um espaço, ao comandar as práticas identitárias executadas pelo corpo físico no espaço onde vive. Assim, o espaço e o povo são identificados pelas práticas culturais, incluindo rituais, cantos, danças, artesanatos, memórias e língua materna.

Por outro viés, Aníbal Quijano (2010) analisa a relação do corpo com a ideologia capitalista exploratória entre a colonialidade do poder, juntada à formação de nossa “América Latina”, e a corporeidade como “o nível decisivo das relações de poder”. Para esse autor,

Na exploração, é o ‘corpo’ que é usado e consumido no trabalho e, na maior parte do mundo, na pobreza, na fome, na má nutrição, na doença. É o ‘corpo’ o implicado no castigo, na repressão, nas torturas e nos massacres durante as lutas contra os exploradores. Pinochet é um nome do que ocorre aos explorados no seu ‘corpo’ quando são derrotados nessas lutas. Nas relações de gênero, trata-se do ‘corpo’. Na ‘raça’, a referência é ao ‘corpo’, a ‘cor’ presume o ‘corpo’ (Quijano, 2010, p. 126, grifos do autor).

Ele julga o corpo como o centro das relações e formas de exploração pelas classes superiores, considerando-se as etnias subjugadas pela colonialidade do poder hegemônico. Nesse contexto, os corpos dos povos indígenas, principalmente das mulheres, por serem mais frágeis e vulneráveis, têm sido alvo de explorações, tanto por residirem em espaços periféricos quanto por pertencerem a etnias pobres, as situadas à margem da sociedade.

Os espaços constroem culturas por ancorá-las no chão, mantendo-as por longos anos. Os artefatos, como vasos enterrados no chão, utensílios de madeira, objetos de trabalho,

²⁸ Veja em: TERRITÓRIOS de Resistência. Prólogo por Ailton Krenak. São Paulo: Sesc, 2021. 1 vídeo (1 min). Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=544344740184103>. Acesso em: 22 mar. 2025.

pertencentes a ancestrais, formato de aldeias, plantações, permanecem em espaços de povos indígenas e são transferidos a novas gerações, caso esses locais não sejam mais habitados. Esses vestígios permanecem como representações identitárias de memórias ancestrais (Lopes, 2002). Por outro lado, constata-se que os espaços de uso comum dos indígenas, como rios, matas, lagos e igarapés, são habitats de capivaras, aves, pacas, tatus, veados, peixes, caranguejos, frutas como mixiri, buriti, usados como alimentos (Almeida; Queiroz, 2004).

Diante dessas reflexões, compreende-se que as narrativas literárias indígenas envolvem “sentimento, memória [...], história e resistência” (Kambeba, 2018b, p. 39) e que, no contexto dessas representações coletivas, está a figuração do espaço das aldeias e os arredores onde transitam as personagens revestidas de uma cosmovisão e de memórias de seus ancestrais. Na percepção de Kambeba/Silva (2012), cada espaço das aldeias é identificado pelos modos de vida de um povo indígena levando-se em conta as memórias e os costumes ancestrais. Para o povo Omágua/Kambeba, como os demais, os espaços são regados de símbolos que os representam:

A organização da aldeia e do espaço das habitações onde se dão as relações sociais e culturais é carregado de significados simbólicos. [...] É nesse espaço que se desenvolvem as territorialidades presentes no modo de vida do povo. A união e a partilha é fato marcante nessa aldeia. Todo alimento adquirido é repartido com todas as famílias. Há um momento importante que se caracteriza como um ritual, que é a hora do almoço (Silva, 2012, p. 132).

Nos espaços do Omágua/Kambeba, nota-se práticas desse povo, as quais os identificam, vinculando-os às suas identidades e memórias, constituindo o seu território. A autora esclarece que “A identidade é construída pelas múltiplas relações/territorialidades que se estabelece[m] todos os dias e isso envolve, necessariamente, as obras materiais e imateriais que produzimos[,], como os templos, as canções, as crenças, os rituais, os valores, as casas, as ruas etc.” (Silva, 2012, p. 53).

Portanto, os espaços ficcionais representados nas memórias indígenas abarcam não apenas a geografia física, mas também a relação das personagens com a natureza e a cosmovisão, formando espaços portadores e guardadores de memórias por centenas e centenas de anos, se preservados e respeitados como patrimônio cultural desses povos, podendo também conservarem plantas medicinais, árvores nativas, pássaros e animais de várias espécies, bem como as águas cristalinas dos rios. Logo, os espaços ficcionais das aldeias, as personagens, suas ações e os elementos da natureza, todos são matérias do conteúdo das memórias figuradas por Daniel Munduruku, em *Meu Vô Apolinário* (2005) e *Parece que foi ontem – Kapusu aco’i juk* (2006), conforme será aprofundado nos dois próximos capítulos desta tese.

CAPÍTULO III

A MEMÓRIA ANCESTRAL NO ESPAÇO DA ALDEIA TERRA ALTA, EM *MEU VÔ APOLINÁRIO*

Um povo sem memória ancestral é um povo perdido no tempo e no espaço.

Daniel Munduruku (2024)²⁹

Em 2001, o livro *Meu Vô Apolinário: Um mergulho no rio da (minha) memória* teve sua primeira publicação, pela editora Studio Nobel (cuja sede é em São Paulo-SP), com ilustrações de Rogério Borges. Posteriormente, recebeu outras edições e reimpressões pela mesma editora. Para as análises nesta tese, utiliza-se de uma das edições da Studio Nobel, a de 2005, considerando as formas de representação do espaço na narrativa, os seus entrecruzamentos com as memórias, e os elementos identitários que as atravessam.

Vale informar aqui sobre Rogério Borges, artista que já ilustrou outras obras de autoria de Daniel Munduruku: *Você lembra, pai?* e *Contos Indígenas Brasileiros*, que foi ilustrador também de obras como: *O Rei que Mora no Mar*, de Ferreira Gullar; *Ciúme em Céu Azul* e *O Caçador de Lobisomem*, de Joel Rufino dos Santos; *Facécias*, de Luís da Câmara Cascudo; e *O Rei Preto de Ouro Preto*, de Sylvia Orthof. Em *Ganga Zumba*, escreveu e ilustrou “sobre a mítica africana” (Borges, 2025, n.p.). Foi premiado pela Associação Paulista de Críticos de Arte (1987), recebeu também o Prêmio Lourenço Filho pelo conjunto de obras (1987), o da FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil) de Altamente Recomendável (1988-92-93-94)

²⁹ *Itaú Cultural*, 05 out. 2024. Disponível em: https://web.facebook.com/photo.php?fbid=1071149468350765&id=100063671659261&set=a.754987769966938&_rdc=1&_rdr#. Acesso em: 05 abr. 2025.

e o Jabuti (1996)³⁰. E, ainda, foi selecionado para o catálogo de autores latino-americanos (2000).

A editora Edelbra (com sede em Porto Alegre-RS) publicou também uma edição do livro *Meu Vô Apolinário*, a de 2023, cujo ilustrador é Odilon Moraes. Quando convidado por Daniel Munduruku para ilustrar essa obra, o artista não se sentiu muito confortável, por se tratar, segundo ele, de “uma narrativa do escritor em busca de raízes e de sua reconciliação com seus ancestrais, como poderia eu construir com desenhos algo que acompanhasse o curso do texto? Achei que qualquer movimento meu nessa direção poderia soar falso, estereotipado” (Moraes, 2023, p. 47). Logo que recebeu o incentivo de Munduruku, aceitou o convite para entrar no mundo dele, com sua experiência artística, e confirmou: “parece que as melhores conversas são mesmo aquelas em que falamos a partir de nossos lugares e estamos abertos a ouvir sobre outros lugares” (Moraes, 2023, p. 47). Odilon Moraes escreveu e ilustrou *A Princesinha medrosa*, que recebeu o Prêmio Ofélia Fontes na categoria de Melhor Livro para crianças pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (2002). É formado em Arquitetura, mas se apaixonou pela arte de ilustrar livros infantis, trabalho que já realizou em mais de cinquenta obras, tendo ganhado, inclusive, o Prêmio Jabuti e o Adolfo Aizen (União Brasileira de Escritores)³¹.

Como mencionado no capítulo I, *Meu Vô Apolinário*: Um mergulho no rio da (minha) memória, em 2003, recebeu menção honrosa, concedida pela UNESCO, na premiação Literatura para Crianças e Jovens, na questão da tolerância, na categoria de livros para crianças de até 12 anos. A obra é organizada em sete capítulos: “A raiva de ser índio” (p. 9-12), “Maracanã” (p. 13-21), “Crise na cidade” (p. 22-24), “O vô Apolinário” (p. 25-27), “A sabedoria do rio” (p. 29-31), “O voo dos pássaros” (p. 32-34) e “Apolinário se une ao Grande Rio” (p. 35-37), além das seções intituladas “Introdução” (p. 7-8), “Palavras do autor” (p. 38), “Palavras do ilustrador” (p. 39) e “Glossário” (p. 40).

Suas temáticas abrangem a memória, a identidade, a ancestralidade, e suas relações com espaços entre a aldeia e a cidade. O espaço, intrínseco a essas características, é fundamental, pois as acolhe, as sustenta e as abriga. Sobre a ancestralidade e a memória, em *Meu Vô Apolinário*, Rosângela Soares Xavier (2021, p. 34) comenta:

Cada capítulo apresenta muita ancestralidade, memórias e perspectivas de identidade. O autor retrata de forma simples e até divertida o seu encontro de identidade a partir do resgate da sua ancestralidade através de seu avô. No

³⁰ Informações disponíveis em: <https://grupoeditorialglobal.com.br/autores/lista-de-autores/biografia/?id=1219>. Acesso em: 10 out. 2024.

³¹ Informações disponíveis em: <https://grupoeditorialglobal.com.br/autores/lista-de-autores/biografia/?id=830>. Acesso em: 10 out. 2024.

início do livro ele relata a sua história de vida, mas também descreve a sua dificuldade com a identidade indígena [...].

A maioria dos capítulos relaciona-se ao Grande Rio, um dos elementos formadores, identificadores e provedores da cultura Munduruku, na Aldeia Terra Alta. A narrativa “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). Além das “questões literárias, estéticas, linguísticas, outros aspectos a partir do elemento espacial – físicos, psíquicos, espirituais, míticos, religiosos e culturais [...]” (Stacciarinni, 2022, p. 37) podem ser investigados nas memórias de Daniel Munduruku. Nessa perspectiva, as crenças, os mitos, as histórias contadas pelos avós, o trabalho, os rituais, os cantos, as danças, a educação das crianças, a relação com a natureza, a relação com os animais e os sentimentos, todos são figurados nas narrativas por simbolizarem as experiências vividas nos espaços das aldeias.

Sobre a experiência com o texto da obra ilustrada, Rogério Borges (2005, p. 39) declara: “O texto sensível e agudo do Daniel, principalmente nos momentos em que se lembra do avô, me motivou muito, pois meu avô também continua vivo dentro de mim”. Diante dessa afirmação, infere-se que a obra em análise incentiva e sensibiliza o leitor, tanto o indígena quanto o não indígena, a valorizar a sabedoria e as memórias dos avós. Ele procurou, para as ilustrações dessa obra, “combinar várias culturas, pela escassez de informações visuais sobre o povo Munduruku, e, também, fazer referência à cultura indígena em geral” (Borges, 2005, p. 39).

No trabalho gráfico da capa desse livro (ver Figura 1), o leitor visualiza imagens de elementos que caracterizam a cultura indígena:

Figura 1 – Capa do livro *Meu Vô Apolinário*.



Fonte: Munduruku (2005).

Esses elementos se integram à composição do espaço. São eles: folhas secas pintadas em marrom escuro, outras em marrom mais claro, algumas em alto relevo, de diversas espécies – uma variedade de folhas, dando a impressão de que foram apanhadas das plantas medicinais indígenas; penas de aves; frutinhas agarradinhas, nas pontas dos galhos secos, como se alguém as tivesse apanhado para alguma finalidade; mandiocas, também de casca marrom; galhinhos secos com uma plantinha agarrada, semelhantes a uma pequena tocha de capim.

Na concepção das pesquisadoras Iza Reis Gomes e Queila Barbosa Lopes (2024), nas narrativas, as ilustrações integram “o processo de criação e reordenamento de símbolos”, que

potencializam a narrativa e fazem com que o leitor seja um coautor. As narrativas nos provocam de diversas formas, seja com seus espaços em branco, com suas cores carregadas de simbolismo, com o tamanho das ilustrações, seja com os personagens ou os espaços ilustrados (Gomes; Lopes, 2024, p. 273-274).

Sob o olhar delas, o estilo, as formas de representação e as experiências do ilustrador vão agregando significações às ilustrações, de modo que cada espaço habitado por pessoas ou animais, ou mesmo sem a presença de ambos, com cores variadas ou não, aguça o olhar do leitor, que se soma ao contexto e à compreensão da obra literária.

Nesse caminhar interpretativo, tem-se a capa do livro com o painel, ao centro, envolvido pelas folhas (rever Figura 1). Nele, o título do livro com letras maiúsculas, grandes e pretas (MEU VÔ APOLINÁRIO); assim como um peixe preto, vivo e nadando, desenhado em formato de grafismo indígena e separando o título do subtítulo (Um mergulho no rio da (minha)

memória). Sobre a arte indígena, o artista plástico Jaider Esbell evidencia: “A arte indígena contemporânea é, sim, um caso específico de empoderamento no campo cosmológico de pensar a humanidade e o meio ambiente” (2018, *online*). Essa arte simboliza a grande teia conectada à “Mãe Terra”, por agregar animais terrestres e aquáticos.

O peixe ilustrado, na capa do livro, se aproxima dos artefatos de madeira produzidos pelos indígenas. Esses artefatos são “principalmente de materiais de origem vegetal: madeiras, embiras, cipós, palhas, fibras, resinas, óleos, nozes, cucurbitáceas, [usados] na fabricação de seus objetos” (Carvalho, 2003, p. 12). Essas produções artísticas simbólicas demarcam a singularidade identitária de cada povo indígena, marcando, também, os espaços habitados por eles (Carvalho, 2003). O grafismo dá vivacidade ao peixe e revela a identidade do povo Munduruku, pois cada povo indígena é identificado pelas singularidades da sua arte e da sua língua, impressas nos objetos, nos artefatos e nos corpos humanos.

Esses povos são identificados igualmente pelo espaço onde vivem ou viveram, porque as marcas identitárias e as memórias são perceptíveis no estilo de moradias, utensílios, trabalhos e demais vestígios impressos espacialmente. Essa reflexão aponta para o posicionamento teórico de Yi-Fu Tuan (1983, p. 3), que dá ênfase ao espaço com a ideia de “liberdade” e ao lugar, com a ideia de “segurança”. Essa concepção é coerente com a cultura praticada nos espaços de moradia e de circulação dos povos indígenas, apresentada nas narrativas das duas obras em análise, podendo ser notada no seguinte fragmento: “A gente se sentava diante das casas dos parentes e ficava horas a ouvir histórias contadas pelos velhos e velhas da aldeia” (Munduruku, 2005, p. 13). Compreende-se que o espaço circula, demarca, identifica e protege o lugar, que pode ser figurado na narrativa como casa, *uk’a*, onde a cultura é praticada com mais frequência e há maior interação coletiva. Desse modo, a prática da contação de histórias caracteriza a identificação da cultura e a perpetuação das memórias do povo Munduruku nos espaços livres e nos lugares da Aldeia Terra Alta.

As margens superior e inferior do painel (rever Figura 1) também são bordadas com o grafismo indígena Munduruku, com cores quentes contrastadas pelo branco. Esses grafismos representam seres da natureza e podem ser utilizados por homens ou mulheres, tanto nas pinturas corporais como em esculturas na madeira. A exemplo disso, na obra *Parece que foi ontem – Kapusu aco’i juk*, como será esmiuçado no capítulo IV, há um banco de madeira (no formato de uma tartaruga) em volta do espaço do ritual do fogo. Sobre essa temática artística, o professor e pesquisador Marcelo Manhuari Munduruku (2016, p. 12) afirma:

Dentre os grafismos mais utilizados, que têm características chamativas estão aquelas que representam seres da natureza como a pintura da formiga vermelha, jabuti, arco de jararaca, cascudinho, de uso dos homens, e pacuzinho, jacundá, pintura do talo do buriti, que são do uso das mulheres, cuja pinturas foram e ainda são motivos de fascínio para muitas pessoas indígenas e não indígenas, também sendo uma expressão de linguagem dentro da organização social de nosso povo.

Nessa perspectiva, na representatividade do povo Munduruku, a expressividade simbólica do grafismo se dá, também, como resistência e afirmação político-identitária. Nota-se, ainda, a conscientização da preservação da natureza e dos animais. Por conseguinte, os desenhos com estilos típicos da natureza encaixam-se no padrão chamado “tayngava, nome ligado ao domínio cosmológico” (Müller, 1987, p. 140). Sobre as características desses grafismos, Marcelo Munduruku (2016, p. 34) explica:

os grafismos indígenas ganham uma característica de semelhança com o objeto representado (iconicidade), e deixa de ser apenas um sinal sem similaridade com objeto, uma simples convenção. Essa construção do significado é quase uma alfabetização visual, que se atreve a intuir sobre a forma de percepção do olhar da tribo sobre o mundo [...] tratam de simplificações geométricas das marcas características dos elementos naturais, desta forma, numa espécie de metonímia visual, se representa o todo por apenas uma parte característica: a onça por suas pintas, o jabuti pelos desenhos da carapaça.

Os grafismos feitos nos corpos de mulheres e homens apresentam algumas características de animais, como pintas das onças, e particularidades de formigas vermelhas. Para identificar os homens solteiros, há um tipo de grafismo; para as mulheres solteiras, outro tipo. Além de essas metonímias comunicarem e identificarem os povos indígenas de uma tribo/comunidade específica.

Ademais, sobre o painel da capa do livro (rever Figura 1), o rosê colore todo o fundo do painel, causando um contraste com as folhas ao redor do título em preto. Tudo bastante sincronizado, com formato e cores representativas, bem coerentes com os elementos da cultura indígena. As imagens de folhas secas e de sementes, entre outras, espalhadas fora do painel, que envolve o título, podem simbolizar as lembranças do narrador, guardadas na memória, por se assemelharem com folhas de ervas medicinais do cotidiano do ancestral avô Apolinário. Carl Gustav Jung, em *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, especifica sobre essa fase da vida: “O Velho representa, por um lado, o saber, o conhecimento, a reflexão, a sabedoria, a inteligência e a intuição e, por outro, também qualidades morais como benevolência e solicitude, as quais tornam explícito seu caráter ‘espiritual’” (2014, p. 222, grifo do autor).

Complementa essas ideias o olhar da pesquisadora Heliene Rosa da Costa sobre a ancestralidade: para os povos indígenas, “a ancestralidade é intrínseca à experiência de ‘estar no mundo’. Ela está relacionada à tradição, sempre defendida e, através da qual, se pretende garantir a manutenção da vida, da história e da memória de cada povo” (2020, p. 176, grifo da autora). E, a partir da construção de diálogos entre teorias de autores indígenas e não indígenas sobre o tema, em suas relações com os debates sobre memória, percebe-se atributos semelhantes relacionados à ancestralidade. Nesse viés, Eliane Potiguara elucida que o povo indígena tem a “tocha da ancestralidade, do perceber intuitivo, da leitura e da percepção dos sonhos, [...] da valorização da cultura, das tradições, da cosmovisão personificada na figura dos mais velhos e das mais velhas, *os idosos planetários*” (2019, p. 97, grifo da autora). Essas características culturais são nítidas nas duas obras em análise, tanto no texto verbal quanto nas ilustrações.

Para Maurizio Vitta (2003, p. 293), entre o texto verbal e o não verbal, há uma distância na qual o não-dito e o não-visto se fundem em um magnético fervilhar que atija a multiplicação das energias imaginativas e cognitivas do leitor. A ilustração não completa necessariamente o sentido do texto verbal, mas entre o verbal e as ilustrações há uma correspondência que ativa a imaginação do leitor tornando o texto mais prazeroso: “Texto de prazer: aquele que comenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura” (Barthes, 1987, p. 05).

É interessante destacar que a construção gráfica da capa, mesclada às cores intencionais direcionadas ao tipo de narrativa, se analisada com profundidade, provoca uma sensação de lembranças de coisas e objetos de avós. São de grande contribuição as ilustrações nos livros infantis e juvenis, em especial de literatura indígena contemporânea, porque o leitor terá contato com a cultura indígena desvinculada dos estereótipos indianistas e indigenistas, calcados na história clássica e consolidados pelos moldes europeus por vários séculos. Os espaços constitutivos da capa do livro se aproximam dos espaços do solo das matas, debaixo de árvores, por apresentarem uma diversidade de plantas, sementes, pedaços de paus secos e penas de pássaros soltas, que também povoam e sobrevoam esses espaços. Tais elementos são distribuídos, em formato de círculo, em volta do painel intitulado “MEU VÔ APOLINÁRIO: Um mergulho no rio da (minha) memória”, demonstrando a relação do espaço com a cultura e as memórias em um movimento cíclico, pois a memória figurada na personagem avô Apolinário faz parte do título e está no meio do círculo. Logo, parte da natureza simbolizando a cultura fica no entorno do painel, representadas pelos elementos anteriormente enumerados.

Na perspectiva indígena, os pensamentos e as memórias estão conectados com os elementos da natureza e tudo que nela há. Esses elementos se personificam, encontrando-se

com o “perspectivismo ameríndio” apresentado por Eduardo Viveiros de Castro (1996), ao atribuir a unicidade de espírito e alma para corpos, animais, objetos, lugares e fenômenos naturais. As montanhas, os rios, os animais como as aves, entre outros seres, têm o poder de emitir sentimentos e/ou mensagens aos indígenas, tornando-se parte da vida deles. Também ilustra essa reflexão a narrativa protagonizada pelo curumim Kaxiborempô, na obra *Foi vovó que disse*, de Daniel Munduruku. Segundo a personagem, “A floresta é mágica! Vovó que disse. Nela tem tudo o que precisamos para viver bem. A gente aprende a ouvir o que ela tem a nos dizer e a conversar com ela. Ela nos protege, nos ensina os caminhos” (Munduruku, 2014, p. 7). A floresta, para o protagonista, é figurada e personificada como um ser humano que fala e ouve. Inclusive, ela tem poderes sobre esse narrador-personagem indígena.

Nesse contexto, a obra *O banquete dos deuses* (2002), também do autor em estudo, aborda a questão “baseada no respeito e reverência à sacralidade à Mãe-terra” (Munduruku, 2002, p. 34). Essa ideia se relaciona ao que Esbell (2020, p. 20) acrescentou sobre os “Indígenas – filhos das plantas – pais da autonomia – deidades com pés na terra sem tempo, pois somos uni, bi, diversos”. Ele aproxima os povos indígenas do sagrado e os inclui na teia da unicidade, ao se referir à diversidade, porque tudo que há na natureza pode se transformar em pessoa. Pode-se, então, inferir que os elementos ilustrados na capa do livro *Meu Vô Apolinário: Um mergulho no rio da (minha) memória*, os quais circulam o título e o subtítulo, são parte do avô Apolinário, são vivos e emitem mensagens. Logo, construíram parte da identidade, da memória e da ancestralidade desse avô.

Desde o primeiro capítulo dessa obra, mais ilustrações chamam a atenção do leitor pela singularidade e pela estética. Alguns elementos da natureza ilustrados na capa aparecem, também, espalhados do início ao final do livro, fazendo com que ele tenha características da identidade e das memórias indígenas. Além disso, as imagens se integram à narrativa escrita, de forma bem coesa, procurando recuperar a atmosfera da infância, vivida nos espaços e tempos recordados pelo narrador na fase adulta.

As penas aparecem, em quase todas as páginas, como se tivessem sido perdidas por um pássaro que sobrevoa a aldeia. Elas, às vezes, estão posicionadas entre o título dos capítulos e o texto verbal. E lembram, também, um objeto de escrita anterior à caneta, a pena, instrumento de registro verbal dos mais velhos, embora os indígenas fossem ágrafos. Esse aspecto sugere a liberdade dos autores indígenas em escrever sobre si e sobre os povos indígenas.

É oportuno sempre enfatizar que a escrita de autoria indígena nasce da oralidade, da ancestralidade, das memórias dos povos indígenas e das vivências individuais dos autores indígenas em busca de visibilidade, de afirmação e de conscientização, como reforça Aline

Pachamama: “A partir de nossas inquietações, escrevemos. Para honrar nossas ancestrais, escrevemos. Escrevemos porque há uma floresta em nós, afetos e uma luta. Escrevemos para desconstruir registros colonizadores” (2020, p. 26). Nesse cenário, destacam-se, entre as obras de Daniel Munduruku que podem ser consideradas individuais, *O banquete dos deuses* (2002), *As serpentes que roubaram a noite e outros mitos* (2001), *Sabedoria das águas* (2004), *Você lembra, pai?* (2003) e *Crônicas de São Paulo: um olhar indígena* (2004). Esses livros representam a cultura indígena, baseados no ponto de vista e nas experiências dos relacionamentos do autor com os povos indígenas e os não indígenas, apesar de não se originarem diretamente de histórias contadas pelos avós, pajés, entre outros familiares.

Em contrapartida, de acordo com as reflexões de Julie Stefane Dorrico Peres (2015, p. 12), “[...] há o conceito de autoria indígena em que as narrativas apresentadas em performances orais são vistas como sendo de propriedade coletiva da comunidade e herdadas dos antepassados, pois são apreendidas através da memória e passadas de geração em geração”. E isso suscita pensar na autoria coletiva de narrativas individuais escritas, por algumas dessas serem originadas de histórias contadas em espaços coletivos (Peres, 2015).

As ilustrações das narrativas memorialísticas de Daniel Munduruku acompanham o texto verbal, de forma criativa, incluindo a cultura, a valorização da natureza e a identidade de cada povo. Sem dúvida, o livro com texto verbal, quando é submetido às ilustrações, sofre alterações e interferências. Assim, “a energia, a linguagem, as cores, o clima, a técnica, o imaginário, tudo o que o ilustrador fizer vai alterar e interferir na leitura e no significado do texto” (Azevedo, 1998, p. 108). O que se torna desafiador para os artistas não indígenas, pois os “povos indígenas têm seus próprios sistemas de arte, com fundamentos próprios, razões, intensidades e eles não pressupõem uma cópia ou um arremedo do modelo europeu de arte” (Esbell, 2021, *online*).

Artistas e ilustradores não indígenas têm se esforçado para representar a conexão entre os textos verbais indígenas e suas motivações principais, lembrando que: “O ilustrador deve ser, antes de tudo, um leitor. Deve ter domínio do traço e dos elementos de uma composição” (Lima, 2023, *online*). Sobre a arte indígena contemporânea, Esbell (2018, *online*) esclarece que ela tem grande relevância social e cultural, e que seus propósitos “vão muito além do assimilar e usufruir de estruturas econômicas, icônicas e midiáticas”. O artista plástico entende a arte indígena de forma mais profunda, simbólica e representativa, levando em conta as crenças, a ancestralidade, o resgate da identidade e as memórias dos espaços da natureza onde moravam e moram os povos indígenas.

Tais elementos são simbolizados no formato de variadas ilustrações, como: igarapés, montanhas, roçados, matas, *uk'as*, aldeias e seus arredores. Espaços esses onde habitam pássaros, animais, pajés, avós, xerimbabos, encantados, entre outros, que são inclusos nessa arte. Considerando os aspectos abordados, verifica-se que a produção visual de Rogério Borges, ilustrador não indígena, enriquece o texto verbal da obra *Meu Vô Apolinário*, contribuindo para o “não-visto” e para a imaginação do leitor.

A obra relaciona o mergulho no rio à volta ao passado, guardada na memória do autor indígena: “[...] Histórias moram dentro da gente, no fundo do coração. Elas ficam quietinhas num canto. Parecem um pouco com a areia do fundo do rio: estão lá bem tranquilas, e só deixam sua tranquilidade quando alguém as revolve, aí elas se mostram” (Munduruku, 2005, p. 7). Ele compara, na Introdução, as memórias guardadas com um elemento do fundo do rio – a areia. Nesse contexto, há uma certa familiaridade sua com o espaço do fundo do rio, ao estabelecer a comparação da areia com histórias guardadas no fundo do coração.

O igarapé, também, é um espaço de representação bastante significativo para a narrativa: “O igarapé é de água pura e o xixi contamina, enfraquece seu espírito” (Munduruku, 2005, p. 30). Portanto, o rio é sagrado para os Munduruku e não pode receber nada considerado impuro. Para o povo Krenak, os rios também são sagrados: “Os antigos do nosso povo colocavam bebês de trinta, quarenta dias de vida dentro do Watu, recitando as palavras ‘*Rakandu, nakandu, racandu*’. Pronto, as crianças estavam protegidas contra pestes, doenças e toda possibilidade de dano” (Krenak, 2022, p. 13).

Apesar de o rio figurar como metáfora no título do livro, representa um espaço frequentado pelo autor/narrador, durante sua infância, caracterizando parte da identidade dele. É interessante salientar que, em boa parte da obra, o rio é o espaço natural da Aldeia Terra Alta, que figura nas melhores lembranças do narrador. É o espaço onde ele recebeu a cura da alma, quando esteve entediado, angustiado: “[...] estava aborrecido naqueles dias. [...] Todos viram que eu comecei a andar sozinho. Estava triste e cabisbaixo. [...] Estava nervoso e não queria que chegassem perto de mim (Munduruku, 2005, p. 25). Além de ser o espaço que acolhe o narrador-personagem e o seu avô, é também o espaço que oferece e favorece condições de absorver e solidificar atividades identitárias habituais para o povo indígena dos arredores. Na memória do narrador, o rio figura o lugar ancestral que inspira sabedoria, lazer, intimidade, silêncio, concentração e cura.

A ilustração que se segue (ver Figura 2) é do capítulo intitulado “A sabedoria do rio”, e retrata o momento em que o menino é autorizado pelo avô a entrar no rio para tomar banho. Os

cabelos pretos, lisos, molhados, escorrendo pela testa, recebem os reflexos dos raios do Sol e ficam vermelhos:

Figura 2 – Mergulho no rio.



Fonte: Munduruku (2005, p. 30).

Os olhos, a boca e o nariz, cobertos pela água cristalina, parecem mais aliviados pelos efeitos da pureza da água corrente. Ao tratar do poder da água cristalina, os povos indígenas acreditam que “Todos os elementos, a água, as aves, a mata, tudo tem um espírito” (Olhar Direto, 2016, *online*). Ademais, a água tem o poder de curar e purificar, pois é sagrada.

Dentro do rio, em contato com a água e a areia, o narrador-personagem se alivia: “Mergulhei com vontade na água fria” (Munduruku, 2005, p. 29). Após o mergulho, o avô o ensina a ouvir o rio: “Quando você estiver com esses pensamentos outra vez, venha para cá ouvir o rio” (Munduruku, 2005, p. 31). O ambiente silencioso do rio, envolto pela natureza, inspira paz e harmonia. O que remete ao que Gaston Bachelard (1993, p. 151) elucida sobre a água pura: “Uma das características que devemos aproximar do sonho de purificação sugerido pela água límpida é o sonho de renovação sugerido por uma água fresca. Mergulha-se na água para renascer renovado”.

Após o banho nas águas frescas, avô Apolinário conversa com o neto e o orienta a ser como o rio e suas águas: “Você viu o rio, olhou para as águas. O que eles lhe ensinam? A paciência e a perseverança” (Munduruku, 2005, p. 30). Igualmente, o longo espaço percorrido pelo rio ensina o menino a ser persistente, paciente e como ele: “Ele sabe que o destino dele é unir-se ao grande rio Tapajós, dono de todos os rios. Temos de ser como o rio, meu neto” (Munduruku, 2005, p. 31). E, assim, o ancião lhe transmite a sabedoria ancestral.

Por outro lado, percebe-se a contaminação dos rios de forma drástica, insana, sem pensar e/ou sem se importar com as consequências. Na perspectiva da cosmovisão indígena, Krenak (2020c) defende a ideia do ser coletivo e da responsabilidade para com o outro, por serem filhos da Terra e da natureza. Os rios são parte da família: “[...] O Watu é o nosso avô. O rio Doce, Watu, nós cantamos para ele, nós conversamos com ele e desenvolvemos uma consciência, desde pequeno, que aquele ser é vivo, que ele tem personalidade, ele tem humor” (Krenak, 2020c, p. 25). Dessa forma, a extensão, a conexão, a comunicação e a consideração do corpo com a natureza viva constituem um “cuerpo-territorio (corpo-território)” (Cruz *et al.*, 2017).

Na obra *Sabedoria das águas* (2004), Munduruku também destaca o poder dos rios, evidenciando o Grande Rio Tapajós. O protagonista Koru adentra o rio, para buscar a resposta de um mistério visto na mata, que o assombrou. Nesse processo de busca, Koru pensa nos mistérios do Rio Tapajós:

Ele sempre segue seu rumo e não para nunca [...]. 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. 05).

As memórias de Munduruku e de suas personagens ilustram as teorias da pesquisadora Ecléa Bosi (1987), porque tanto ele quanto ela abordam as memórias de velhos. Essa autora brasileira entrevistou e analisou o discurso de pessoas com mais de setenta anos, abarcando a memória social, a familiar e a grupal, cujo objetivo foi valorizar as lembranças e os ensinamentos desses velhos, bem como dar continuidade à história de vida deles. As memórias narradas por Munduruku têm características semelhantes, por se centrar em pessoas mais velhas, como avós, avôs, pajés e pais, com o objetivo de perpetuar a sabedoria desses anciãos, através das memórias.

As pesquisas de Ecléa Bosi e as memórias de Munduruku dialogam com as teorias de Henri Bergson, por todos tratarem da memória social e do tempo. Sob o olhar da pesquisadora Fernanda Lopes Rêgo Soares (2007), em *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, Bosi apresenta a memória dos velhos como forma de realização pela vivência do passado. Soares (2007, p. 51) expõe que “A memória como função social é descrita como o vínculo com outra época, com a consciência de ter vivenciado tantos desafios e conquistas que traz para o idoso a alegria, satisfação e oportunidade de mostrar sua competência”. E, de forma mais abrangente, Bergson (1990) classifica as memórias em: “memória voluntária” e “memória espontânea”. A primeira trata da repetição dos hábitos inerentes à cultura, como se banhar nos rios e pisar na

areia do fundo do rio. Já a segunda, pode ser complementada pelas ideias de Bosi (1987, p. 11): “é efêmera e não se repete, pois surge de acontecimentos fortuitos que trazem o passado de volta”, ou seja, essa memória é evocada por “acontecimentos fortuitos”. Na narrativa de Munduruku, têm a imagem da memória do narrador protagonista sobre o avô Apolinário, na Aldeia Terra Alta, e a do mergulho no rio. A evocação dessas memórias do passado ou da infância pode acontecer, de imediato, no contato com um cheiro, um odor, um pensamento, ou pela imagem de um espaço.

Aleida Assmann (2011, p. 144) afirma que “a estabilidade da memória está vinculada, de maneira direta, à composição e subsistência do grupo. Se o grupo se dissolve, os indivíduos perdem de sua memória a parte de lembranças que os fazia assegurar-se e identificarem-se como grupo”. Há de se considerar políticas públicas que respeitem os direitos dos povos indígenas, evitando “o apagamento de determinadas lembranças” (Assmann, 2011, p. 144). Nesse caso, a preservação dos espaços das aldeias é de suma importância para a conservação das memórias dos povos indígenas, por abrangerem elementos identitários como a língua, as crenças, a sabedoria ancestral, a cosmologia, a cosmogonia e os grafismos.

Na concepção de Krenak, “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” (2019, p. 14). E só haverá memórias no futuro, se os espaços dessas forem preservados com a permanência dos ancestrais. Para Halbwachs (2004, p. 84), quando a criança se aproxima e convive com os avós, “através deles remonta a um passado ainda mais remoto”, e adquire mais sabedoria. Outrossim, conforme já citado, Zumthor (2007, p. 97) esclarece que “o passado se oferece a nós como uma mina de metáforas com a ajuda das quais, indefinidamente, nós nos dizemos”. Compreende-se, então, que os discursos e os conteúdos da linguagem do presente se fundamentam no passado.

Nesse sentido, os escritores e autores indígenas puxam e tecem os fios das memórias ancestrais, tornando-as esteticamente representadas por imagens simbólicas, referentes à cosmovisão dos povos indígenas. Ilustram essa reflexão os versos do poema “Minha memória, meu legado”, de Márcia Kambeba (2018a, p. 42): “Sou Tuxaua Kambeba e quero falar / Antes que a idade não me permita mais lembrar. / Da vivência de minha infância, / Das lembranças do meu povo, / Servindo de alguma forma, / Para o recomeçar de um tempo novo”. A poeta apresenta suas memórias no presente, desde sua infância, representando a coletividade das mulheres indígenas, e apontando para o futuro e para sua velhice.

Na mesma perspectiva, Munduruku (2018c) enuncia que a memória não se refere apenas ao passado, mas também ao presente:

A memória é, ao mesmo tempo, passado e presente, que se encontram para atualizar os repertórios e possibilitar novos sentidos, perpetuados em novos rituais, que, por sua vez, abrigarão elementos novos num circular movimento repetido à exaustão ao longo da história (Munduruku, 2018c, p. 81).

Por meio do encontro com o passado, contado pelos ancestrais, no presente, são criados significados e caminhos para as narrativas indígenas, a fim de evidenciar e divulgar as narrativas de uma cultura e identidade originalmente indígenas. A narrativa de Munduruku em *Meu Vô Apolinário* associa história, memória, cultura e espaço, inspirando-se em lembranças de um período da infância em que o autor se aproxima mais de seu avô na aldeia da família.

Na concepção de Eurídice Figueiredo (2018, p. 296), essa obra é um “relato autobiográfico”, que se apresenta com “curta narrativa de formação”. A pesquisadora ressalta o primeiro capítulo da obra, no qual o narrador se identifica com o autor, entendendo que essas memórias são coletivas (Halbwachs, 1990). A figuração do narrador protagonista, expressando suas angústias, sua tristeza e sua indignação por ser chamado de “índio”, simboliza a voz coletiva de outros indígenas, vítimas de preconceitos. A partir da narrativa de Munduruku, Figueiredo (2018) traz suas considerações sobre o seguinte fragmento:

‘A raiva de ser índio’. Nele, o narrador, identificado com o autor, confessa que detestava ser chamado de índio, que era uma marca de desprezo, pois a palavra era sinônimo de selvagem. Sofrendo *bullying* das outras crianças e sem saber como se opor a elas, ele era infeliz. Quando foi **passar férias na tribo**, o avô, curandeiro e sábio, percebeu que o neto necessitava de sua ajuda. Esta é, em resumo, a relação de amizade e cumplicidade estabelecida entre o velho e a criança (Figueiredo, 2018, p. 296, grifo nosso).

A recepção calorosa do avô, no espaço da aldeia, foi decisiva para a cura da tristeza do neto. Os espaços à beira do rio, a água cristalina, somados à sabedoria do velho, foram suficientes para curar o menino das decepções sofridas na cidade.

No início desse primeiro capítulo, intitulado “A raiva de ser índio”, Munduruku narra suas primeiras lembranças da cidade onde morou quando tinha quatro anos de idade, incluindo as lembranças de seu pai trabalhando como marceneiro para alimentar a família. E faz questão de ressaltar outra memória: de ter nascido na cidade de Belém do Pará, dentro de um hospital, uma cidade cheia de pessoas parecidas com índios. No entanto, é interessante notar que o narrador dá mais ênfase ainda às lembranças da aldeia, lugar onde estão as raízes de sua cultura e identidade, e no qual ele e seus pais viveram por mais tempo:

Meu pai é índio e viveu numa aldeia, como depois eu iria viver também. Fui o primeiro filho da família a nascer na cidade. Antes de mim, já tinham nascido quatro meninas e dois meninos (um dos meninos não cheguei a

conhecer), todos nascidos fora da cidade. Depois de mim, viriam ainda três meninos. Era uma alegria só (Munduruku, 2005, p. 9, grifo nosso).

Os fatos de o pai ter morado na aldeia e os irmãos mais velhos terem nascido no mesmo lugar representam um apego a esse lugar e estabelecem um vínculo afetivo com os ancestrais e com os elementos identitários. Sobre esses locais, Assmann (2011, p. 328) explica:

O significado dos locais das gerações surge do vínculo duradouro que famílias ou grupos mantêm com um local determinado. Assim surge uma relação estreita entre as pessoas e o local geográfico: este determina formas de vida e as experiências das pessoas, tal como estas impregnam o local com sua tradição e história.

A relação de pessoas com os lugares onde viveram por muito tempo estabelece o vínculo com outros locais próximos. A Aldeia Terra Alta, que compreende, na narrativa, o igarapé, o Rio Tapajós, as matas e o roçado, figura os espaços conhecidos e frequentados pelo narrador protagonista e pelas demais personagens, sendo identificados por serem lugares de atividades laborais, de lazer e de prática de crenças: “Lá eu dormia em rede (aliás, como todos os outros)” (Munduruku, 2005, p. 14); “Essa pesca de caranguejo durava o dia inteirinho e só retornávamos para a aldeia quando já estava escurecendo e todos nos esperam para fazer um gostoso jantar com os bichos que a gente trazia” (Munduruku, 2005, p. 19). Esse vínculo identitário, descrito no capítulo “Maracanã”, proporcionou ao narrador protagonista um apego ao espaço, a ponto de não se adaptar, de imediato, à cidade.

Kambeba (2018b), por sua vez, frisa a importância de encontrar as memórias de seu povo, mesmo nos espaços da cidade. Nos versos seguintes, ela se refere à cidade de São Paulo de Olivença: “São Paulo, cidade pacata [...] / As lendas e mitos Kambeba / Em ti venho buscar / Me apresentas teu baú / Tuas memórias, vens me contar / Mostrando que és importante / Por ser de fato meu lugar” (Kambeba, 2018a, p. 52). Essa relação duradoura com os espaços proporciona condições de armazenamento na memória das pessoas por muitos anos, fazendo com que se lembrem com saudade, principalmente quando envolve a relação afetiva de familiares ou amigos.

A personagem vô Apolinário, na seção “Palavras do autor”, é associada à imagem de um homem “cheio de diplomas nas coisas da floresta” (Munduruku, 2005, p. 38), tendo autonomia, conhecimentos e saberes adquiridos com seus ancestrais, em meio aos espaços Munduruku. Esses conhecimentos são suficientes para serem transmitidos aos mais jovens e às crianças, contando as histórias nas quais participou com familiares ancestrais.

Evelyn Dias Siqueira Malafaia (2019, p. 03) elucida que “A memória é a possibilidade de acessar, na atualidade, episódios ocorridos em outros momentos. Ao acioná-la, o sujeito tem a possibilidade de negociar sua autorrepresentação, seus desejos, seus projetos e valores”. Nesse aspecto, pode-se inferir que Daniel Munduruku se apropria e se recorda das vivências com seu avô, para resgatar e acessar as memórias sobre o ancião. Para Bergson (1999, p. 146;17), “as ideias, as lembranças puras, chamadas do fundo da memória, desenvolvem-se em lembranças-imagens cada vez mais capazes de se inserirem no esquema motor”, bem como “é matéria o conjunto das imagens, e de percepção da matéria essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, meu corpo”.

As imagens do avô e do espaço ficaram impressas na memória, por configurarem repetição durante um tempo da infância do autor/narrador. De acordo com as ideias de Bergson (1999, 2008), entende-se que as memórias narradas por Munduruku são bastante significativas para a biografia dele, pois simbolizam, representam e traduzem a voz de muitas crianças indígenas. Ademais, não se pode esquecer de que “a palavra é, para os povos indígenas, um objeto de arte, pois ela representa a imagem guardada na memória de saberes” (Kambebe, 2018b, p. 43).

A Aldeia Terra Alta, onde o narrador passou os anos mais felizes de sua vida, é relevante nas lembranças do narrador, por envolver a família Munduruku e os seus ancestrais. Os vínculos familiares e de amizade, as tradições, as conversas e os costumes específicos dos lugares são armazenados nas memórias, como já discutido. A partir do fragmento abaixo, nota-se uma especificidade da identidade configurada na estética da narrativa, no segundo capítulo, intitulado “Maracanã”. O narrador enriquece a narrativa com características peculiares da memória dele, a partir da escuridão da noite, e evoca o momento mágico com os ancestrais da aldeia:

A primeira lembrança que carrego comigo é a da escuridão da noite. As noites eram muito escuras, e toda a iluminação era feita pelas fogueiras acesas em frente das casas e pelas poucas lamparinas a querosene, uma inovação para nós. A gente se sentava diante das casas dos parentes e ficava horas a ouvir **histórias contadas pelos velhos e velhas da aldeia** (Munduruku, 2005, p. 13, grifo nosso).

As lembranças dos espaços da aldeia constituem imagens simbólicas do fogo, aquecendo e iluminando os espaços que parecem fluir nitidamente na memória do narrador. As atividades tradicionais rotineiras, das noites escuras, em frente às casas, e as lamparinas acesas agregam elementos identitários aos espaços em que se contavam e ouviam histórias, assim como onde residiam e transitavam figuras ancestrais, como avós e avôs, contadores de histórias.

Em contrapartida, também há as lembranças negativas, o estranhamento, o preconceito e a discriminação, vivenciados na cidade e causados pelas “marcas simbólicas” (Hall, 2006, p. 63) que diferenciam os povos indígenas:

Só não gostava de uma coisa: que me chamassem de índio. Não. Tudo menos isso! Para meu desespero nasci com cara de índio, cabelo 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 furo da vida e foi um dos principais motivos das brigas de rua nessa fase da minha história – e não foram poucas brigas, não. Ao contrário, briguei muito e, é claro, apanhei muito também (Munduruku, 2005, p. 09, grifos do autor).

Nesse trecho, retirado do capítulo “A raiva de ser índio”, são evidenciadas as memórias da infância do narrador indígena, quando chega à escola da cidade, onde foi vítima de preconceito, discriminação e agressão física, decorrentes da falta de respeito dos colegas, que o submeteram aos moldes eurocêntricos e etnocêntricos. Munduruku entrelaça a narrativa ficcional com a realidade do preconceito e da discriminação que os povos indígenas têm sofrido, por conta do processo de migração das aldeias para a cidade em busca de sobrevivência. Ainda assim, “O deslocamento aldeia-cidade ganha regularidade por meio das trajetórias individuais e familiares que veem a cidade como espaço de oportunidade e superação de muitas dificuldades enfrentadas na aldeia” (Pereira, 2020, p. 10); e, apesar do preconceito sofrido nas cidades, os indígenas continuam migrando para lá, enfrentando dificuldades com relação ao acesso à saúde, à educação e ao trabalho.

Observa-se, então, que o narrador relata sobre os problemas que enfrentou por ser indígena, principalmente na escola. Na perspectiva de Everardo Rocha (1988, p. 05), a resistência em aceitar o “outro” classifica-se como “etnocentrismo”, uma “visão de mundo onde o nosso próprio grupo é tomado como centro de tudo, e todos os outros são pensados e sentidos através dos nossos valores, nossos modelos, nossas definições do que é a existência”. Desse modo, outro fragmento da obra em análise ilustra igualmente bem o conceito de etnocentrismo: “Para meus colegas, só contava minha aparência... e não o que eu era e fazia” (Munduruku, 2005, p. 11). O grupo de crianças brancas e a cultura delas, sobreposta ao menino indígena, validam as atitudes etnocêntricas, muitas vezes, camufladas pelas instituições de ensino. Rocha (1988) expõe, ainda, que o etnocentrismo é como um obstáculo para pensar a diferença, o qual desencadeia sentimentos de excentricidade e rivalidade, visíveis em: “[...] briguei muito e, é claro, apanhei muito também” (Munduruku, 2005, p. 11). Diante do exposto, fica evidente a insatisfação do narrador pela supremacia de valores, ideologias e cultura da raça branca.

A esse respeito, vale ressaltar que a visão etnocêntrica tem raízes no colonialismo e insiste em resistir aos esforços dos líderes de movimentos indígenas, autores e autoras da literatura indígena contemporânea. Maldonado-Torres (2018, p. 41) o define em duas instâncias: o colonialismo como “formação histórica dos territórios coloniais” e o “colonialismo moderno como os modos específicos pelos quais os impérios ocidentais colonizaram a maior parte do mundo desde a ‘descoberta’” (grifo do autor). Ele complementa esses conceitos esclarecendo que a “colonialidade pode ser compreendida como uma lógica global de desumanização que é capaz de insistir até mesmo na ausência de colônias formais” (Maldonado-Torres, 2018, p. 41). Nessa linha de pensamento, percebe-se que a “colonialidade” alimenta o preconceito, já que pressupõe espaços formados por novas ideologias dominadoras, considerando os colonizados como “animais agressivos ou pacíficos – apesar de nunca completamente racionais” (Maldonado-Torres, 2018, p. 45).

Na memória do narrador, o preconceito é nítido e o autor o expressa com um sentimento de raiva e de revolta, quando os colegas o chamavam pelo termo pejorativo “índio”, não pertencente à sua identidade indígena. Era como se alguém estivesse chamando-o de “atrasado, selvagem, preguiçoso” (Munduruku, 2005, p. 11). O sentimento do narrador é o mesmo de milhares de indígenas que se deslocaram/deslocam de seus espaços originários em busca de meios de sobrevivência. Muitas mulheres “índias” sofreram abusos, preconceito, racismo, quando migraram para a cidade, entre elas, as autoras Eliane Potiguara e Auritha Tabajara³². Para que isso ocorresse, entre o “imenso arsenal de estratégias de resistências indígenas, um dos mais profícuos e de imenso valor ancestral foi estrategicamente negligenciado e discursivamente apagado da nossa historiografia oficial, a saber, a palavra indígena” (Costa, 2016, p. 93). Em consequência, segundo Eni Orlandi (2007), as narrativas históricas e literárias brasileiras apresentaram continuamente os “índios” pela ótica da subalternidade e dos estereótipos.

Conforme Graça Graúna (2013, p. 02), “a palavra indígena sempre existiu. Ela é sagrada e faz parte de uma tessitura ancestral do *logos* ameríndio. Para diversos povos nativos, as palavras têm alma e carregam as memórias e as histórias do seu povo”. Contudo, Graúna (2015) expressa sua indignação relativa aos estereótipos construídos em torno das palavras “índio” e “indígena”, desde os “equivocos de Colombo”, e evidencia a definição da palavra “indígena” como “protagonista da própria história”:

³² Para aprofundamento no tema, sugere-se a leitura das obras: *Metade cara, metade máscara* (2019), de Eliane Potiguara, e *Coração na aldeia, pés no mundo* (2018), de Auritha Tabajara.

Infelizmente, os equívocos de Colombo ainda perduram; pois muitos ainda carregam a noção de que nós indígenas somos preguiçosos, dissimulados, ignorantes; tratam a nós indígenas como se fôssemos seres irracionais e invisíveis; querem falar por nós, escrever por nós. Infelizmente muitos desconhecem que ser indígena é também se apresentar – quando necessário – como protagonista de sua própria história (Graúna, 2015, p. 137).

O termo “indígena”, além de trazer nova conotação à etnia, aponta para a visibilidade da Arte, da Literatura, da História, da Política e da Antropologia indígenas, e, principalmente, para os movimentos de lideranças indígenas, reivindicando os direitos de demarcação de terras e o respeito aos corpos das mulheres indígenas. De acordo com Munduruku (2012, p. 44), esses movimentos começam a eclodir a partir da “retomada do uso político do conceito *índio*, que as lideranças daquele movimento passaram a fazer, inaugurando uma nova relação com a sociedade brasileira”.

As expressões preconceituosas que ele ouviu, enquanto criança e depois de adulto, desnudam a face sombria de uma nação onde há “oposição entre o colonizado excluído das vantagens do colonialismo” (Fanon, 1968, p. 93). Devido às referidas ocorrências, Frantz Fanon (1968, p. 06) pondera que há muita desigualdade no Terceiro Mundo e que, por esses motivos, há “povos subjugados” e outros que conquistaram “falsa independência”. Daí a luta de Daniel Munduruku, entre outros escritores indígenas, para reconstruir a identidade, as memórias e os direitos dos povos indígenas em todos os espaços.

Em “A raiva de ser índio”, Munduruku representa a voz coletiva das crianças e dos adolescentes indígenas injustiçados pelo preconceito sofrido, desde que as primeiras crianças indígenas começaram a entrar nas escolas. Por conseguinte, verifica-se, no enredo da narrativa, mais especificamente no capítulo “Maracanã”, o deslocamento do narrador da cidade para a aldeia: “Nossa aldeia ficava nesse município e se chamava Terra Alta, por causa de sua localização geográfica. Lá passei os melhores anos de minha vida” (Munduruku, 2005, p. 13). O narrador protagonista situa o leitor sobre o espaço da narrativa, ou seja, de onde vai contar as lembranças de sua infância. A partir dessa localização, vai se deslocando para outros espaços próximos, dentro da aldeia, na companhia do avô ou de um grupo de amigos, sendo fundamental assinalar que esses espaços são descritos com elementos identitários guardados nas memórias de infância do autor/narrador.

Apesar de ter preferência pela aldeia, o menino indígena nasceu na cidade, “onde a maioria das pessoas se parece com índio: em Belém do Pará” (Munduruku, 2005, p. 09). Baseando-se na concepção de Borges Filho (2007, p. 23), constata-se que “o texto se divide em dois grandes espaços”, sendo eles, nessa pesquisa, a aldeia e a cidade. Porém, prevalece a aldeia,

pela circulação de personagens nos seus arredores e por serem, em maior quantidade, as memórias desse espaço.

Outrossim, ainda há as “características culturais – língua, religião, costumes, tradições e sentimento de ‘lugar’ [...]” (Hall, 2006, p. 62-63, grifo do autor) que foram e continuam sendo problemas enfrentados pelos indígenas, quando migram para as cidades. Para Stuart Hall (2006, p. 11, grifos do autor): “esse sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’, mas sofre influências constantes de outras culturas e identidades, é denominado de sujeito sociológico – resultado do ‘mundo pessoal’ e do ‘mundo público’ ou ‘sujeito fragmentado’”.

Na narrativa em análise, o narrador vai assumindo o papel de protagonista, à medida que revela suas frustrações, devido ao preconceito e à rejeição sofridos na escola e na periferia de Belém, onde morou com a família por um tempo. No entanto, a convivência com o avô, nas idas para a aldeia nos finais de semana e nas férias, foi bastante significativa, uma vez que agregava conhecimentos, lazer, diversão, sabedoria e sentimento de pertencimento à identidade indígena, construída e/ou constituída na aldeia.

Nessa relação com o avô, o narrador figura a diversidade dos espaços naturais da Aldeia Terra Alta, a partir do encontro da infância com a cultura indígena. A cena do menino observando o trabalho das formigas e imaginando a conversa entre elas carregando as folhas é marcante. Essa observação é estratégica para traçar o vínculo harmonioso e a conexão das crianças indígenas com os insetos dos espaços naturais. Essa relação caracteriza a formação da identidade da criança indígena adquirida com a vivência nesses espaços da aldeia:

“Olá, minha parente, tudo bem aí? Está pesada essa folha? Quer ajuda?”
 “Tá um bocadinho, sim, mas acho que dou conta de levar até em casa. Será que vai chover hoje?”
 “Acho que não. O tempo está firme. Mas, pelo sim, pelo não, é melhor a gente apressar.”
 “É isso aí! Vamos nessa.”
 “Tchau!” (Munduruku, 2005, p. 15).

A imaginação do narrador sobre a conversa das formigas se conecta à cosmovisão de que esses insetos são parte da teia e habitam a “Mãe Terra”. Elas são úteis, do ponto de vista da cadeia alimentar, por servirem de alimentos aos tamanduás, pássaros e tanajuras. Segundo Marcelo Munduruku (2016, p. 22), as formigas vermelhas aparecem também nos grafismos de alguns povos indígenas, representando a fauna e a flora: “Elas representam seres da natureza como a fauna e a flora, de acordo com cada subgrupo, ou clã representado por duas cores predominantes: o branco e o vermelho, esta organização é patrilinear os filhos herdam a cor do

clã do pai, sendo a pintura dominante”. Sendo assim, as formigas fazem parte da simbologia identitária e das memórias dos povos indígenas.

Vô Apolinário tinha sabedoria ancestral suficiente para resolver problemas cotidianos e conflitos identitários. O neto, quando chegava à aldeia, estava muito estressado, decepcionado e precisava se acalmar, porque havia sido muito humilhado na escola da cidade. O avô Apolinário o levava para o igarapé e conversava com o menino para ver a queda d’água e, embaixo dela, um poço, um lugar belíssimo. Então, pedia ao menino que se sentasse na pedra: “– Então sente nela e fique lá. Não saia enquanto eu não mandar. Você só tem que observar e escutar o que o rio quer dizer pra você” (Munduruku, 2005, p. 29). Nesse contexto espacial mostrado no capítulo “A sabedoria do rio”, as imagens das lembranças do menino indígena demonstram um vínculo afetivo capaz de trazer à tona “o ser da imagem [que] emerge a consciência como um produto direto da alma, do ser tomado em sua atualidade” (Bachelard, 1993, p. 2).

E o menino lá ficava sentado na pedra, observando o rio, mas não ouvia o rio dizer nada. Enquanto isso, vô Apolinário começava a se molhar com uma cuia, mas logo se ausentava. Quando voltava, o garoto já havia se aliviado de suas decepções com o mundo. Mais adiante, vô Apolinário levava o menino a refletir sobre a paciência e a perseverança que o rio transmite. Assim, o ancião assume, na narrativa, uma personalidade literária com características de detentor da cultura ancestral indígena, e carrega saberes da cura natural para os males da vida por meio do poder da natureza. Portanto, a constituição do imaginário de um povo indígena só existe, porque há um espaço constituído onde se praticam hábitos, crenças, trabalhos, rituais, estabelecendo raízes identitárias e construindo histórias e memórias, pois “Sem lugar a consciência e a subjetividade do ser humano são inconcebíveis” (Graúna, 2013, p. 10).

No prefácio do livro *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil* (2013), da autora indígena Graça Graúna, Roland Walter pontua sobre o papel dos espaços e dos lugares dos povos indígenas na constituição da sua cultura:

Em cada cultura, a geografia (paisagem/ lugar/ espaço/ natureza/ terra) tem um papel fundamental na constituição do imaginário cultural de um povo: ela é tanto natural quanto cultural; uma entidade material e uma ideia/ visão mítica que participa na definição identitária (Walter, 2013, p. 11).

A partir das palavras do prefaciador, entende-se que há a paisagem natural agregada às cosmologias, às cosmogonias, ao trabalho dos homens e das mulheres, às formas de criação dos filhos, aos rituais e às espiritualidades, em relação com o espaço geográfico no qual vive um povo indígena. Esses elementos caracterizam as diferenças específicas na constituição

identitária, seja ela Munduruku, Terena, Kambeba, Potiguara, Guarani, Apinajé, Tabajara, Krenak, etc. Desse modo, a experiência e a vivência construídas no lugar de origem, de onde se escreve, funcionam como bases identitárias para a afirmação da produção da narrativa literária. Por essa linha de pensamento, José Elias Pinheiro Neto (2011, p. 16) elucida que a narrativa “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”.

As histórias que o avô contava ao neto marcaram suas memórias e o ensinaram sobre a cultura indígena de seu povo, principalmente no que diz respeito à valorização da natureza e à resolução dos conflitos interiores. Vô Apolinário aconselhava o neto:

Lembre sempre, porém, que só existem duas coisas importantes para saber na vida: 1) Nunca se preocupe com coisas pequenas; 2) Todas as coisas são pequenas. Agora ele estava ali. A sabedoria que me encheu de orgulho fazia parte do passado que ele não queria que eu rememorasse. Hoje compreendo mais sobre o que ele me dizia. Já sonhei muitas vezes com pássaros. **Eu mesmo já me tornei um deles em meus sonhos, certamente amparado pelas grandes asas do pássaro gigante que é meu avô no mundo ancestral.** Nunca tomei decisões sem antes ouvir os enviados alados e escutar o que eles têm a me dizer, conforme meu avô me pediu. Ele, que foi meu (a)vô(o) para minha compreensão e ancestralidade (Munduruku, 2005, p. 37, grifo nosso).

No excerto acima, extraído do capítulo “Apolinário se une ao Grande Rio”, o narrador indígena recorda, com carinho e saudade, os conselhos que o avô Apolinário lhe dava nas conversas que tinham e os sonhos com os pássaros. No trecho grifado, há uma carga semântica instigante, acentuada pelos recursos estilísticos utilizados pelo autor: “Já sonhei muitas vezes com pássaros. Eu mesmo já me tornei um deles em meus sonhos, certamente amparado pelas grandes asas do pássaro gigante que é meu avô no mundo ancestral” (Munduruku, 2005, p. 37). O narrador protagonista é comparado a um pássaro menor, que é protegido pelo maior (o avô). As asas gigantes dão uma conotação de proteção e força, as quais seriam a sabedoria ancestral transmitida ao neto.

Nesse contexto, o livro em análise apresenta também “O voo dos pássaros”, capítulo em que o narrador trata da alegria que sentiu, após o encontro com o avô, e da vontade incontrollável que passou a ter de ir, todos os finais de semana, para a aldeia se reencontrar com ele. Em um desses reencontros, enquanto caminhavam, vô Apolinário, apoiado no cajado e na bengala, convida o neto a se deitarem debaixo de uma mangueira e a olharem para o céu: “Obedeci. Ele também se deitou. Apontou para o céu e acompanhou com o dedo o voo dos pássaros. Hoje

posso dizer que ele era um maestro acompanhando a melodia que os pássaros tocavam lá no céu” (Munduruku, 2005, p. 32).

E, de uma forma bem amorosa, vô Apolinário repassava ao neto a sabedoria ancestral sobre os pássaros:

– Os pássaros são porta-vozes da mãe-natureza. Eles sempre nos contam algo. Do futuro ou do presente. O canto do pássaro pode ser um pedido para que você aja com o coração. Sonhar com um pássaro significa que uma presença ancestral está mostrando sua força. Há visitas aladas que trazem bons augúrios e há as que trazem agouros. Preste atenção: toda vez que for tomar uma decisão importante, um ser alado aparecerá (Munduruku, 2005, p 32-33).

Observa-se que o avô orienta o neto para dar atenção especial aos pássaros, pois eles são mensageiros espirituais fiéis e representam a cultura de um povo. Os pássaros sinalizam e/ou direcionam até mesmo as decisões a serem tomadas.

Além das representações mencionadas, de acordo com o jornalista Henrique, em matéria publicada no *site SurfingBirds* sobre a importância dos pássaros na cultura indígena brasileira, cada espécie de pássaro possui uma característica diferenciada:

Dentro das culturas indígenas brasileiras, os pássaros ocupam um espaço significativo na simbologia tradicional. Eles são frequentemente associados a características como liberdade, visão aguçada e transcendência, devido à sua capacidade de voar e ver o mundo de uma perspectiva elevada. Essa capacidade de ascender aos céus faz dos pássaros um símbolo de ligação entre o mundo terrestre e espiritual, uma ponte entre o visível e o invisível. Além disso, muitos povos indígenas atribuem qualidades a diferentes espécies de pássaros com base em suas particularidades e comportamentos. Por exemplo, os tucanos, com seus bicos impressionantes e plumagem vibrante, são muitas vezes vistos como emblemas de comunicação e eloquência. Em contraste, as harpias, poderosas aves de rapina, simbolizam força, poder e domínio sobre o ambiente natural (Henrique, 2025, *online*).

O conhecimento indígena ancestral da fauna brasileira é bastante amplo e profundo, e inclui, além dos conhecimentos evidenciados nessa citação, informações sobre habitats, tempo de reprodução e discernimento do canto dos pássaros de cada espécie.

Em algumas culturas indígenas, o pássaro simboliza “a ancestralidade, a memória, os costumes” (Potiguara, 2014, p. 24). Por exemplo, em *O sinal do pajé* (2011), outra obra de Daniel Munduruku, o pássaro prenuncia e simboliza a chegada do pajé na parte inicial da narrativa: “Olhou para o alto e acompanhou o voo planado de um gavião que rodopiava no céu, liberando fortes gritos na direção do menino-quase homem. ‘É o sinal do pajé’, pensou e entrou na casa dos homens” (Munduruku, 2011, p. 49). Esses recursos metafóricos e de comparação, quando usados na materialidade do texto, vão se intensificando com o desenvolvimento do

enredo, elevando a carga semântica da palavra. Logo, agregam a ela valores da cultura indígena, de um determinado espaço e de um determinado tempo.

No entendimento de Marina de Mello e Souza (2008, p. 27), a memória é uma forma de continuidade do passado no presente, ligando-se à tradição: “[...] A memória individual se apoia na coletiva, que é mais ampla. Enquanto uma não existe sem a outra, uma se apoia na outra”. Pensando nisso, as narrativas de Daniel Munduruku deixam de adquirir apenas um caráter de memória individual e tomam a dimensão de memória coletiva, já que as memórias do narrador dependem das memórias de um grupo (Halbwachs, 1990). Essa afirmação também pode ser ilustrada com outro recorte do capítulo “Maracanã”:

Às vezes aconteciam coisas difíceis de acreditar. Lembro uma vez que a gente se perdeu **no meio da mata**. Eu e meus companheiros estávamos brincando juntos em um lugar de onde dava para ver as mulheres **trabalhando no roçado**. Tawé, que estava um pouco mais **dentro da mata**, nos chamou para ver um rastro diferente que ele havia encontrado. Eram pegadas de um animal que nunca tínhamos visto antes. Parecia um pé humano, porém pequeno e com sete dedos. No chão havia pegadas para todos os lados, por isso era impossível saber **por onde teria ido ‘a coisa’**. [...] (Munduruku, 2005, p. 15-16, grifos nossos).

Nota-se, no fragmento, a presença das mulheres por perto e, bem à frente, o narrador protagonista brincando com os companheiros. Verifica-se a participação e a interação coletivas na aldeia, em espaços diferentes, construindo-se assim a memória coletiva.

Por outro lado, na observação do deslocamento do narrador e dos companheiros no espaço da aldeia, das mulheres trabalhando no roçado e do suposto animal desconhecido nas matas, têm-se um cenário adornado por crenças em seres invisíveis, pelo costume das mulheres lidarem com as plantações e por crianças se aventurando nas matas sem a companhia dos responsáveis. Compreende-se, então, que os aspectos culturais são transmitidos por meio das memórias coletivas, por serem vivenciados e praticados pelo grupo da comunidade, formado de homens, mulheres, crianças, jovens e idosos; assim como o espaço ocupado individualmente pela pessoa pode limitá-la culturalmente na conservação e na continuidade da identidade e das memórias.

Ainda no capítulo “Maracanã”, o suspense envolvendo o narrador e seus companheiros se intensifica, porque há a presença do encantado e vê-se o grupo de meninos perdidos à noite, no meio da mata. A cena é narrada na primeira pessoa do plural, configurando-se dentro da narrativa, no trecho abaixo, características da memória coletiva, compartilhada com os amigos. Ademais, o espaço da mata onde eles se perderam tem a função de provocar suspense no leitor pela ambientação descrita:

Quanto mais andávamos, mais sentíamos estar próximos. De repente, ouvimos uma risada forte e estranha. Não era uma risada humana. Paramos para ouvir melhor. Tudo era silêncio. Ficamos conversando, a fim de decidir o que fazer. Todos sabíamos que estávamos perdidos (Munduruku, 2005, p. 16).

É narrado o medo das personagens, perdidas, envoltas na escuridão da mata, discutindo como e o quê iriam fazer. Diante da situação em que se encontravam, o narrador recorreu à lembrança do ensinamento de seu pai, quem o ensinou a encontrar “uma planta que [...] dizia ser mágica, pois tornava invisível aquele que a passasse em seu corpo, bem como anulava seu cheiro. Com isso, afastamos os animais” (Munduruku, 2005, p. 18). Nessa conjuntura, é importante destacar o conhecimento ancestral da criança indígena, aplicado em um momento de grande necessidade no espaço da mata. Infere-se que há a valorização, a credibilidade e a crença da criança indígena na sabedoria dos ancestrais, para a resolução de problemas e situações conflitantes. A seguir, o narrador recorda cada passo das instruções de seu pai, ao ensiná-lo sobre a planta mágica, e os realiza um a um:

Peguei a planta e, com uma pedra, soquei-a até ficar pastosa. Cuspi nela e a esfreguei no corpo dos amigos que estavam comigo: Tawé, Koru, Arô, Kaxi, Kabá, Tonhõ. Fizemos uma pequena cobertura com palha de tucum para nos proteger da chuva que ameaçava cair. Então mascamos um pouco de erva de dormir e nos juntamos uns aos outros para nos aquecer (Munduruku, 2005, p. 18).

Das memórias dos ancestrais, são trazidos à tona elementos identitários da cultura dos povos indígenas aos leitores, em especial crianças e adolescentes indígenas e não indígenas. No fluxo narrativo, percebe-se a aplicação do conhecimento cosmológico ancestral pelas crianças indígenas, na orientação construída pelo espaço natural que as circunda, como o Sol e o igarapé:

Resolvemos tomar a **direção do sol** quando nasce. Ela nos levaria até o grande **rio Tapajós**. Sabíamos que quando nos perdêssemos deveríamos procurar **um igarapé**: ele nos levaria para um **grande rio** e seria mais fácil nos localizar. Assim fizemos. Em pouco tempo encontramos **o igarapé** e seguimos até **o rio** (Munduruku, 2005, p. 18, grifos nossos).

Assim, a sabedoria ancestral é transmitida oralmente às crianças e aos mais jovens, como uma pedagogia de sobrevivência nas matas, nos rios e com os animais. Sob um olhar crítico analógico, compreende-se que a ilustração dessa parte da narrativa remete ao universo da camuflagem de animais nas selvas (ver Figura 3), lembrando que as crianças e os jovens indígenas recebem os ensinamentos dos ancestrais para enfrentarem os perigos nas matas e nos rios.

Figura 3 – Narrador, quando criança, perdido na mata.



Fonte: Munduruku (2005, p. 17).

Sob o efeito da Lua, as cores das folhas aparecem num tom de verde bem discreto, o caule e os galhos das árvores aparecem em preto, nítidos, se misturando às suas sombras, sendo possível evidenciar – tanto pelo texto quanto pela ilustração – a dinamicidade do espaço e a movimentação das personagens orientadas, de início, pela claridade do Sol e, depois, pela claridade da Lua.

O corpo do narrador protagonista imerso nas folhas simboliza a extensão do espaço da mata imerso na natureza. Para os povos indígenas Guaraní, “[...] a gente pede permissão para entrar nesse lugar; não é só chegar [...] pede permissão para pegar algo que é importante” (Benites, 2023b, p. 06-07). De modo semelhante, para os Munduruku, há espaços das matas em que não é permitida a entrada, pois há espíritos que os dominam, protegendo os animais e tudo que compõe essas matas: “[...] tudo tem a sua mãe e nenhuma mãe gosta que mexam com seus filhos” (Maciel, 2002, p. 68). O barulho do caminhar ou das vozes das crianças na mata pode ter sido o motivo de o narrador e seus amigos terem ouvido “uma risada forte e estranha. Não era uma risada humana” (Munduruku, 2005, p. 16). Para os povos indígenas, tudo tem espírito e, a exemplo do povo Guaraní *Idjara*, é “como se fosse *guardião*, ou seja, o espírito daquele animal, o espírito da natureza, que eu chamo de ‘espírito da natureza’, ou espírito do rio, espírito da árvore, espírito da pedra; tudo para nós tem seus espíritos [...]” (Benites, 2023b, p. 7, grifos da autora). Sendo assim, os espaços da mata não habitados por indígenas têm seus habitantes invisíveis, protetores das matas e de tudo que há nelas.

De acordo com as mulheres indígenas Braulina Aniwa, Joziléia Kaingang e Giovana Mandulão (2023), a relação dos povos indígenas com o território é marcada pelas crenças na espiritualidade de cada elemento que compõe o espaço natural, considerando-os como sagrados:

Pensar o corpo-território indígena como um espaço livre e saudável tem a ver não somente com as dimensões físicas, mas também envolve a espiritualidade. Do mesmo modo, para os povos indígenas, a questão espiritual está ligada ao nosso corpo-território presente. Nós entendemos a espiritualidade como um todo. Entendemos a espiritualidade como as nossas águas que correm nos nossos territórios, entendemos a espiritualidade no território que a gente vive, entendemos como parte que nos compõe enquanto seres humanos e feito também de seres não humanos (Aniwa; Kaingang; Mandulão, 2023, p. 19).

O corpo-território indígena têm um significado amplo, por compreender não apenas o espaço físico, mas igualmente a visão e a extensão espiritual do corpo, relacionadas aos elementos da natureza que compõem os espaços territoriais onde os indígenas vivem. Nesse contexto, os povos indígenas reconhecem que há também os espíritos de cada elemento da natureza, guardiões, que se manifestam quando alguém se aproxima. Portanto, para as mulheres indígenas, a espiritualidade está em tudo e, inclusive, está presente no corpo e no território.

A ilustração anterior (rever Figura 3) figura bem a concepção de corpo-território, devido à lembrança de o narrador e seus amigos se utilizarem das folhas da planta “mágica”, em seus corpos, para se esconderem e se protegerem dos animais da mata. Logo, nota-se a relação do corpo identificado pelos elementos da natureza, pertencentes ao território de origem. Como já descrito, na ilustração, há um contraste de cores mais escuras e mais claras, reportando-se a um tom camuflado, enquanto parte do rosto do narrador não aparece completamente, por ter uma parte escondida em meio às folhas das árvores e devido à escuridão da noite, que vinha se aproximando. No entanto, nesse momento, há reflexos de claridade, provavelmente do brilho da Lua. “O tempo passou rapidinho, à medida que entrávamos na mata. Escurecia [...]. No silêncio da noite podíamos ouvir todos os tipos de barulho da floresta: lá longe o rosnar da onça pintada [...]” (Munduruku, 2005, p. 16).

Esse é o trecho da narrativa no qual o autor intensifica a gradação do suspense, o que provoca no leitor a sensação de adentrar a mata e experimentar as sensações das demais personagens e dos animais. O narrador protagonista consegue resgatar, da memória de criança, e narrar com habilidade, do lugar do indígena, o momento em que estavam perdidos na mata: “Arô começou a chorar [...] o medo nos acompanhava” (Munduruku, 2005, p. 16-18). A sensação de impotência, por estarem desprotegidos e envoltos na escuridão, sem garantia de segurança e comunicação, levou-o a se lembrar dos ensinamentos ancestrais dos pais e avós,

conforme antes referendado: “encontrei uma planta que meu pai dizia ser mágica, [...] tornava invisível aquele que a passasse em seu corpo, [...] anulava seu cheiro. Com isso, afastamos os animais” (Munduruku, 2005, p. 18). As memórias e a sabedoria ancestrais, associadas aos recursos dos espaços naturais³³, são estratégias de sobrevivência e de segurança para os mais jovens em situações de risco.

Por esse e outros motivos, a importância da expansão da cultura indígena, especialmente para os mais jovens. O conhecimento do efeito medicinal das plantas para a saúde, bem como da proteção e das experiências vivenciadas pelos ancestrais no uso dessas plantas garantem às crianças e aos adultos a eficácia da cura e da proteção espiritual. Para mais, a ação do protagonista e o efeito da mesma reforçam a crença dele na sabedoria preservada pelas memórias ancestrais compartilhadas oralmente.

Em *Meu Vô Apolinário*, como se tem procurado comprovar, as memórias têm um fundamento ancestral ancorado nos costumes de passar horas nos igarapés, realizando atividades tanto de lazer para todos quanto do trabalho doméstico das mulheres, mas, para isso, é preciso seguir as orientações da tradição:

Nós temos o costume de tomar banhos comunitários nos igarapés. As mulheres vão primeiro e fazem o serviço de casa, como lavar os utensílios domésticos e as roupas sujas. Passam horas dentro d'água junto com as crianças de colo e aquelas com menos de cinco anos. À tarde, é a vez de os homens irem para o igarapé e ficarem muitas horas conversando sobre diferentes assuntos. Nesse momento do dia, os meninos também podem ir, especialmente quando já têm mais de cinco anos (Munduruku, 2005, p. 25).

No fragmento anterior e no próximo, recortados do capítulo “O avô Apolinário”, o ancião transmite ao neto, oralmente e na prática, os ensinamentos praticados na aldeia pelas mulheres, pelos homens e pelas crianças. Nas comunidades indígenas Munduruku, os velhos são respeitados e valorizados por serem detentores de cultura, saberes e memórias. As práticas de crenças nas curas é uma das características dos avós e pajés, e elas não escapam dos tecidos narrativos da literatura indígena contemporânea:

Outras vezes – quando o assunto parecia ser mais sério –, ele mesmo operava a cura do paciente. Fazia a pessoa deitar-se ou sentar-se dentro da maloca, pegava uns ramos de folhas, incensava-os com seu cigarro de palha, molhava-os em água nova e então jogava pelo corpo do paciente enquanto recitava uma prece numa língua, pelo menos parecia a mim, estranha. Também usava o

³³ “O espaço natural é a porção da superfície terrestre que não foi alterada pelas atividades humanas. Refere-se aos elementos físicos e biológicos da Terra: relevo, clima, vegetação, hidrografia, fauna e recursos naturais, em seu estado original ou pouco modificado” (Marques, 2024, *online*). Disponível em: <https://www.significados.com.br/espaco-geografico/>. Acesso em: 01 jan. 2025.

maracá e penas de mutum. O doente sempre se curava e trazia, como pagamento, algum produto por ele cultivado (Munduruku, 2005, p. 27).

O velho Apolinário, com mais de oitenta anos, ainda tinha disposição para trabalhar e ajudar as pessoas com seus rituais de cura, usando elementos dos espaços naturais, como a água pura e as ervas medicinais. “Confesso que a figura do meu avô sempre foi um mistério para mim” (Munduruku, 2005, p. 27). Na ilustração abaixo (ver Figura 4), conectada à cena narrativa mostrada e analisada, encontra-se vó Apolinário cabisbaixo, concentrado, com os olhos fixos no maracá usado para fazer as curas:

Figura 4 – Vó Apolinário em posição ritualística.



Fonte: Munduruku (2005, p. 28).

A pintura no corpo do ancião é típica do povo Munduruku. Ele parece estar sentado em uma pedra, próximo a um rio, até porque, para realizar os rituais de cura, ele usava “água nova”. A ilustração destaca a posição ritualística do ancião indígena e a intensidade com que se aplica às suas atividades, sejam elas quais forem. A cor cinza simboliza o “passado” e a “velhice”; enquanto o preto, com nuances rosadas, mostra “superioridade, poder, formalidade e protesto [...] seriedade, força, nobreza [...]” (Silva, 2023, *online*). Essas cores representam um pouco do caráter identitário do vó Apolinário, dilatado nos espaços da Aldeia Terra Alta, além da aparência do tom da pele do velho indígena mais escurecido pelo Sol. Assim, todos os elementos espaciais presentes, tanto na narrativa escrita quanto nas imagens, formam um conjunto que agrega simbolismos ao conhecimento da cultura indígena.

Ecléa Bosi (1979) realiza um contraponto entre a memória do velho e a memória do jovem. Para ela, a memória do velho é mais definida, selecionada e possui mais maturidade que a memória dos jovens, devido às experiências, às convivências com as pessoas, aos relacionamentos vividos e revividos, à relação com os espaços frequentados por eles, sendo que, com o passar do tempo, se acrescenta compreensão sobre as lembranças:

Um verdadeiro teste para a hipótese psicossocial da memória encontra-se no estudo das lembranças das pessoas idosas. Nelas é possível verificar uma história social bem desenvolvida: elas já atravessaram um determinado tipo de sociedade, com características bem marcadas e conhecidas; elas já viveram quadros de referência familiar e cultural igualmente reconhecíveis: enfim, sua memória atual pode ser desenhada sobre um pano de fundo mais definido do que a memória de uma pessoa jovem, ou mesmo adulta, que, de algum modo, ainda está absorvida nas lutas e contradições de um presente que a solicita muito mais intensamente do que a uma pessoa de idade (Bosi, 1979, p. 15).

A autora afirma que há mais solidez nas memórias das pessoas idosas, pois já presenciaram contextos sociais, culturais e familiares de longos anos vividos. Desse modo, as lembranças foram se agregando às experiências vividas, sob um olhar mais amplo, bem definido e verdadeiro. Por essa ótica, a presença dos velhos indígenas se torna agradável e cativante para crianças e jovens com estado emocional abalado: “Quando você estiver com esses pensamentos outra vez, venha cá ouvir o rio” (Munduruku, 2005, p. 31). As memórias dos velhos são teias bem construídas, agregadas à sabedoria e às experiências próprias.

A esse contexto agregam-se os fios de memórias do velho Apolinário alcançando o “estado interno” do menino Munduruku. Uma experiência duradoura, que se trata dos momentos vividos com o avô, cuja aproximação e cujo relacionamento geraram laços fortes de amor, respeito e carinho, desconstruindo as “medidas temporais objetivas”, dando lugar à permanência viva nas memórias e nos sentimentos. Longas horas podem parecer poucos minutos, se são agradáveis; enquanto poucos minutos podem parecer longas horas, se forem desagradáveis, “entediantes” (Nunes, 1988, p. 18).

Enfatiza-se, com o fragmento abaixo, a presença marcante do avô do narrador na memória do menino indígena, desde o primeiro encontro, durante sua infância, nas idas para o espaço da aldeia aos finais de semana.

Meu avô Apolinário – que ainda não apareceu nesta história, porque até aqui não havia marcado presença em minha memória infantil – surgiu ao meu lado como num passe de mágica. Passou a mão suavemente sobre minha cabeça e disse:

– Hoje vamos tomar banho só nós dois (Munduruku, 2005, p. 26).

Desse recorte do capítulo “O vô Apolinário”, depreende-se que as memórias afetivas narradas sobre o avô parecem ter uma duração mais longa na narrativa, por serem recontadas em quatro capítulos do livro: “O vô Apolinário”, “A sabedoria do rio”, “O voo dos pássaros” e “Apolinário se une ao Grande Rio”. Esses são especificamente sobre o avô, e contêm a intensividade afetiva dos momentos únicos que marcaram a vida do narrador.

A partir do momento em que surge a lembrança do avô na memória do narrador, descortinam-se as janelas da sabedoria, iluminadas pelos conhecimentos ancestrais, perpetuados pelo tempo e complementados pelo espaço das águas correntes do rio, que fizeram com que o menino indígena absorvesse grande parte da identidade indígena Munduruku. No fragmento abaixo, extraído do capítulo “A sabedoria do rio”, o discurso do avô na memória do menino é emblemático e fundamental para a compreensão do tempo e do espaço:

Pois bem. Já é hora de saber algumas verdades sobre quem você é. Por isso eu o trouxe aqui. Você viu o rio, olhou para as águas. O que elas lhe ensinam? A paciência e a perseverança. 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, não importa o que tenha de fazer para isso. Ele sabe que o destino dele é unir-se ao grande rio Tapajós, dono de todos os rios. Temos de ser como o rio, meu neto. Temos de ter paciência e coragem. Caminhar lentamente, mas sem parar. Temos que acreditar que somos parte desse rio e que nossa vida vai juntar-se a ele quando já tivermos partido desta vida (Munduruku, 2005, p. 31).

A sabedoria ancestral é revelada no discurso do velho, de forma clara e confiável, com o objetivo de levar o neto a entender o motivo de tê-lo convidado para chegar até as margens do rio. Nesse espaço sagrado, sem se preocupar com o tempo que ficariam ali, o velho orienta o menino a observar as águas correntes do rio e a compará-las com o destino. Enquanto olha a correnteza, vai se acalmando com a energia vinda das águas.

Sobre essa temática da visão, em tom de oração, Krenak destaca, em entrevista à Revista *Velhas*, que “esses rios, que são muito mais antigos do que nós, possam nos dar sabedoria e nos instruir [sobre] como melhorar a nossa existência sem continuar danando a vida ao nosso redor. Os rios têm sabedoria, eles podem ensinar a gente. Vamos aprender com eles!” (Krenak, 2021, *online*). Reforçam essas ideias os excertos da obra *Sabedoria das águas* (2004), em que o protagonista, Koru, e sua esposa, Maíra, partem de canoa em busca de respostas para uma luz vista por ele na floresta. Porém, diante da insistência dessa visão, seus parentes o consideram como “delirante”. Koru decifraria um mistério e, para tanto, precisaria ouvir o rio: “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). Nas águas do Rio Tapajós, Koru encontraria as respostas para seu tormento.

De semelhante forma, para os povos indígenas, a cura para a ansiedade, as tristezas, as decepções e as dúvidas internas se encontra nas águas dos rios. Márcia Kambeba (2020) comenta sobre os rituais indígenas realizados nas águas do Rio Solimões, próximo à aldeia Tikuna, onde ela morou:

A água tem poder de cura na cultura indígena. Muitos rituais acontecem perto do rio. Quando a criança nasce, as mulheres mais velhas trazem flechas e essas são medidas conforme o tamanho da perna da criança, cortam e em seguida vão até o rio e soltam na água corrente. Acredita-se que esse ritual é para que a criança tenha agilidade nas pernas para correr e também para que as pernas não fiquem tortas, assim contou-me minha mãe Assunta. Segundo ela passei por esse ritual na aldeia Tikuna Belém do Solimões nos primeiros dias de vida (Kambeba, 2020, p. 13).

Os rituais realizados dentro dos rios são frequentes entre os indígenas de várias etnias. Tal como a “mãe Assunta”³⁴ submeteu a neta recém-nascida ao ritual da flecha no rio, vô Apolinário convidou o neto para ir ao rio, refletir sobre ele e depois mergulhar nas águas puras e cristalinas para purificar a alma.

A conexão entre espaço e tempo pode ser elucidada com o discurso do avô sobre o rio ao neto protagonista e herói. A sabedoria do ancião aponta para a ideia de que é preciso observar a paciência e a perseverança do curso das águas do rio. Elas não se apressam, enfrentam todos os empecilhos que surgem durante o longo tempo de percurso, mas sabem o fim do destino. O vô Apolinário ensina ao menino a perseverar e a seguir adiante, apesar das contrariedades que surgirão no percurso da vida; não importa o tamanho delas e nem o tempo que poderão durar, importa, sim, ele saber onde irá chegar.

Em via dessas reflexões, infere-se que há uma relação intrínseca entre o rio, o tempo e o espaço, ao serem abordados pelo avô para levar o neto a compreender que “somos parte desse rio e que nossa vida vai se juntar a ele quando já tivermos partido dessa vida” e que “somos um fio na grande teia, mas um fio importante, sem o qual a teia desmorona” (Munduruku, 2005, p. 31). Ressalta-se, mais uma vez, que o espaço do rio, onde estavam o neto e o avô, é de fundamental importância para a figuração dos ensinamentos de Apolinário, considerando-se ainda o tempo do percurso das águas do rio, comparados ao percurso do tempo de vida do ser

³⁴ A avó-mãe de Márcia Kambeba é chamada Assunta Cambeba, uma figura importante na vida da escritora indígena. Assunta foi pajé, benzedeira, poeta e compositora, além de ter ensinado os Chicuna (povo de Márcia) a ler e a escrever. Foi a avó-mãe que criou Márcia, desde o nascimento, na aldeia de Belém dos Solimões (Giacomo, 2021, *online*).

humano e/ou do menino na terra. Após a morte, continuará ecoando, pois terá deixado as memórias, que poderão ser transmitidas às novas gerações. Portanto, o passado serve ao presente e ao futuro, por meio das memórias, e o passado, consoante Bergson (2010, p. 61), “só retorna à consciência na medida em que possa ajudar a compreender o presente e a prever o porvir: é um batedor da ação”.

Para a pesquisadora Mirim Elza Gorender (2011), a única maneira de registrar o tempo é através da memória, havendo a possibilidade de perceber e comparar o que acontece hoje e o que aconteceu no passado. Comparada ao passado e ao presente, a memória não se apresenta, na totalidade intacta, inalterável, devido às circunstâncias do tempo e aos valores que se agregam a elas. Nessa perspectiva, a pesquisadora reafirma que, somente através da memória, percebe-se o tempo:

Nossa única forma de percepção do tempo é através das águas turvas da memória. É somente pela comparação entre o percebido no presente e a memória do passado que podemos ter noção de mudança, de intervalo e de diferença. Nossa memória certamente não é em si linear, mas implica uma representação do tempo a ser ordenado, embora este seja, a cada momento, sujeito a retranscrições e ressignificações (Gorender, 2011, p. 38).

Essa representação do tempo não linear remete-se, também, a espaços indígenas de eventos que são ressignificados, podendo ser esses mais distantes ou mais próximos do presente. Ademais, os eventos lembrados no presente nem sempre são integralmente lembrados individualmente, de onde advém a relevância da memória coletiva na “ressignificação” e na “retranscrição” do tempo para as narrativas memorialísticas.

A ressignificação do passado na obra *Meu Vô Apolinário* é evidenciada, com frequência, pelos conselhos dados pelo avô ao neto. Esses são dilatados no presente, na transmissão ao neto, podendo ser eternizados e agregando, ao longo do tempo, mais sabedoria e cultura à experiência de vida do neto. Nesse viés, a narrativa não se desvincula totalmente da realidade, da história e da memória do autor; porém, há riscos em reconhecer apenas a história em si ou única. Logo, se faz necessário “rememorar nossa memória ancestral” (Malafaia, 2019, p. 5). Entre história, memória e ficção, há o entrelaçamento do tempo e do espaço, ou seja, seria incoerente abordar as três, sem tocar no tempo e no espaço. Acerca dessa reflexão, Malafaia (2019, p. 3) realça:

Além dos acontecimentos e das personagens, podemos, finalmente, arrolar os lugares. Existem lugares da memória, lugares particularmente ligados a uma lembrança, que pode ser uma lembrança pessoal, mas também pode ter apoio no tempo cronológico. Pode ser, por exemplo, um lugar de férias na infância, que permaneceu muito forte na memória da pessoa.

A citação auxilia na compreensão da memória narrativa da obra de Munduruku com relação ao lugar e ao tempo, nas férias do menino indígena, na aldeia da família: “Lá eu dormia em rede (aliás, como todos os outros). Elas eram armadas nos grandes mourões que cercavam as casas [...]” (Munduruku, 2005, p. 15). Há um tempo cronológico na memória do narrador, por se lembrar da sequência dos acontecimentos, mas se torna histórico e linear, por se tratar de um acontecimento do passado, narrado no presente. Assim, o tempo histórico e linear contribui para a preservação da cultura do espaço e a reafirmação da identidade por meio da narrativa literária.

Sobre o tempo nas memórias, Adolfo Borges Filho (2020) reflete que há subjetividades, pois é impossível guardar eventos na íntegra:

Será que podemos realmente recuperar as memórias de um passado distante? [...] o que conseguimos ‘relembrar’, através de representações mentais, são fragmentos daquele acontecimento porque determinados detalhes, mormente aqueles relacionados às subjetividades dos indivíduos que participaram ativamente daquele fato, deixaram de ser relatados ou, simplesmente, não puderam ser reconstituídos. E não se faz necessário buscar-se, como exemplo, um passado distante. Mesmo dentro de nossa própria família, é impossível que tenhamos um conhecimento mais detalhado do que foram os passados de nossos pais. Ou ainda, como foi o nosso relacionamento com cada um deles na nossa adolescência. Sobram, na verdade, fragmentos de memória que nos permitem uma visão aproximada do que de fato pode ter acontecido. O fato é que a sociabilidade enseja a multiplicidade de seres cujos caminhos se cruzarão ao longo da vida, num infindável processo de diacronias, invalidando o tempo na sua forma sincrônica (Borges Filho, 2020, p. 290-291).

Os fatos decorrentes do contato social entre familiares e amigos acontecem diacronicamente no decorrer do curso da vida. No caso das memórias dos povos indígenas, elas incluem uma cosmovisão específica de cada povo, a qual estava no passado dos ancestrais, se dilata no presente e sobreviverá no futuro, ainda que de forma fragmentada, sendo possível reiterar a subjetividade de eventos nas memórias.

A fragmentação das memórias dos povos indígenas começou com a história da colonização, pois, com essa, criou-se o amálgama das fronteiras existentes entre a cultura dos povos originários e a exclusão desses povos das narrativas sociais contemporâneas, desconsiderando o tempo, o espaço e a cultura deles. Entretanto, apesar das resistências das forças hegemônicas, a sustentação das bases dessas fronteiras políticas, ideológicas, educacionais e sociais vem sendo abalada pelas narrativas indígenas e pelo ativismo dos povos originários, que se contrapõem a elas, revelando a outra face da história e da literatura indígena. Além disso, as narrativas indígenas vêm trazendo à tona valores, crenças, línguas, etnias,

costumes, cosmologias, cosmogonias dos povos originários no tempo e no espaço de suas identidades, através das memórias ancestrais.

Nesse debate histórico, entram em questão os deslocamentos dos indígenas para os centros urbanos, os quais são constantes, assim como os conflitos identitários, que são quase sempre inevitáveis. Na concepção de Cláudio Benito Ferraz (2010, p. 15), o

conceito de “Entre-Lugar” é consequência da ascensão de determinados fenômenos e elementos que passaram, notadamente nas últimas décadas do século XX, a demarcar a necessidade de novos olhares e interpretações das relações humanas exercitadas nas regiões periféricas do complexo espacial do mundo, principalmente quanto ao sentido de pertencimento das pessoas em relação a esses locais (grifo do autor).

Nesse “entre-lugar”, encontram-se na condição de subalternos os diversos povos indígenas pertencentes aos espaços das aldeias, considerados ágrafos, iletrados, quando se veem em busca da educação escolar. O trecho narrativo seguinte configura bem os contextos social e político contemporâneos, ao narrar a chegada do menino indígena à escola da cidade, causando estranhamento e rejeição por parte das crianças brancas:

[...] porém, foi lá também que vivi minha primeira crise. Já disse que meus colegas de escola colocavam apelidos em mim e que não gostava disso. O motivo da minha crise foram os apelidos. Nessa época eu estava com nove anos e cursava a terceira série primária (Munduruku, 2005, p. 22-23).

Os sujeitos que migram de outros espaços, muitas vezes não reconhecidos pela cultura hegemônica, têm causado impacto e resistência, por serem estereotipados pelas narrativas tradicionais predominantes no poder. Nesse cenário, os indígenas adentram cada vez mais as cidades, ocupando espaços diversos e compartilhando de novos costumes, línguas, religiões, vestimentas, alimentação. Na visão de Homi Bhabha (1998, p. 20), os “entre-lugares” formam os espaços para a construção de novas identidades individuais ou coletivas, considerando as subjetividades desses grupos, além de serem representadas por símbolos de identificação em lugares de protestos. Esse entendimento ilumina a interpretação do contexto de migração do narrador protagonista de *Meu Vô Apolinário*:

[...] Não nasci dentro de uma *Uk'a* Munduruku. Eu nasci numa cidade [...]. Nasci lá porque meus pais moravam lá. Meu pai é índio e viveu numa aldeia, como depois eu iria viver também [...]. 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 [...]. Nós sempre moramos na periferia de Belém. Nossa maloca não era nossa e muitas vezes tivemos que mudar de lugar, de casa e de bairro. Foi uma época bem sofrida (Munduruku, 2005, p. 9).

O fragmento exemplifica o “entre-lugar” da família indígena Munduruku, a qual ocupou os espaços da periferia da cidade e de instituições, como hospital, sem se desvincular das suas marcas simbólicas indígenas, como a língua, as vestimentas, entre outras.

Bhabha (1998), em seus estudos sobre *O local da cultura*, trata das questões do espaço para os quais se deslocam os menos favorecidos da sociedade, formando, dessa maneira, outras nações, caracterizadas por símbolos representativos de identidades étnicas, tais como negros e indígenas. Na narrativa em análise, valoriza-se a preservação das memórias dos ancestrais, transmitidas por meio da oralidade e, especialmente, por meio dos vínculos cultural, pessoal e afetivo com o espaço de origem. Esses são guardados na memória do narrador protagonista, desde sua infância, e se juntam a elementos identitários presentes nos hábitos, na cosmologia, nas crenças, nos valores, no trabalho e, sobretudo, na relação afetiva do menino com o avô, o qual o convenceu a assumir a sua identidade, usando a sabedoria indígena, fundamentada no contato direto com os espaços da natureza e na crença de que a cura para a alma, também, se encontra nos espaços dos rios e nas suas águas correntes.

Vô Apolinário deixa para o neto a lição do rio, o qual sabe onde quer chegar e que, mesmo quando se unir a ele, continuará vivo. O neto deve seguir adiante, para que a identidade não se perca, e entende o verdadeiro sentido de “identidade indígena”: um conjunto representado simbolicamente na figuração do igarapé, do rio de águas cristalinas e das matas, projetado na obra de Daniel Munduruku para a construção de suas narrativas indígenas contemporâneas, com uma estética inédita, capaz de sensibilizar crianças e jovens, e contribuir para a reconstrução das memórias e identidades indígenas.

CAPÍTULO IV

OS CÍRCULOS DOS FIOS DAS MEMÓRIAS, EM *PARECE QUE FOI ONTEM* – *KAPUSU ACO'I JUK*

*O homem não tece a teia da vida; é antes um de seus fios.
O que quer que faça a essa teia, faz a si próprio.*

Jaime Pinsky (1991)³⁵

³⁵ Embora citada por Jaime Pinsky (1991), essa frase é um excerto da carta enviada pelo Chefe Seattle ao presidente dos Estados Unidos no século XIX, segundo a qual a ideia expressa é de um pensamento indígena.

A primeira edição da obra *Parece que foi ontem – Kapusu aco'i juk*, de Daniel Munduruku, foi publicada em 2006 e a quarta edição reimpressa, em 2022, pela editora Global. Essa obra compartilha com o leitor, principalmente com as crianças – as quais “têm um canal aberto com sua ancestralidade” (Munduruku, 2018d, p. 89) –, a semente das memórias dos ancestrais do autor, presentes nos espaços da aldeia onde ele passou boa parte de sua infância e recebeu/guardou memórias, as quais faz questão de registrar e compartilhar.

A obra diferencia-se daquelas com padrões de edição comum, por não ter sumário e nem apresentação. O material e o *design* gráfico da sua primeira edição, a qual se analisa nesta tese, apresentam páginas macias e leves, para folhear e agradar ao leitor, dando-lhe a impressão de que a leitura também será fluida. Trata-se de uma edição bilíngue, com o texto em português traduzido para a língua Munduruku por Jairo Alves Torres Munduruku. A tradução aparece paralelamente ao texto-fonte, em quase metade do livro; porém, a partir da página que o divide ao meio, a tradução fica abaixo do texto em português.

É oportuno mencionar que Jairo Munduruku é professor e pesquisador na Aldeia Sai Cinza, pertencente ao povo Munduruku. Ele não possui vínculo com instituições educacionais por opção. Faz parte do Projeto Ibaorebu, atuando como professor nas turmas de Magistério Intercultural. É técnico em Enfermagem e técnico em Agroecologia, e exerce grande influência nos membros das aldeias, assim como junto à organização dos Munduruku. O nome que o identifica como pertencente a esse povo é Jairo Saw Munduruku³⁶.

No plano das ilustrações de *Parece que foi ontem – Kapusu aco'i juk*, há a configuração do espaço identitário indígena, onde se desenvolve, do início ao final, o enredo da narrativa. Vale ressaltar que as imagens, nessa obra, seguem o padrão ancestral, segundo o qual o passado se imbrica com o presente e o presente se torna memória para o futuro, conservando e perpetuando a cosmovisão dos povos indígenas, concentrando-se, principalmente, nos espaços das aldeias. A contracapa do livro (ver Figura 16) dá continuidade à imagem circular da água movimentada por peixes, iniciada na capa (ver Figura 5)³⁷. No verso da capa, há uma imensa teia de aranha, que se estende até o verso da contracapa, abrigando e sustentando o aracnídeo solitário, no centro da teia (ver Figura 15). Esse “revestimento interno” da capa e da contracapa recebe o nome de “Folha de guarda”.

³⁶ Informações disponíveis em: <https://mercado-de-letras.com.br/produto/educacao-indigena-nas-escolas-e-em-outros-espacos-experiencias-interculturais/>. Acesso em: 12 set. 2025.

³⁷ Nesse capítulo da tese, as ilustrações de *Parece que foi ontem – Kapusu aco'i juk* são, efetivamente, analisadas a partir da página 132.

Tanto a ilustração da primeira folha de rosto, composta por uma grande folha verde sobreposta por formigas unidas na mesma posição sobre ela (ver Figura 6), quanto a ilustração da segunda folha de rosto, na qual há imagens de figuras humanas ancestrais gravadas na parede de uma caverna (ver Figura 7), possibilitam ao ilustrador, ao autor e ao leitor recordarem o ritual da fogueira na aldeia indígena, direcionando-os a um círculo e/ou uma roda, que remete(m) às primeiras civilizações, lembrando a ancestralidade e as formas de rituais dos povos antigos.

A edição em análise do livro foi ilustrada por Maurício Negro, natural de São Paulo, graduado em Comunicação Social, autor-ilustrador de duas (02) obras com certificado Altamente Recomendável pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ). Participou de várias exposições no Brasil e no exterior. É conselheiro da Sociedade dos Ilustradores do Brasil (SIB) (Munduruku, 2006, n.p.). Maurício Negro é ilustrador de cinco (05) dos livros de Daniel Munduruku, assim como organizador de *NÓS: Uma Antologia de Literatura Indígena* (2021), composta por contos de autores indígenas.

Parece que foi ontem – Kapusu aco'i juk (2006) encanta crianças, jovens e adultos com sua mágica mistura de cores bem sintonizadas e atraentes, representando os espaços da aldeia, sem deixar escapar elementos da cultura indígena, isto é, “o que seja característico sobre o modo de vida de um povo. [...] Valores compartilhados de um grupo ou de uma sociedade” (Hall, 2016, p. 19). As ilustrações sobrepõem o texto verbal, na maioria das páginas, sendo interessante salientar que as imagens interagem com o texto verbal e dão margem para o leitor criar e agregar outras possibilidades imaginárias relacionadas a ele (Nunes; Gomes, 2014).

Observando o plano de conteúdo e o plano da expressão de alguns textos de jornais e tiras de Histórias em Quadrinhos (HQs), a fim de pensar na heterogeneidade constitutiva e nas formações ideológicas que os compõem, Norma Discini (2005, p. 57) interpreta que:

No plano do conteúdo estão as vozes em diálogo, está o discurso. No plano da expressão está a manifestação do sentido imanente, feita por meio da linguagem sincrética, que integra o visual e o verbal sob uma única enunciação.

Transpondo essa interpretação para o debate, nesta tese, sobre o discurso empregado pelo(s) autor(es) indígena(s) em suas narrativas verbais, e mais especificamente sobre a obra em estudo, esse discurso é perpassado por vozes ancestrais de povos indígenas e os sentidos se manifestam também na conexão entre o visual e o verbal. São vozes ancestrais ecoando nas memórias lembradas dos espaços das aldeias, onde viveram gerações de povos indígenas. Logo, verifica-se a visibilidade e a reafirmação da literatura indígena enquanto preservação das memórias dos povos indígenas.

Em *Parece que foi ontem – Kapusu aco'i juk*, nessas vozes, entrelaçam-se os ecos do pajé, da avó, da mulher, das crianças, dos jovens, dos rios, das montanhas, dos pássaros, dos animais das matas, dos seres encantados, das árvores e das plantas, do Sol e da Lua – personagens e elementos que se integram à materialidade narrativa. A voz do narrador, ainda que na primeira pessoa do singular, revela e representa a memória social e coletiva da população indígena brasileira, identificada por sua cosmovisão e pelo padrão ancestral.

Nesse panorama, também entra em questão o discurso da minoria indígena, subjugada pelo sistema colonial hegemônico e pelo não reconhecimento da cultura desses povos; contudo, representada por lideranças, autores, escritores, poetas, poetisas e autoridades políticas dos movimentos dos povos indígenas brasileiros, os quais lutam com o objetivo de conscientizar os povos brasileiros das demais etnias sobre a cultura indígena, além de reivindicar a efetivação de seus direitos garantidos na Constituição Brasileira de 1988.

O sujeito indígena, figurado nas memórias indígenas, “se inscreve em uma formação discursiva oposta às forças hegemônicas vigentes, as quais tomamos como alvo de contestação” (Fernandes *et al.*, 2004, p. 119-120). Esse sujeito representa, também, os espaços nos quais a cultura e as memórias se concentram e são abrigadas. Ele carrega os espaços nas memórias e na identidade, simbolizando-os por meio de suas vestimentas, suas crenças, seus costumes, seus cantos e sua linguagem.

A obra traz uma narrativa curta, na qual o narrador se recorda, com saudade intensa, de um ritual que marcou sua memória de infância na aldeia. Essa memória é tão presente, que o narrador adulto consegue recontar passo a passo o ritual da noite. Ele o reconstrói, do ponto de vista memorialístico e identitário, no presente da narração: “[...] Um velho entra na roda. [...] Inicia um ritual secular para lembrar que temos raízes, temos passado, temos história. Canta suavemente sem pressa, como um sussurro. Fala com os espíritos numa linguagem antiga [...]” (Munduruku, 2006, n.p.).

Relacionado ao caminhar interpretativo, no qual tempos diferentes se misturam e se confundem, Bergson (2009) esclarece sobre a incidência do passado no futuro:

A duração é o progresso contínuo do passado que rói o futuro e que incha avançando. Visto que o passado cresce incessantemente, também se conserva indefinidamente. A memória, conforme tentamos provar, não é a faculdade de classificar recordações numa gaveta ou de as inscrever num registro. Não há registro, não há gaveta, não há sequer, aqui, propriamente uma faculdade, porque uma faculdade age por intermitências, quando quer ou quando pode, ao passo que o amontoar-se do passado sobre o passado prossegue sem tréguas. Na realidade, o passado conserva-se por si próprio, automaticamente. **Acompanha-nos, sem dúvida, por inteiro, a cada instante: aquilo que sentimos, pensamos e quisemos desde a nossa primeira infância, ali está,**

inclinado sobre o presente que se lhe vai juntar, fazendo pressão sobre a porta da consciência, que pretendia deixá-lo de fora (Bergson, 2009, p. 19, grifo nosso).

Na concepção do filósofo francês, a memória do passado cresce sem forma, continuamente, com o passar do tempo, acompanhando-nos, desde a primeira infância, junto de nossos sentimentos, vontades e sonhos. Porém, nossa consciência pretende deixar o passado de fora. Diante dessa concepção, compreende-se a relevância da reativação das memórias da infância de Daniel Munduruku, por meio de sua escrita literária, para a preservação da identidade indígena.

Ainda de acordo com Bergson (2009), uma ideia é capaz de fazer a associação que precisamos para lembrar um momento passado, independentemente do tempo presente e do lugar onde estivermos:

[...] Cada um de nossos pensamentos desaparece para sempre, é verdade, assim que deixa de ser visível ao olhar da consciência: mas nós ainda podemos ter pensamentos semelhantes àqueles que não mais existem. De fato, quando nós temos simultaneamente duas ou mais ideias, uma só dessas pode nos fazer encontrar todas as outras. Graças à lei da associação, nosso espírito se liberta dos limites estreitos que o lugar e o tempo presentes lhe impõem e é capaz de reviver a qualquer momento o passado (Bergson, 2009, p. 19).

Depreende-se dessa citação que uma ideia pode auxiliar na conexão com as outras, desde que nosso espírito se exima da imposição do tempo e do lugar em que estamos vivendo, conectando-se ao passado. Com base nisso, pode-se inferir que o sujeito indígena escritor, quando teve a ideia de escrever sobre um dos eventos do passado, teria se reportado a várias ideias sobre sua infância para selecionar apenas uma, a qual lhe teria oferecido condições de se lembrar do espaço e de características desse com mais precisão.

Essa narrativa de caráter memorialístico tem valor afetivo para o escritor/narrador, principalmente por ter acontecido durante sua infância: “[...] E nós, crianças ainda, fomos com ele, para outros tempos [...]” (Munduruku, 2006, n.p.). A valorização e o respeito pelos ancestrais, na figura do pajé – apresentado no texto por “velho”, “sábio” e “velho sábio” – e nos elementos da natureza usados pelo velho sábio, norteiam a espiritualidade do ritual, com fragrância poética, em níveis de linguagem sinestésica e prosopopeica: “Soprando suavemente, o vento, o *irmão-memória*, vem trazendo as histórias de outros lugares [...]” (Munduruku, 2006, n.p., grifo do autor).

O narrador, na primeira pessoa do singular, compara a memória guardada a uma “tatuagem”, por ser tão significativa para ele: “Parece que foi ontem. É que ficou guardado **na minha memória** como se fosse uma **tatuagem** [...]” (Munduruku, 2006, n.p., grifos nossos),

comparação que sugere e ao mesmo tempo confirma que “A memória carrega o passado, porém a partir da dinâmica do presente” (Assumpção; Castral, 2022, p. 7). Ele conta sobre uma lembrança que carrega, em sua memória, há muitos anos, envolvendo os elementos da natureza considerados sagrados para os indígenas: o fogo, a água, o ar e a terra.

O ritual acontece em volta de uma roda de fogo, na aldeia, numa noite estrelada, no momento em que muitas crianças conversavam ao seu redor. Chega um homem velho, que entra na roda, senta-se num banco, acende um cigarro de palha e prepara-se para iniciar o ritual, lembrando a todos sobre as raízes ancestrais. Em seguida, chega outro homem, de meia idade, e fica atrás do velho, para auxiliá-lo. Por último, uma mulher se aproxima, carregando uma bilha de água e a joga aos poucos sobre o fogo, que responde com barulhos semelhantes a sons musicais.

O ancião se levanta de seu banco e joga fumaça sobre as cabeças dos presentes. Um perfume se espalha pelo terreiro. Ele faz um gesto com as mãos e todos se levantam, iniciando uma dança harmônica e sincronizada, batendo os pés por um bom tempo, e ninguém desiste. O velho homem vai para o centro da roda e começa a falar com o fogo, o vento, a terra e a água, enquanto todos cantam. O velho explica que o canto e a dança são formas milenares de se manterem unidos e de se lembrarem que é preciso celebrar, mostrar que são todos iguais e importantes, como os elementos da natureza. Ele ressalta a sabedoria ancestral, compara o aprendizado e o ser social a uma teia, por pertencerem à ancestralidade, à cultura e por saberem respeitar o outro. Além de evidenciar a questão da celeridade do tempo, e mencionar os acontecimentos passados com saudades de seus avós, os parentes-seres.

Na sequência, reacende o cigarro e volta a se sentar. O velho sábio e os presentes, incluindo o narrador do livro (à época, criança), adentram os espaços e tempos das histórias imemoriais, contadas, na ocasião, por aquele homem experiente e compenetrado.

Como se percebe, os elementos naturais, em instância do sagrado, norteiam o enredo dessa narrativa memorialística de Daniel Munduruku, compondo a cultura e a identidade indígenas, nas lembranças do narrador, no espaço coletivo da aldeia, onde ocorreu esse fato que marcou sobremaneira a memória dele.

A transmissão e a manutenção da cultura e da memória são possíveis apenas quando há vínculos identitários, inclusive com o lugar, de acordo com os pesquisadores Ana Laura Assumpção e Paulo César Castral (2022, p. 7):

A cultura traz consigo a história de um povo e é repassada a cada geração, tendo vistas no futuro. A manutenção da cultura e da memória de um povo somente se torna possível quando há vínculos identitários. Se identificar com

um grupo de pessoas, com um lugar, com algum objeto ou com alguma prática social é se sentir pertencente, é querer preservar e manter tais identidades vivas no presente e para o futuro.

A manutenção, a preservação e a propagação da cultura e da memória acontecem somente quando há um sentimento de pertencimento vinculado à cultura. No caso da narrativa em análise, a memória é de um tempo vivido no espaço onde o narrador passou sua infância: “Inicia um ritual secular para lembrar que temos raízes, temos passado, temos história” (Munduruku, 2006, n.p.).

As considerações de Stuart Hall (2016) sobre o significado e a diferença de significado das coisas para as culturas humanas podem complementar essa ideia, ao pontuar que o sentido ou o símbolo atribuído por pessoas de determinada cultura a um objeto, na maioria das vezes, é ímpar, podendo ser igual ou diferente para a outra cultura:

Somos nós, na sociedade, dentro das culturas humanas, que fazemos as coisas terem sentidos, que lhes damos significados. Sentidos, consequentemente, sempre mudarão, de uma cultura ou período a outro. Não há garantia alguma que cada objeto em uma cultura terá sentido equivalente em outra, precisamente porque culturas diferem, às vezes, radicalmente, umas das outras em seus códigos (Hall, 2016, p. 110).

É possível, então, compreender que há diferenças de culturas entre povos indígenas, e a língua é uma delas. Entretanto, o hábito alimentar com o uso da mandioca e do peixe é comum a quase todos os povos originários no Brasil.

A língua Munduruku é uma especificidade do povo Munduruku; ela é pertencente ao tronco Tupi e somada ao Karuáya formam a família linguística Munduruku (Rodrigues, 2008). A pesquisa realizada por Celso Francês Júnior, entrevistando falantes da língua Munduruku para sua dissertação de mestrado, em 2014, constatou que havia um número bastante reduzido de falantes dessa língua no Amazonas: “estão distribuídos por três comunidades indígenas, são habitantes do Estado do Mato Grosso, Pará e Amazonas” (Francês Júnior, 2014, p. 23). A pesquisa revelou que parte do povo Munduruku pretende aprender a língua nativa e que as crianças também a aprendam; ademais, “A maioria dos informantes da pesquisa afirmam conhecer várias palavras em Munduruku” (Francês Júnior, 2014, p. 58).

Vale salientar que a língua Munduruku se encontra em extinção. Porém, com o Curso de Formação Específica proporcionado pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM), pode haver mudanças nessa realidade, uma vez que a maioria dos entrevistados se declararam interessados em “voltar a usar a língua nativa porque sofriam preconceito por não a usar mais e isso acabava criando um sentimento de perda identitária” (Francês Júnior, 2014, p. 73). A

partir desse contexto, o uso da língua ajudou a identificar o falante da etnia Munduruku, e o povo Munduruku tem essa consciência.

No campo da memória, Henri Atlan (1972, p. 461) explica que, quando se utiliza a linguagem falada e posteriormente a escrita, está se armazenando memória, podendo essa “ultrapassar os limites físicos do corpo” e chegar até a outras pessoas, bibliotecas físicas, espaços culturais, escolas; “Isto significa que, antes de ser falada ou escrita, existe uma certa linguagem sob a forma de armazenamento de informações na nossa memória” (*apud* Le Goff, 1984, p. 12). Nessa perspectiva, Munduruku compreende que as memórias indígenas precisam chegar ao conhecimento dos leitores, em especial das crianças, por meio da escrita, para continuarem vivas, reafirmando a importância dos projetos de conservação e de preservação das línguas indígenas. “O Projeto de Lei 3690/19 obriga a administração pública a criar programa de preservação, recuperação e transmissão das línguas indígenas brasileiras. O texto altera a Lei Rouanet e está sendo analisado pela Câmara dos Deputados” (Souza; Bittar, 2024, n.p.).

Algumas comunidades indígenas, atualmente, vão se adaptando a falar a língua portuguesa, devido à ausência de pessoas falantes da língua Munduruku para ensiná-la às crianças e aos jovens. Os novos hábitos, como o uso da língua materna, vão sendo substituídos. Alimentos industrializados substituem os naturais, vestimentas de tecido cobrem os corpos que usavam tangas ou andavam nus. Isso ocorre, quase sempre, pela falta de recursos naturais nos espaços onde vivem. É um processo social que emerge, nas comunidades indígenas, de forma “inconsciente” e/ou, muitas vezes, imposta pela lógica colonial.

A partir desse entendimento, as ideias de Henri Lefebvre no livro *A produção do espaço* (*La production de l'espace*) incorporam a noção de geografia do corpo, ao teorizar que “cada corpo vivo é um espaço e tem seu espaço: ele se produz no espaço e produz o espaço (Lefebvre, 1986, p. 199, tradução nossa)³⁸. Desse modo, o corpo que migra da aldeia para a cidade absorve parte da identidade da cidade e perde parte da identidade da aldeia. Esse corpo, igualmente, produz características de sua identidade no espaço urbano, a exemplo da língua, das vestimentas, das crenças e demais singularidades da cosmovisão indígena.

Nesse cenário, há um forte vínculo entre os espaços funcionais à sobrevivência física e os “recursos necessários” e locais carregados de simbolismo, sacralizados, fundamentais para suas noções de pertencimento. Márcia Kambeba trata do território dos Omágua/Kambeba, ressaltando o significado da árvore samaumeira e sua conexão com o povo do território indígena

³⁸ “[...] chaque corps vivant est un espace et a son espace: il s’y produit et le produit” (Lefebvre, 1986, p. 199).

Omágua/Kambeba: “a samaumeira é uma referência de mãe, avó, bisavó, tataravó, de pajé, de cura e tem a missão de transmitir todos os conhecimentos” (Kambeba, 2024, p. 92). Logo, os espaços se tornam sagrados também pelo vínculo com elementos naturais considerados sagrados (simbólicos) e de grande valor para os povos indígenas. Assim, os corpos vivos dos indígenas produzem o espaço, formando nele as memórias através dos elementos simbólicos que constituem esse espaço.

Portanto, à medida que o corpo “produz no espaço”, esse imprime no corpo sua identidade e memória, ou seja, o sentido de sua existência enraizada na ancestralidade. Para Eduardo Viveiros de Castro, há divergência dos regimes ontológicos entre indígenas e espanhóis, com relação à alma e ao corpo:

[...] os regimes ontológicos ameríndios divergem daqueles mais difundidos no Ocidente precisamente no que concerne às funções semióticas inversas atribuídas ao corpo e à alma. Para os [colonizadores] espanhóis [...] a dimensão marcada era a alma; para os índios, era o corpo. [...] O etnocentrismo dos europeus consistia em duvidar [negar] que os corpos dos outros contivessem uma alma formalmente semelhante às que habitavam os seus próprios corpos; o etnocentrismo ameríndio, ao contrário, consistia em duvidar que outras almas ou espíritos fossem dotadas de um corpo materialmente semelhante aos corpos indígenas (Castro, 2015, p. 37).

As diferenças culturais, especialmente de crenças, levaram os colonizadores europeus a acreditarem que os indígenas não tinham alma, eram “tábulas rasas”, denominando-os de “canibais” e “selvagens”. Tais crenças justificavam os ataques constantes aos “selvagens”. Na visão de Aníbal Quijano (2010), na perspectiva da colonialidade do poder, esse nível é crucial nas relações de poder, considerando a raça, o gênero e a cor para a submissão, a repressão e a exploração do corpo.

Na cosmologia indígena, os quatro elementos – a água, o fogo, a terra e o ar – se integram ao espaço e ao corpo, de forma natural, formando uma teia, na qual o corpo não consegue se manter vivo sem esses quatro elementos. Eles não podem ser modificados sem a presença e a ação dos corpos humanos. O fogo é o irmão, a terra é a mãe, a água é purificadora e o rio é avô, para os Krenak e outros tantos povos indígenas. Em 2021, no Dia Mundial dos Rios, comemorado no último domingo de setembro, desde 2005, a liderança indígena Kadjyre Kayapó advertiu sobre o ar puro: “[...] A floresta deve permanecer de pé para que possamos seguir respirando ar puro” (Funbio, 2021, *online*)³⁹. O que serve de alerta para a manutenção da referida teia.

³⁹ Disponível em: <https://www.funbio.org.br/precisamos-proteger-a-floresta-e-os-rios-para-seguir-respirando-ar-puro-alerta-uma-das-mais-respeitadas-liderancas-kayapo/>. Acesso em: 17 abr. 2025.

Na memória do narrador de *Parece que foi ontem – Kapusu aco'i juk*, o “fogo, o vento e a terra se animam” (Munduruku, 2006, n.p.), isto é, figuram como seres personificados, por fazerem parte da roda e por reagirem quando o velho entra nela. Pensando em elementos como esses, Anthony Giddens esclarece sobre a valorização dos símbolos e a importância desses para o tempo e o espaço nas comunidades tradicionais:

nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes (Giddens, 1991, p. 37-38).

Compreende-se que a presença dos símbolos revigora a identidade nos espaços onde há prática da memória ancestral. Neles, os símbolos se despontam na identidade indígena como elementos significativos para os ancestrais. Em consonância, para Gaston Bachelard (1998, p. 68), os símbolos constituem imagens que fluem do passado, e “toda imagem para o homem é uma lembrança”, pois ele “mira-se no passado”. O autor, em sua obra *A psicanálise do fogo*, apresenta uma série de definições, funções e simbologias do fogo para o ser humano. Ao mesmo tempo que é bom, o fogo pode se tornar maléfico e muito perigoso, inclusive para as crianças.

Na cosmovisão indígena, “O que os índios pretendem é que o fogo espante os maus espíritos, que alerte os céus, motivo pelo qual o fogo vem a ser a companhia constante das noites, aceso logo após o pôr-do-sol, e mantido em pequenas fogueiras, estimuladas com atenção e técnicas acuradas” (Leonel, 2000, p. 236). Os Munduruku têm o cuidado de fazer o dia do fogo nos roçados para plantio, sem prejudicar as áreas verdes: “A madeira derrubada é deixada secar ao sol por dois meses. O dia do fogo é escolhido por sua coincidência com uma ligeira brisa, “apenas suficiente para mantê-lo sem que se espalhe pelo campo. Dessa forma, nem toda a madeira é queimada” (Meggers, 1987, p. 46). Nota-se, então, a sabedoria ancestral presente no uso do fogo para fins de plantio nos espaços dos roçados.

A lembrança indelével, marcada na memória do narrador, ilustra as funções e as definições postas por Bachelard (1998), por serem experiências pessoais da infância do autor. Traduzem um significado afetivo e despertam prazer por ele ter participado coletivamente de um ritual: “Tem até cheiro de saudade. Quase impossível não lembrar. Vem como se fosse uma imagem [...]” (Munduruku, 2006, n.p.). O fogo exerce um protagonismo incomparável, inspira, aquece, impressiona, incentiva, a ponto de não escaparem nem às preciosas faíscas da memória do narrador: “No meio da roda o fogo, *irmão de outras eras*. Libera faíscas, *irmãs das estrelas*” (Munduruku, 2006, n.p., grifos do autor).

A terra pura da aldeia, espaço da roda, firma os pés de todos: crianças, adultos e velhos, ligando-os à energia sagrada; produz a árvore da qual é cortada a lenha, que sustenta o fogo, que, por sua vez, os aquece e os ilumina. E a teia vai se alastrando: “Sob os nossos pés está a mãe de todos nós, *a terra*, acolhedora. Sempre pronta, sempre mãe, sempre a nos lembrar que somos fios na teia” (Munduruku, 2006, n.p., grifo do autor). Essa relação espacial com a memória lembra o que Assmann (2011) explica sobre as recordações que passam pelo filtro da consciência, da memória e da cultura: as lembranças dos espaços de vivências da infância armazenam rituais, crenças, cantos, hábitos, vestimentas, entre outros que compõem a identidade indígena. Esse processo ocorre nos espaços internos e externos das aldeias.

Do espaço interno, dentro das *uk'as*, estão guardadas as lembranças do relacionamento com os irmãos, pais, mães, avós e xerimbabos. Nas lembranças dos hábitos alimentares, estão inclusos alimentos como a mandioca e derivados dela, o mingau de banana, castanhas, açaí, “banana frita, beiju, mingau de cará” (Melo; Villanueva, 2008, p. 95). Os homens caçam e levam para casa animais mortos, como anta, jacu, macaco, cutia, paca, caititu, veado e jabuti. As mulheres preparam as carnes para a alimentação nas aldeias. O sabor, o cheiro e a arte de preparação desses alimentos se impregnam na memória dos povos indígenas, desde a infância vivida nos espaços internos da aldeia. As roupas, os artesanatos e os grafismos também são preparados dentro das *uk'as*.

Nesse contexto, “O aprendizado da criança Munduruku ocorre no dia-a-dia de três maneiras: observando as atividades desempenhadas por cada membro da família, brincando de representar os papéis e participando efetivamente das atividades da família” (Melo; Villanueva, 2008, p. 100). As memórias das crianças e parte da identidade delas ficam armazenadas na consciência, tornando-se visíveis nos hábitos adquiridos nos espaços internos das *uk'as*, como cozinha, sala e quartos. Cabe evidenciar que, de acordo com as pesquisadoras Juliana Melo e Rosa Elisa Villanueva (2008, p. 100), a aprendizagem dos meninos indígenas acontece:

principalmente participando das atividades de suprimento de alimento desenvolvidas pelo pai. Participam de pescarias desde a mais tenra idade, aproximadamente dois anos, **familiarizam-se com o meio**, o que os faz adquirir confiança para se aventurarem sozinhos em uma pescaria com caniço a bordo de uma pequena canoa de madeira (grifo nosso).

Desde muito pequenos, eles participam das atividades cotidianas com os pais, sem aparentes preocupações desses com os filhos, em espaços frequentados pelos adultos, à beira dos rios e dentro deles, navegando de canoas. As crianças vão absorvendo as memórias habituais do trabalho dos pais nos espaços externos às *uk'as*. Na obra *Foi vovó que disse*, o

protagonista Kaxiborempô expressa seu prazer por viver e fazer parte dos espaços da floresta: “Nasci no meio da floresta, onde tem muitos animais, muita água... É na floresta que caçamos, pescamos, colhemos” (Munduruku, 2014, p. 6). Porém, com a diminuição de animais para a caça, devido à devastação das matas, os alimentos vão ficando escassos.

Esse contexto pode ser constatado a partir das pesquisas de João Criri (2015, p. 14):

Antes do contato dos Laklãnô (Xokleng) com os não índios, a caça era farta. A mata era virgem e nela existiam inúmeras espécies de animais silvestres como: porco do mato, veado, anta, cateto, e outros animais que eram caçados. Quando o caçador chegava com a caça, outras pessoas do grupo dividiam o animal em pedaços com as pessoas presentes e o caçador ficava só com o que sobrava como a cabeça e a buchada. A caça era feita com arco e flecha, lança e armadilhas como o mondéu. Agora com o passar dos tempos a realidade é outra. Os poucos animais silvestres que temos estão em extinção e muitos já desapareceram de nossas matas. A coleta que era mais praticada, era a coleta do pinhão nos meses de maio a agosto.

A alimentação tradicional foi tornando-se mais escassa, à medida que os desmatamentos foram se intensificando. Em consequência, a alimentação tradicional foi sendo substituída por alimentos industrializados do contexto urbano. Entretanto, “o uso de recursos naturais está ainda presente como parte da cultura e da memória coletiva dessa sociedade” (Gakran, 2015, p. 3). Nesse raciocínio, podem ser incluídas as memórias do olfato e do paladar de comidas degustadas durante rituais de família, em grupos, porque os costumes e os rituais alimentares trazem o passado à memória comparando-o ao presente. Essas memórias formam parte da identidade indígena e ficam armazenadas na consciência dos povos indígenas.

Halbwachs (2013), na obra *A memória coletiva*, discorre sobre a relação entre memória e espaço, pontuando que, quando um grupo social fixa moradia num espaço, ele passa a modelar o espaço conforme suas ideologias e seus valores, à proporção que, também, se adapta à materialidade do lugar, o qual tende a resistir à sua “influência”. Segundo o autor, “cada aspecto, cada detalhe desse lugar tem um sentido que só é inteligível para os membros do grupo, porque todas as partes do espaço que ele ocupou correspondem a outros tantos aspectos diferentes da estrutura e da vida em sua sociedade” (Halbwachs, 2013, p. 160).

No poema “Ser indígena, ser omágua”, Márcia Kambeba expressa, na voz coletiva da mulher indígena, sobre sua origem e identidade, a partir de elementos simbólicos da natureza que a identificam como indígena: “Sou filha da selva [...] / Foi a partir de uma gota d’água / Que o sopro da vida / Gerou o povo Omágua” [...] (Kambeba, 2018a, p. 26). Nos versos, emergem o respeito e o aprendizado através dos mais velhos, nos espaços da aldeia: “No

território indígena / O silêncio é sabedoria milenar / Aprendemos com os mais velhos / A ouvir mais que falar” (Kambebe, 2018a, p. 29).

Essas palavras ecoam a descrição do ritual pelo narrador de *Parece que foi ontem – Kapusu aco’i juk*: “De repente, o falatório humano cessa. Um velho entra na roda. [...] Vê olhinhos ansiosos que lhe fitam o rosto aguardando suas palavras” (Munduruku, 2006, n.p.). A presença do velho na roda altera a conotação do espaço, figurando outras inferências sobre a identidade e as memórias do lugar, pois a sua presença carrega um conjunto de características físicas e culturais do povo indígena ao qual ele pertence. Ou seja, a presença dele é essencial para a identificação do pertencimento ao espaço.

Os paradoxos usados pelas representações do autor para o fogo chamam a atenção do leitor, pela profundidade dos significados e pela intensidade do calor, como será visto mais adiante na interpretação da Figura 9 (Ritual do fogo aceso). Na memória do narrador, enquanto criança, o fogo foi “um fenômeno privilegiado”, além de ser um elemento sagrado. A água, o ar, o fogo e a terra foram chamados de “nossos irmãos primeiros” pelo velho sábio, por fazerem parte da teia e garantirem “o equilíbrio do planeta”. A ancestralidade indígena reconhece os valores dos elementos da natureza, considerando-os como sagrados e vivos.

Na sequência, passa-se à análise efetiva das ilustrações. A capa do livro apresenta o título *Parece que foi ontem*, em Língua Portuguesa, na cor marrom e, na língua Munduruku, *Kapusu aco’i juk*, na cor branca, um seguido do outro, na parte inferior direita da capa (ver Figura 5). O título pode despertar a curiosidade do leitor, levando-o a pensar em um acontecimento do passado, ao associar o verbo (foi) e o advérbio (ontem) a um tempo anterior. A capa é rica em elementos culturais e de uma estética ímpar, convidando o leitor para adentrar as páginas e ler o texto na íntegra.

Figura 5 – Capa do livro *Parece que foi ontem – Kapusu aco’i juk*.



Fonte: Munduruku (2006).

Os pés descalços, dentro dos dois círculos de água cristalina, dão uma sensação de frescor, liberdade e prazer; além de expressar a ideia de continuidade, caminhada e leveza. É possível ver a vegetação verde, misturada com a água, no fundo do rio.

É oportuno lembrar que o espaço das águas dos igarapés é recorrente, em quase todas as narrativas de Daniel Munduruku, ilustrando memórias dos ensinamentos ancestrais vinculadas à própria história do autor em sua infância na Aldeia Terra Alta. Acrescentam-se às memórias ancestrais dos povos indígenas as atividades tradicionais da pesca de peixes e caranguejos, banhos e rituais religiosos, cujos espaços têm valor sentimental, espiritual e cosmogônico. O estudioso Anthony Giddens argumenta sobre essa questão da tradição aliada ao espaço e ao tempo:

A tradição é um modo de integrar a monitoração da ação com a organização tempo-espacial da comunidade. Ela é uma maneira de lidar com o tempo e o espaço, que insere qualquer atividade ou experiência particular dentro da continuidade do passado, presente e futuro, sendo estes por sua vez estruturados por práticas sociais recorrentes (Giddens, 1991, p. 38).

Nessa linha de pensamento, tem-se a memória para armazenar o passado e conduzi-lo sob formas de narrativas escritas, em diferentes suportes, em especial nos livros. A memória, segundo Jacques Le Goff (1990, p. 423), “como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”.

Na imagem da capa (rever Figura 5), há dois pés descalços cobertos por água cristalina, rodeados por inúmeros peixinhos vermelhos, provavelmente às margens de um rio, próximo à aldeia onde o narrador-personagem se localizava. A imagem chama a atenção pela estética performática da natureza e pelas cores vermelhas dos peixes sobre a tonalidade marrom, mesclada com alguns espaços mais claros. Os pés são claros, com aparência de mais velhos, semiabertos, fixos no fundo do rio e envoltos pelo movimento circular da água, formado ao redor deles. Toda a capa do livro é revestida por esse painel.

O espaço do rio, onde se encontram os pés, figura um espaço ancestral frequentado por muitas gerações indígenas e identificado pela pesca e pelos banhos de mulheres, crianças, jovens e adultos, capazes de jamais se esquecerem dele. Sobre a ilustração da capa produzida por Maurício Negro, ele próprio elucida:

[...] peixes que circundam os pés do protagonista, ou melhor, o próprio autor transportado pela memória afetiva. Seus pés submersos, produzem círculos concêntricos. São eles as camadas da memória e da radiância expansiva, circular, holística, ancestral. Pés amazônidas de *Wuy jugu*, ou melhor, de gente-peixe. Pois é este o significado do nome de autodenominação desse povo (Negro, 2025, n.p.)

Como descrito, as lembranças do autor/narrador foram surgindo em forma de camadas circulares até chegar na lembrança de espaços frequentados por ele, como o rio. Os pés dentro do rio lembram e tensionam a conexão que os povos indígenas têm com os peixes e com as águas. Os Munduruku são autodenominados *Wuy jugu* (que significa “gente-peixe”, em tradução livre).

Maurício Negro, nas palavras do autor do livro, “produziu pirogravuras colorizadas (com pigmentos naturais e anilina) e sombreadas com fogo para ilustrar essa obra” (Munduruku, 2006, n.p.), de capa à contracapa, conseguindo conectar as ilustrações à proporção do tamanho do livro e ao texto verbal.

De acordo com a psicologia, as cores influenciam as emoções e as sensações de quem as visualiza, podendo gerar sensações distintas nas pessoas; por isso, “se torna necessário saber usá-las” (Silva, 2023, n.p.). Elas possuem algumas características, tais como: “dimensão, peso, emoção, iluminação, recordação, temperatura e simbolismo” (Silva, 2023, n.p.). Ressalta-se, dentre essas, a recordação e a emoção, por serem emblemáticas nessa análise, devido à primeira estar ligada à sinestesia e “a momentos específicos da vida de alguém. Assim, uma determinada cor pode fazer com que a pessoa lembre de uma situação do seu passado” (Silva, 2023, n.p.). Quanto à segunda, porque as cores despertam (in)diretamente as emoções e influenciam a

memória do narrador protagonista, o menino indígena, transmitindo-lhe ideias, lembranças, sentimentos e sensações.

Uma sincronia de cores, verde-água misturada com verde-cana, expressa o frescor, a calma e a transparência das águas. Já o marrom representando a terra no fundo do rio. Essa associação mental auxilia, na distinção dos “[...] diversos elementos uns dos outros, têm o mérito de permitir a interpretação das cores, das formas, dos motivos, pelo que são, o que se faz com relativa espontaneidade, mas também e sobretudo pelo que não são” (Joly, 1996, p. 52). Ao dar continuidade à sua interação com o texto verbal e as ilustrações das páginas seguintes, o leitor vai dando sentido à leitura e relacionando-a ao seu conhecimento prévio.

A próxima Figura, composta por duas ilustrações, lembra as características dos rituais indígenas. Provavelmente, na ilustração da primeira folha de rosto, a do quadrante da direita, o círculo de formigas dentro da folha verde faz o autor recordar o ritual da fogueira na aldeia. Já a ilustração constante no verso da capa, a do quadrante à esquerda, é sustentada por uma enorme teia de aranha. Ambas prenunciam que tudo no universo está conectado.

Figura 6 – A teia de aranha e a folha.



Fonte: Munduruku (2006, n.p.).

O quadrante da direita é quase todo ocupado por uma folha grande, verde-cana, com um círculo fechado por formigas unidas na mesma posição sobre a folha. Dentro do círculo de formigas marrons, todas iguais, um outro círculo com o título em português, *Parece que foi ontem*, na parte de cima, e, em língua Munduruku, *Kapusu aco'i juk*, no meio, enquanto, na parte de baixo, está grafado o nome artístico “Daniel Munduruku” (rever Figura 6). O desenho,

no meio da folha, assemelha-se a um ritual em círculo na aldeia, feito por indígenas, representados por formigas. Elas são insetos que também contribuem para a formação da teia, ocupam espaços familiares e circulam neles; são alimentos para os tamanduás e prenunciam chuvas. O círculo de formigas pode simbolizar também a união delas para carregar uma folha. Nas palavras de Maurício Negro (2024, n.p.), “São saúvas em torno de uma gota d'água sobre uma folha. Como humanos em torno da fogueira, eis o padrão ancestral”.

O ilustrador acrescenta, ainda, que “O princípio referencial das ilustrações é a roda ou a circularidade. Porque é justamente nisso que repousa a perspectiva indígena. Culturas que vivenciam os ciclos naturais e dinâmicos da vida” (Negro, 2024, n.p.). Com esse olhar aguçado para a cultura indígena, ele projeta as imagens do livro adaptando-as ao texto verbal, sem deixar escapar os movimentos dos indígenas, para dar continuidade às memórias com base na ancestralidade nos arredores da aldeia. É essencial realçar a presença emblemática dos elementos da natureza, como componentes da teia, para a realização dos rituais em círculo, os quais estabelecem laços sociais e afetivos com a comunidade.

Em acréscimo a essa cosmovisão, os povos indígenas compreendem que há uma ligação da natureza com os animais e desses com o homem, e que, juntos, todos formam uma teia. A ilustração do círculo é recorrente, nas páginas do livro, por denotar a circularidade das danças em volta do fogo e dos rituais indígenas. Ademais, a teia é construída pela aranha em movimento circular, simbolizando a interação e o reconhecimento da dependência e da reverência dos povos indígenas para com a natureza. Nota-se que a narrativa é construída dentro do espaço da teia, o qual abarca todos os elementos da natureza e rituais que os envolvem, entre eles, animais, insetos e povo indígena.

A narrativa de Daniel Munduruku segue o padrão da teia da cosmovisão indígena e, como uma aranha gigante e faminta, o autor vai tecendo as memórias ancestrais, de enorme relevância para a literatura indígena. No verso da capa, a teia de aranha é “interrompida” pela folha verde-cana, da primeira folha de rosto e que dá início à narrativa; a outra parte da teia, com a aranha ao meio, localiza-se/continua no verso da contracapa (ver Figura 14, mais à frente). A partir dessas ilustrações, infere-se que as memórias escritas e contidas nas páginas do livro, como o conteúdo central da teia, são um armazenamento de identidade, ancestralidade e cultura indígenas.

Ecléa Bosi (1994) explicita que a memória se constrói no relacionamento entre indivíduos e seu meio, considerando-se as próprias experiências e as experiências dos outros. Isso é reforçado pelo narrador de *Parece que foi ontem – Kapusu aco’i juk*:

Os velhos são sábios. Sábios não porque ensinam através das palavras, mas porque sabem silenciar e no silêncio mora a sabedoria. Os velhos sempre nos trazem o novo que é sempre velho, antigo, pois está escrito na natureza. É assim que aprendemos na aldeia. É assim que vivemos nossa tradição. É assim que desempenhamos nosso ser social: pelo respeito às tradições, pelo respeito ao saber do outro e pelo exercício do pertencimento a uma teia que nos une ao infinito (Munduruku, 2006, n.p.).

É possível afirmar que a ilustração da teia suscita a necessidade de revisitarmos os espaços onde há resquícios de memórias dos povos indígenas, pois, nos espaços habitados por esses povos, há vestígios de história e de memória ancestral. Assim, Daniel Munduruku e outros autores indígenas seguem construindo a teia das memórias ancestrais, no presente, para que essa alcance as gerações de agora e do futuro. Com as produções escritas, ilustradas e narradas a partir do lugar de fala e representação do sujeito indígena, é factível construir e reconstruir as memórias dos espaços ancestrais dos povos indígenas.

A ilustração em círculo da segunda folha de rosto (ver Figura 7) foi produzida na pedra e lembra as pinturas rupestres localizadas em cavernas. Há, também, outro círculo formado de riscos pintados de branco, como se fossem feitos de giz. Na parte de cima da folha de rosto, o título em português, seguido do traduzido para Munduruku e dos nomes do autor e do ilustrador:

Figura 7 – A pedra pintada.



Fonte: Munduruku (2006, n.p.).

Essa ilustração pode simbolizar os rituais dos povos indígenas nas aldeias ou os vestígios de sítios arqueológicos, locais que precisam ser preservados. Essa pintura integra-se ao enredo da narrativa, por se ligar também ao fogo, criação do homem ancestral. O fogo é uma

imagem com vasta simbologia no campo literário, por representar contradições perigosas e, ao mesmo tempo, proteção e aconchego.

Segundo o ilustrador da obra, “[...] o fogo como símbolo de energia, conhecimento, síntese. Em torno do qual, todos se reúnem pelo afeto, diálogo, troca. Do paleolítico ao neolítico, da arte rupestre à literatura atual. Sempre representando a compreensão coletiva e holística” (Negro, 2024, n.p.).

A Figura 7 aponta 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 ilustração no formato de um círculo se relaciona com as demais: do fogo, da mandala e da teia de aranha, que também é em círculo, sendo que elas estão situadas no mesmo espaço natural em que acontece o ritual. É interessante notar, também, que há uma semelhança com os locais de circulação dos moradores em volta das aldeias onde residem.

Na ilustração da folha de rosto, “encontram-se figuras humanas ancestrais gravadas na parede de uma caverna com pigmento vermelho” (Negro, 2025, n.p.). O desenho na pedra simboliza as raízes ancestrais, a força, a sabedoria, a proteção e a resistência das culturas tradicionais e indígena nos espaços das aldeias, além de remeter às memórias antigas. A pedra (na cor cinza) simboliza a sabedoria, a estabilidade e a sutileza da ancestralidade.

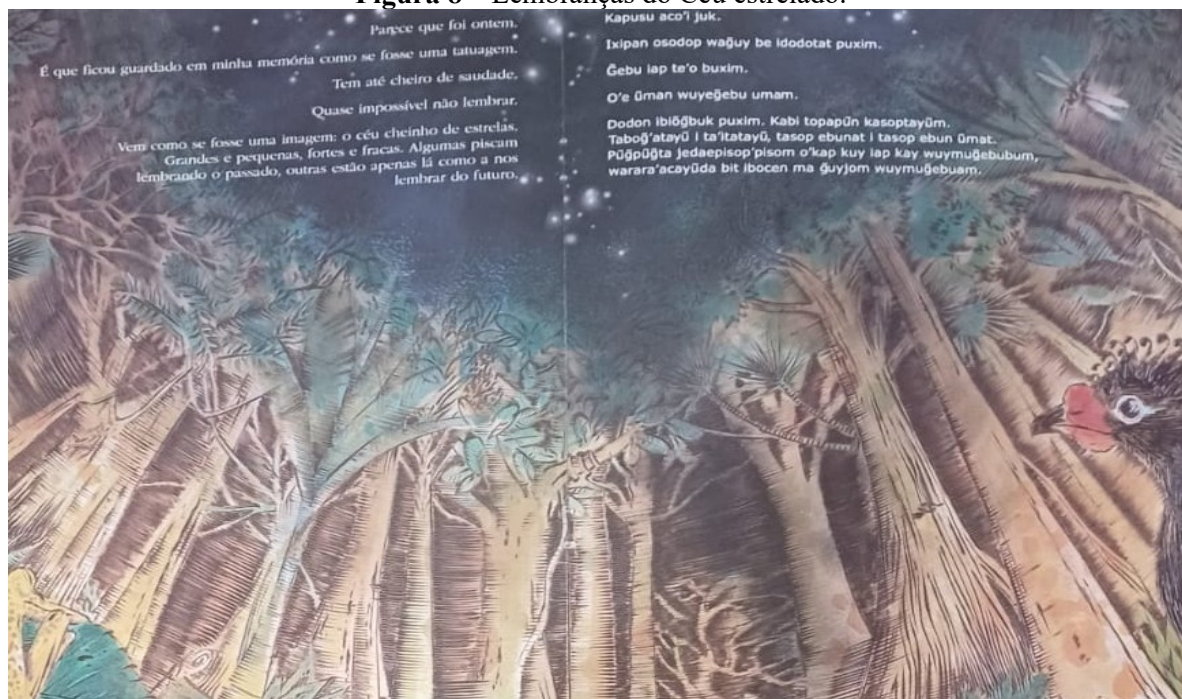
No artigo “Cultura Indígena e as Pedras Sagradas” (2023), Marcelo Correia traz um conteúdo elementar sobre o significado e o uso das pedras para a cultura indígena. Elas emanam energia e espiritualidade e devem ser preservadas:

[...] são usadas em rituais e cerimônias para invocar a proteção dos espíritos e ancestrais; Existem diferentes tipos de pedras sagradas, cada uma com um significado e uso específico na cultura indígena; Alguns exemplos de pedras sagradas são a pedra do sol, a pedra da lua, a pedra do trovão e a pedra do fogo; A preservação das pedras sagradas é fundamental para a manutenção da cultura indígena e sua conexão com a natureza (Correia, 2023, *online*).

Como os demais elementos da natureza, as pedras compõem a teia e têm forte representação para os povos indígenas, sendo utilizadas em rituais sagrados. De forma análoga, os indígenas também usam a água, o fogo e as plantas para fazerem diversos rituais. A cor marrom avermelhada, que colore os homens em círculo, simboliza a extensão da terra e a natureza, da qual tiram seu sustento. Essa imagem substitui o prefácio e a apresentação do livro, reportando o leitor à dependência da Mãe Terra e ao vínculo com ela.

A ilustração seguinte (ver Figura 8) direciona para a importância da preservação dos espaços naturais, por serem fonte de vida e de saúde para os povos indígenas, bem como representa a extensão do cenário do ritual do fogo, iluminado também pelas estrelas.

Figura 8 – Lembranças do Céu estrelado.



Fonte: Munduruku (2006, n.p.).

Essa ilustração é o gigantesco painel que, provavelmente, ficou guardado na memória do narrador. Ocupa duas páginas do livro, oferecendo ao leitor oportunidade para explorar a sintonia do conjunto de belíssimas árvores e animais, entre eles, insetos que habitavam o espaço que impressiona o narrador depois de longos anos. “Tem até cheiro de saudade. Quase impossível não lembrar. O céu cheio de estrelas. Grandes e pequenas, fortes e fracas. Algumas **piscam lembrando o passado**, outras estão apenas lá como a **nos lembrar do futuro**” (Munduruku, 2006, n.p., grifos nossos). A narrativa evidencia as memórias, incluindo a cosmologia como crença, pois os indígenas acreditam que os sinais dos astros são saberes, aos quais eles devem dar atenção. O narrador entende que o piscar de uma estrela é sinal para lembrança do passado e alerta para o porvir.

Então, Daniel Munduruku indica ao leitor desse livro que as lembranças do passado devem alimentar o futuro no sentido de fortalecimento da identidade e da memória ancestral. Ecléa Bosi (1979) conceitua e reconhece esse tipo de lembrança por “imagem-lembrança”:

[...] a lembrança pura, quando se atualiza na imagem-lembrança, traz à tona da consciência um momento único, singular, não repetido, irreversível, da vida. Daí, também, o caráter não mecânico, mas evocativo, do seu

aparecimento por via da memória. Sonho e poesia são, tantas vezes, feitos dessa matéria que estaria latente nas zonas profundas do psiquismo, a que Bergson não hesitará em dar o nome de “inconsciente”. A imagem-lembrança tem data certa: refere-se a uma situação definida, individualizada, ao passo que a memória-hábito já se incorporou às práticas do dia-a-dia (Bosi, 1979, p. 21, grifo da autora).

A imagem-lembrança permanece no inconsciente por longos anos, podendo ser atualizada quando a pessoa se depara com algo ou determinada situação, sendo esse/a um cheiro, um sabor, um episódio que tenha alguma coisa semelhante ao episódio ocorrido; porém, a memória-hábito se manifesta no dia a dia com as atividades rotineiras, como o ato de cozinhar, de se vestir, entre outros.

Na narrativa em estudo, a imagem-lembrança do ritual, que ficou na memória do narrador, foi de um fato peculiar ocorrido em sua infância. Por isso, ele escreve com saudade, registrando as imagens detalhadas do céu e das estrelas, com inspiração de um poeta. Essa memória representa uma situação definida, individualizada, que aconteceu na infância do narrador, num dia específico.

No Céu escuro, piscam estrelas grandes e pequenas clareando o espaço em volta da aldeia, repleto de árvores frondosas, algumas com sementes, outras não. No meio das árvores, uma delas chama a atenção, pois se assemelha a um coqueiro. Na ilustração (rever Figura 8), protegida pelas árvores, há uma ave cujos contornos correspondem aos de uma galinha, que parece acomodar-se entre as grandes raízes fixas na terra. No ar, os insetos noturnos passeiam festejando o silêncio da noite. Tudo pintado nas cores verde bandeira, verde-cana, marrom claro e marrom escuro, e o saliente vermelho, que protege o bico da ave e se destaca no espetáculo da natureza.

Relacionada a esse contexto está a observação de Maurício da Silva Gonçalves (2015, p. 03), integrante da aldeia Mbya, sobre o povo Guarani: “os nossos velhos e as nossas mulheres mais antigas sempre nos diziam que antes dos brancos chegarem tínhamos o Bem Viver completo: tínhamos mata, rios, peixes, caça, frutas nativas. Isso para nós é o Nande Rekó, é o jeito de viver Guarani”. E vê-se, na ilustração, o espaço amplo, o ar puro, depurado pelas árvores nativas, e o trânsito livre dos animais e das aves.

As árvores e todos os outros elementos que compõem a ilustração encontram-se posicionados em forma de semicírculo, em volta da aldeia, onde o fogo foi aceso para o ritual. Nos arredores do fogo, está a paisagem natural. Na perspectiva ontológica indígena, “a relação com a paisagem é algo mais profundo que a subsistência ou a sobrevivência. Representa uma ligação espiritual e cosmológica, pautada pelo respeito a todas as formas de vida, a todos os

elementos presentes na paisagem (Krenak, 2020c; Gakran, 2015; UFJF, 2020). Os indígenas consideram sagrados todos os seres com vida e sem vida que compõem a paisagem: as montanhas, os rios, os pássaros. A concepção de paisagem toma uma dimensão mais ampla, no sentido de que a natureza representa, para os indígenas, a extensão do corpo e da memória.

A título de exemplificação, Geni Núñez (2021), poeta e pesquisadora do povo Guarani, produz seu poema a partir de três temáticas relevantes na cosmovisão indígena – a paisagem, o corpo e a teia. A poeta evoca parte da paisagem integrada à natureza; logo, o corpo e a paisagem se tornam a teia:

[...] Se a maior parte do meu corpo é água,
também sou rio
Se só existo, se respiro, também sou vento
Os trilhões de micro-organismos que convivem em mim, em nós, não me
deixam reivindicar a
autoria individual do ser que somos
Com quantos milhões de seres se faz nosso sorriso, lágrimas, gozo?
A cada vez que vejo o pôr do sol, a chuva, festejo a lembrança de saber que
também sou (parte do)
sol, da chuva, da terra.
Toda vez que machucamos a terra é uma autodestruição [...]
(Núñez, 2021, p. 5).

O poema reflete sobre a integralidade da paisagem ao corpo e esclarece sobre o cuidado com ela, pois é parte do corpo, e ambos formam a teia.

Na visão do narrador de *Parece que foi ontem – Kapusu aco'i juk*, o ambiente é aconchegante e divertido. Nele, acontecem encontros de cultura, memória e interação com as pessoas e com a natureza: “Um homem se senta num banquinho e olha ao redor [...] uma mulher que cumprimenta a todos com um gesto de cabeça. Traz nas mãos uma bilha cheia de água [...]” (Munduruku, 2006, n.p.). O espaço da aldeia acolhe e sustenta os rituais, complementando as memórias individuais e coletivas das crianças, dos jovens e dos adultos. Ademais, o espaço celestial é encantador, visto de tão longe sobre a escuridão da noite na aldeia, onde se encontra o fogo.

Consoante a historiadora Vilma Couvi Patte Cuzugni (2020), para os indígenas mais velhos, além de vida, as árvores igualmente têm memórias:

Os velhos acreditam que as árvores são também guardiãs de memórias, carregam consigo a ligação dos tempos material e imaterial e carregam consigo as andanças dos indígenas. Oferecem o alimento e a cura para/do corpo, alma. Ao passarem por uma árvore, os velhos relembra e contam histórias, acontecimentos que compartilharam com ela e vice-versa no decorrer da vida (Cuzugni, 2020, p. 15).

Forma-se uma teia, sustentada pela Mãe Terra, interseccionada ao corpo, através das árvores. Elas têm o poder de alimentar e curar o corpo humano, além de proporcionar o ar puro aos seres vivos da Terra.

Para Eduardo Marcelino Silva Costa (2021, p. 40), todas as partes das plantas/árvores medicinais são usadas pelo povo Potiguara, nos sintomas e/ou na cura das mais variadas doenças: “folhas, cascas, raízes, sementes, frutos, flores, resina, látex, planta inteira”. Citadas em ordem decrescente, as folhas, as cascas e as raízes são as que mais são usadas na preparação de remédios, conforme as respostas dos entrevistados (do povo Potiguara) por Eduardo Costa em sua pesquisa de mestrado. Ele concluiu que os povos indígenas, como um todo, valorizam o ambiente natural como uma extensão de seus corpos vivos, mantendo uma relação transdisciplinar com as plantas, usando-as também para banhos e aromatizadores, havendo uma integração entre eles.

São muitas as funções e utilidades das árvores nativas para a saúde, a alimentação e a cura do corpo humano. O óleo da Copaíba é usado como cicatrizante e anti-inflamatório nas picadas de insetos e tratamento de tosse, entre outras funções. O azeite/óleo da Mamona também é de grande relevância na cura de doenças, na cicatrização de feridas e para a saúde dos cabelos e da pele; além disso, tem propriedades analgésicas e antibacterianas⁴⁰. Muitas árvores nativas brasileiras têm seus frutos comestíveis e são, efetivamente, usados na alimentação. Entre eles: o fruto do jatobá, a goiaba, o araticum (a fruta-do-conde), o cacau e o açai.

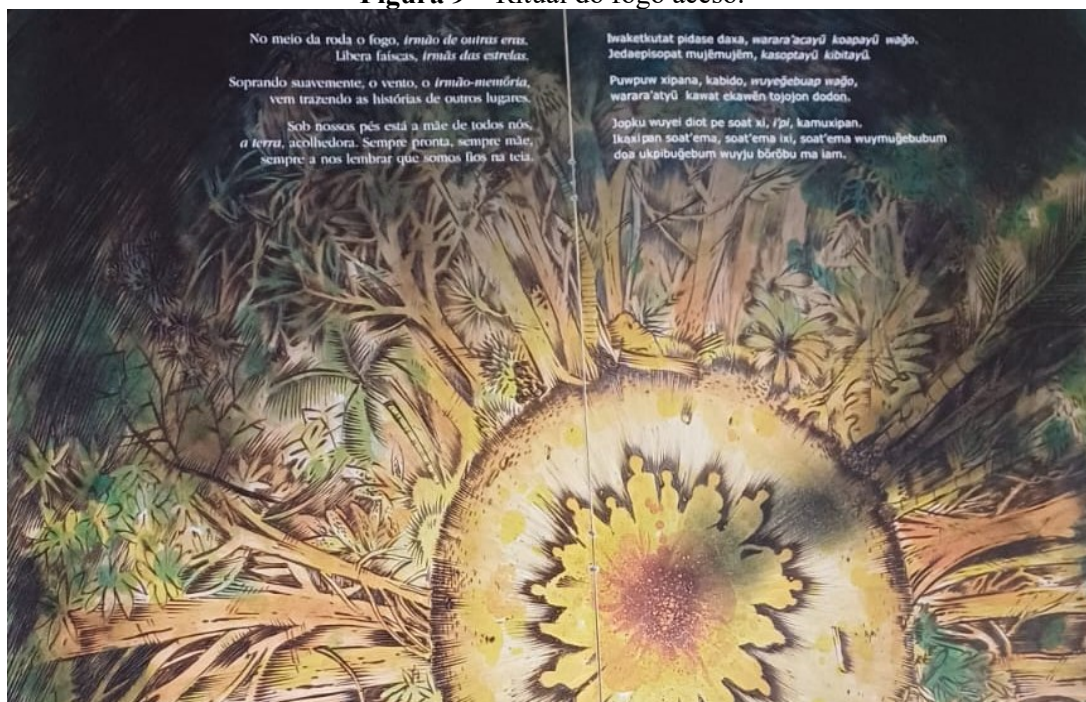
Por conseguinte, com base nessa cosmovisão indígena, Krenak (2020c, p. 30) reforça: “Nós temos uma compreensão de que a gente continua, em outros termos, a existir. Nós somos a terra. A gente volta para a terra, volta para os rios, volta para as florestas. É por isso que quando você abraça uma árvore, você pode estar abraçando um irmão”. É todo um conjunto que se interliga ao outro, como uma teia, para formar a identidade de cada povo indígena, inclusive a língua, elemento cultural fundamental para a identidade dos povos indígenas. Nesse contexto, é importante ressaltar que, de acordo com o Ministério dos Povos Indígenas (2024, *online*), no Brasil, “há 305 povos indígenas e 274 línguas relacionadas a eles”.

A próxima ilustração (ver Figura 9) é emblemática, por figurar quatro camadas circulares integrando a memória do narrador: no centro, o fogo; em volta dele, a roda de pessoas, incluindo crianças pequenas e grandes, em ritual; em volta das pessoas, a terra limpa, marcada

⁴⁰ Sobre funcionalidades e benefícios do óleo de Mamona, confira: ENGENHARIA DAS ESSÊNCIAS. Óleo de mamona refinado (ricino). Disponível em: [https://www.engenhariadasessencias.com/oleo-de-mamona-refinado-ricino-opcoes-01-2026p461#:~:text=Aplicar%20%C3%B3leo%20de%20mamona%](https://www.engenhariadasessencias.com/oleo-de-mamona-refinado-ricino-opcoes-01-2026p461#:~:text=Aplicar%20%C3%B3leo%20de%20mamona%20). Acesso em: 02 abr. 2025.

pelas batidas dos pés; o último círculo é feito pelas árvores e por pequenos animais. O fogo se alastrando na terra, aproximando-se das raízes das árvores, no formato de uma flor aberta, entoa estalidos e espalha o cheiro da lenha queimando.

Figura 9 – Ritual do fogo aceso.



Fonte: Munduruku (2006, n.p.).

O fogo, dentro da roda, figura uma imagem personificada, viva, aquecedora, convidativa, motivadora das histórias contadas pelos ancestrais. Ele é um elemento fundamental de lazer das culturas indígenas, em geral, e ocupa o espaço em frente às aldeias e habita as memórias indígenas de geração em geração. Os troncos das árvores são iluminados e aquecidos pelo fogo aceso, que clareia mata adentro, afugentando animais como sapos e insetos.

Na ilustração, que simboliza a noite, o clarão e o calor da roda de fogo alcançam as pessoas mais próximas da roda, aquecendo-as e iluminando-as. A luz do fogo laranja clareia os seus arredores e oferece segurança para as crianças, que também circulam por ali. O ambiente é tranquilo, aconchegante, de aprendizado ancestral. O fogo ocupa o espaço central e é o protagonista do ritual da noite memorialística. Por sua vez, a disposição do círculo de fogo reporta ao leitor a ilustração da mandala, mas a imagem mostra apenas o fogo aceso e um sapinho fugindo dele.

Entre os povos indígenas, há vários mitos sobre a origem do fogo, todos eles envolvendo os elementos da natureza, os animais e o homem. “Muitos relatam incêndios que teriam destruído a terra, assim como há histórias de inundações e dilúvios que exterminaram a humanidade” (Mindlin, 2002, p. 149). Boa parte aborda o roubo do fogo pelo homem. Essas

histórias contadas pelos ancestrais sobre o fogo são transmitidas oralmente pelos avós, pajés e caciques, sendo que, para cada estado brasileiro ou povo, há diferença de enredo e/ou de elementos da narrativa. Esses mitos absorvem características identitárias e compartilham memórias desses espaços, através dos ancestrais de cada povo.

Márcia Kambeba, em sua tese intitulada *Os Omágua/Kambeba: Narrativas, Dispositivo Colonial e Territorialidades na Pan-Amazônia Contemporânea* (2024), discorre sobre a personalidade de sua avó, destacando seu legado de reconhecimento na comunidade:

Minha mãe-avó sempre foi uma figura de grande sabedoria, uma mulher com um ar sério, postura firme, cuja presença se destacava em uma sociedade onde os homens tradicionalmente ocupavam posições de maior poder decisório. Mesmo nesse contexto, ela conquistou respeito e reconhecimento entre as lideranças da aldeia, incluindo os caciques, sendo frequentemente convidada a participar de reuniões importantes (Kambeba, 2024, p. 24).

A figura dos avôs e das avós nas comunidades indígenas denota respeito, sabedoria e conhecimento, fé e autoridade, para os mais jovens e as crianças. As tradições nas comunidades indígenas insistem em permanecer por meio dos ancestrais, das narrativas orais e escritas produzidas por autores e autoras indígenas, que trazem para dentro das histórias as suas tradições.

Desse modo, no ritual do fogo, um dos elementos que também integram a identidade indígena é a ancestralidade, figurada pelos avós e pajés. Esses carregam e conservam memórias de outros ancestrais para as gerações presentes e futuras. Daniel Munduruku (2014b, p. 177), em *Ensaio em interculturalidade*, expõe sobre o processo de transmissão das memórias nos espaços das aldeias: “Sei que alguém pode querer saber como se dá essa transmissão [...]. Adianto-me e logo vou explicando que é pela Palavra. A Tradição é passada pelo uso da Palavra. O ‘dono’ dela é o ancião, o velho, o sábio”.

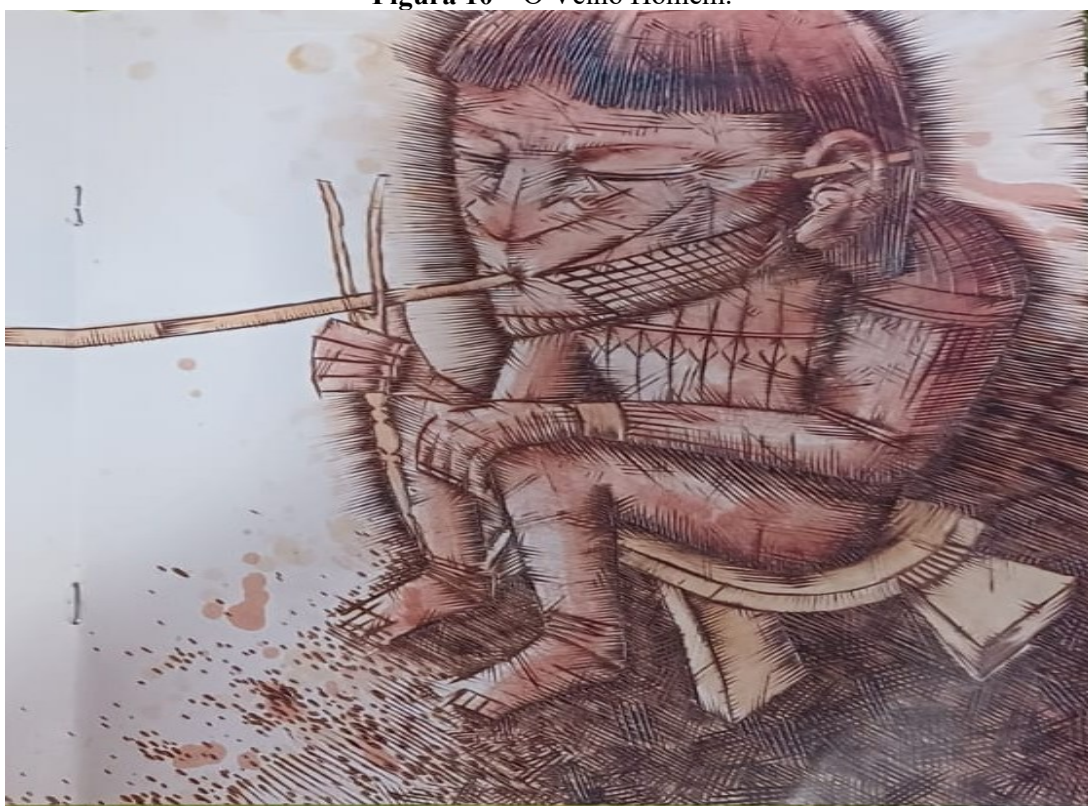
Na sequência da narrativa de *Parece que foi ontem – Kapusu aco’i juk*, a partir do texto e da imagem visual, o “velho homem” transmite os passos do ritual aprendidos com seus ancestrais. E, assim, a memória ancestral vai chegando aos mais jovens, sendo necessário que essas práticas sociais de rituais, com os símbolos tradicionais indígenas, permaneçam nas memórias desses povos e nas narrativas literárias indígenas, para que, pelo menos, parte dessas memórias seja conhecida pelas gerações futuras.

Durante a dança, no centro da roda, enquanto todos dançavam, o velho educa para vida: “Nosso canto e nossa dança são formas milenares de nos mantermos unidos e de mantermos a harmonia do Universo. Sem nosso canto seríamos inúteis. Sem nossa dança nada teríamos” (Munduruku, 2006, n.p.). A memória do discurso do velho, durante o ritual, trata da preservação

da identidade indígena caracterizada pelo canto e pela dança, os quais simbolizam a celebração da memória ancestral e uma forma de agradecimento ao universo.

A ilustração seguinte (ver Figura 10), na qual há a personagem do velho homem, sentado no banco de madeira, um pouco encurvado e com a pele marcada pelo sol e pelas rugas, insiste em manter a tradição do ritual com o fogo. A ilustração do velho, assim como a do banco, parece ter sido esculpida na madeira. Os traços no rosto, peito e braços o identificam como pertencente a um povo indígena. O cabelo de franja, escorrido na testa, e o cigarro de palha de tauari sinalizam a identidade física e ancestral do velho.

Figura 10 – O Velho Homem.



Fonte: Munduruku (2006, n.p.).

A ilustração do velho é vista, na lembrança da infância do narrador, como uma pessoa que inspira muita sabedoria e respeito. “De repente o falatório humano cessa. Um velho entra na roda. Tem passos lentos, suaves, de quem não deixa rastros. O fogo, o vento, a terra se animam. Nós calamos” (Munduruku, 2006, n.p.). A chegada do velho na roda modifica e enriquece o ambiente, por provocar uma reação imediata nas demais pessoas presentes no local. O ambiente passa a ser silencioso em sinal de respeito e reverência à sabedoria ancestral e “[...] o próprio espaço de contação se faz convidativo aos ouvintes” (Stacciarini, 2022, p. 98).

Vale lembrar que a presença ancestral da personagem avô Apolinário, na obra *Meu Vô Apolinário* (2005), conota sabedoria, por ser o velho o transmissor das memórias ao neto

indígena. De semelhante modo, na obra *O banquete dos deuses* (2002), Daniel Munduruku evidencia os conselhos do velho Apolinário para os mais jovens descobrirem os segredos da tradição, baseando-se nas crenças cosmogônicas:

Se vocês quiserem saber como foi o começo, de tudo, perguntem ao nosso irmão mais velho, o fogo; se quiserem entender onde mora a alegria, pergunte à água cristalina, pois ela vem da fonte da alegria; querendo saber as notícias dos espíritos, questionem o irmão vento, pois ele vem de longe; se querem saber qual foi o som da criação, pergunte à Terra-Mãe, pois ela tudo gerou (Munduruku, 2002, p. 32).

Por meio da oralidade, a ancestralidade indígena conserva e propaga a crença de que os elementos da natureza têm poderes para influenciar o modo de viver e pensar das pessoas. Eles têm poderes para responder às perguntas que as pessoas não conseguem e/ou não sabem responder. E as respostas certas não vêm de outras pessoas, mas desses elementos da Mãe Terra. Essas crenças cosmológicas são transmitidas de geração a geração, e fazem parte da identidade e das memórias dos povos indígenas, sendo também parte da identidade dos autores indígenas. Na concepção de Juliana Carvalho Rodrigues (2017, p. 05), a “cosmologia indígena é o que serve de base para as tradições e para as configurações identitárias, podendo ou não servir também para a construção da memória”.

No livro *Parece que foi ontem – Kapusu aco’i juk*, é abordada parte da identidade indígena evidenciando a cosmogonia: “No meio da roda, o fogo, *irmão de outras eras*. Libera faíscas, *irmãs das estrelas*” (Munduruku, 2006, n.p., grifos do autor). Esse fragmento do livro figura a crença de que o fogo e as faíscas são seres vivos e possuem irmãos. Além disso, de acordo com Betty Mindlin, “quase todos os povos indígenas brasileiros contam preciosas histórias sobre a origem do fogo” (2002, p. 149), como já mencionado, bem como acreditam “os Kuikuro do Alto Xingu [que] o dono do fogo originalmente era o urubu-rei” (2002, p. 156).

A identidade indígena não se desvincula do passado memorial e dos espaços em que está inserida, pois suas raízes estão na ancestralidade. Daí a importância de registrar as memórias para a conservação e a expansão da identidade considerando os espaços que a acolhe. No fragmento “Acende um cigarro feito da palha da árvore tauari” (Munduruku, 2006, n.p.), nota-se a ação do velho homem utilizando-se dos elementos identitários naturais, como a folha da árvore, para fazer o cigarro. É o espaço natural corroborando a formação e a manutenção da identidade indígena, pois “são espaços em que elas moram ou frequentam com grande assiduidade” (Borges Filho, 2008, p. 1). Assim, a permanência no espaço natural reforça a identidade e a memória dos povos indígenas no que se refere a vários elementos identitários que constituem a memória, inclusive as ervas usadas em benzimentos e a língua ancestral.

Daniel Munduruku (2018d, p. 88-89) esclarece sobre a memória do passado e a relação dessa com o presente: “O passado se une ao agora, ao presente. Não há nenhuma possibilidade de um indígena chorar o passado, pois ele sabe que esse tempo é memorial”. E, em *Parece que foi ontem – Kapusu aco’i juk*, ecoa a voz do sujeito indígena se autoafirmando na escrita da memória da infância do narrador, figurando os espaços identitários da aldeia e os espaços em volta do fogo, apesar das forças e dos discursos dominantes. Esses persistem em alicerçar sentidos, mas, segundo Bhabha (2007, p. 20), “encontramo-nos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade [...]”. As personagens da obra em análise são identificadas e caracterizadas por ocuparem espaços na aldeia e, por isso, se vestem da prática de crenças como danças, cantos e linguagem ancestral: “Fala com os espíritos numa linguagem antiga” (Munduruku, 2006, n.p.).

Nessa perspectiva, a conservação e a expansão da memória dos espaços, representada pela oralidade e, posteriormente, registrada pela escrita, são fundamentais para a continuidade da identidade e das memórias dos povos indígenas. Márcia Kambeba (2024) descreve, com detalhes, o conhecimento das plantas que sua avó adquiriu através dos ancestrais e o ensinou à neta:

Minha mãe-avó assunta foi minha principal transmissora de saberes fundamentais para minha caminhada, ensinando-me sobre a língua ancestral, os benzimentos e os banhos com ervas de cheiro e medicinais sagradas para nosso povo. A importância das plantas medicinais em casa fez com que ela me apresentasse cada uma pelo nome, explicando seu benefício para a cura de doenças e os cantos associados a elas. Essa memória ocupa um lugar central no meu processo de remexer na memória, uma prática que vai além do simples recordar, é uma reconexão com as raízes ancestrais, especialmente com a língua Omágua/Kambeba. Durante anos, minha mãe-avó preservou e compartilhou comigo, pela oralidade, os saberes sobre a colheita das ervas, o preparo dos banhos e remédios e o respeito devido aos benzimentos (Kambeba, 2024, p. 17).

Dessa forma, o passado e os espaços corroboram o compartilhamento e a perpetuação da identidade e da memória adquiridos nos espaços de aldeias e comunidades indígenas através da oralidade. Além do conhecimento das ervas, os velhos e velhas, também ensinavam os cantos, as danças, as rezas e as batidas rítmicas, durante os rituais. Todos esses elementos identitários se agregam à memória do ritual do fogo, na obra em análise de Daniel Munduruku. Ademais, visando à plasticidade e à estética da obra, as ilustrações se conectam à escrita, unindo espaços, pessoas, a natureza, o fogo e as crenças, como se depreende do fragmento abaixo:

Um homem chega para auxiliá-lo. Coloca-se atrás do velho, que ignora sua presença. Outro homem de meia-idade também se posta **ali**, seguido de uma

mulher que cumprimenta a todos com um gesto de cabeça. Traz nas mãos uma bilha cheia de água, **que joga em pequenas porções sobre o fogo**. Ouve-se o fogo responder com estalidos quase musicais (Munduruku, 2006, n.p., grifos nossos).

O homem de meia-idade e a mulher auxiliam o velho homem no ritual em volta do fogo, de modo que todos percebam a sintonia e o respeito para com o velho homem e para com o ritual. O advérbio “ali”, no fragmento, refere-se ao espaço em volta do fogo, onde se encontram o homem, o velho e a mulher. A presença dos dois homens e da mulher para a realização do ritual modifica o ambiente, a partir das atitudes e das ações de cada um deles, visto que a figura e a presença do velho é a mais significativa, no espaço da roda, por ele ser detentor da sabedoria ancestral. A atitude da mulher de jogar a água no fogo faz parte do ritual, em volta do fogo, e o sábio homem “se ergue de seu banco e joga fumaça sobre a cabeça dos presentes” (Munduruku, 2006, n.p.), iniciando-se os trabalhos.

Nesse cenário, verifica-se os detalhes discernidos na memória do narrador, a exemplo de “[...] a bilha cheia de água, que joga em pequenas porções sobre o fogo [...] ouve-se o fogo responder com estalidos quase musicais” (Munduruku, 2006, n. p.). Esses aspectos espaciais não escaparam da memória do narrador com o passar do tempo, e, se a mulher estava com a bilha cheia de água, infere-se que havia um rio bem perto da aldeia.

Diante dessas lembranças do narrador – “Quase impossível não lembrar” (Munduruku, 2006, n.p.) – a partir das proposições teóricas de Bergson (1999), tudo na lembrança é discernível e, após o momento em que ela flui na consciência, separa apenas o que é indispensável para o momento. Por outro ângulo, Michael Pollak (1992, p. 203) pondera que “A memória é seletiva. Nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado”, o que demonstra que a narrativa em questão é o resultado do que foi selecionado pela memória; porém, é importante discernir que o texto literário é passível de subjetividade e de imaginação.

No entanto, essa e outras narrativas de Daniel Munduruku se aproximam da realidade pelas características dos espaços e dos elementos naturais que as compõem. Personagens como pajés e avós, detentores da sabedoria indígena e com vivência nesses espaços, realizam neles os rituais, as crenças e retiram deles seus sustentos.

A narrativa não escapa do espaço circular em volta do fogo e se conecta às imagens criadas pelo ilustrador, na maioria em formato de círculo ou semicírculo. Para isso, retoma imagens ligadas a rituais da Antiguidade, realizados em círculo, que ligam o homem ao universo: “Completa o círculo. O homem faz um gesto com a mão, e todos nós levantamos e iniciamos uma batida rítmica” (Munduruku, 2006, n.p.). Assim, a Figura 11, que se segue, se assemelha à roda de fogo, formada por povos com características semelhantes, da mesma etnia,

sendo notável, na ilustração, as cabeças com características bem semelhantes, posicionadas em volta do círculo maior:

Figura 11 – Roda que forma a teia.



Fonte: Munduruku (2006, n.p.).

São realizados rituais com cantos e danças, dando voltas ao redor do fogo, na maior parte das aldeias indígenas, havendo uma conexão harmoniosa dos animais e da natureza com os povos indígenas. Dentro do círculo, muitos animais: cobra, tamanduá, mico, pavão, camaleão, aranha, onça, tatu, morcego, pássaros, ouriço-cacheiro, golfinho, tartaruga, calango, jacaré, rato. Esses compõem outro círculo. O terceiro círculo é formado por seis peixinhos e o quarto círculo por formigas e, dentro dele, há uma folha de vegetal.

Percebe-se a conexão da Mãe Terra com os animais e com os indígenas, e que eles têm o dever de protegê-los, pois são sagrados para os povos indígenas. Nesse contexto, vale relacionar a ideia de Mãe Terra à compreensão dos Incas:

A civilização Inca denominava a terra por Pacha Mama, ou mãe terra. A deificação da mãe terra e a sua feminilidade a faz onipresente, nutritiva e protetora; toda parideira, princípio e fim de todas as vidas. A terra é o surgimento de todas as coisas, dela vem a razão da vida. É ela que nos supre constantemente com seus recursos naturais (Salgado, 2007, p. 133).

A Terra é comparada a uma mãe que sustenta, protege, gera vida e recebe os restos mortais, assim como na civilização Inca; para Ailton Krenak (2020b), também é denominada *Pacha Mama*, simbolizando a ideia de mãe que pare e sustenta vidas.

O círculo de pessoas indígenas, envolvendo as espécies de animais rastejantes, roedores, silvestres, aquáticos e vegetais, simboliza o compromisso que os indígenas têm com a fauna e a flora sustentadas pela Mãe Terra. A cor marrom simboliza a Terra – Mãe que gera tudo que está no círculo –, e o círculo com os seres vivos é a figuração do planeta Terra, pois se encontra em posição de movimento de rotação. As pessoas ao redor são as responsáveis por cuidar do Planeta (rever Figura 11).

Os indígenas que formam o círculo maior fecham os animais, as aves e os vegetais dentro do grande círculo. Essa ilustração figura a proteção para com os animais e o respeito para com eles, por serem elementos que compõem a teia. Embora eles não configurem diretamente na narrativa escrita verbal, estão configurados nessa e em outras ilustrações simbolizando parte da teia da roda. Maurício Negro esclarece sobre a produção da ilustração em análise:

feita como uma mandala, de seres sencientes. A perspectiva indígena é horizontal, faço aqui uma generalização. Isso significa que não há hierarquia. Todos os seres são gente. Estamos sempre em movimento, revezando-se nos papéis. Se um dia alguém é caçador. Em outro momento, será presa. E é essa dinâmica orgânica que nos faz iguais. Ao mesmo tempo, paradoxalmente, ressaltamos diferenças (2024, n.p.).

A perspectiva do ilustrador não indígena segue a concepção indígena e a ideia de corpo-território, por apresentar todos os seres vivos sem hierarquia e no mesmo espaço. Logo, se forma a teia, composta por seres vivos, dos quais o homem depende para viver. Por isso, é preciso respeitá-los, além de preservar a natureza, para garantir as gerações futuras.

No prisma da arte indígena contemporânea, a teia também é representada, pois os artistas indígenas Jaider Esbell, Daiara Tukano e Denilson Baniwa produzem seus trabalhos abordando diferentes subtemas, que integram a teia, tais como: ancestralidade, cosmologia, cosmogonia, natureza, identidade, política, natureza, animais e grafismos. Daiara Tukano retrata a espiritualidade de seu povo, pesquisando dentro da sua própria família. A artista, que produziu a releitura dos mantos Tupinambá “*Kahtiri Êôrô – Espelho da vida*”, lamenta a “retirada” das peças indígenas originais do Brasil para a Europa:

As peças indígenas mais antigas que existem estão todas na Europa, entre elas esses mantos Tupinambás, que viraram um patrimônio europeu (e não brasileiro). Elas não podem sequer voltar para cá, pois são muito frágeis, estão

engaioladas, dentro de vidros... para mim fica muito marcado esse sentimento de prisão em que se encontram (Tukano, 2017, *online*).

O seu posicionamento representa o discurso coletivo a favor da preservação da arte e das memórias de todos os povos indígenas, ressaltando-se a originalidade das peças produzidas por eles com penas de pássaros que já se encontram em extinção. O artista Denilson Baniwa também problematiza questões atuais, na arte, além das tradições. Portanto, para esses e outros artistas indígenas, a arte expressa, através de diversos formatos, as memórias, a diversidade e as tradições dos povos indígenas, inclusive os rituais.

Sob esse mesmo olhar, o artista não-indígena Maurício Negro produz as ilustrações da obra em análise, após pesquisar sobre os rituais em círculo dos povos indígenas. O formato circular do fogo, na Figura 12, segue o padrão do ritual já finalizado – os tições estão com pontas escuras, em boa parte queimados e as cinzas preenchem o meio do círculo –, e simboliza os espaços nos arredores de moradias onde foram feitos rituais com a liderança e a participação de velhos, detentores da sabedoria indígena.

Figura 12 – Fogo apagado e as cinzas.



Fonte: Munduruku (2006, n.p.).

Essa ilustração, além de retratar, nitidamente, os sinais e os vestígios do fogo, traduz a ideia central da narrativa e antecipa o seu desfecho. Como aludido, alguns tições de madeira ocupam o centro do círculo, cheio de cinzas escuras. Outras pontas de paus que formam o círculo são de um marrom mais claro, outras de marrom mais avermelhado. As cinzas

espalhadas, mais escassas, abrigam a lenha solitária no local onde houve o ritual. A lembrança do espaço com o fogo apagado simboliza as memórias dos ancestrais, depositadas no coração e no inconsciente dos povos indígenas.

Nesse espaço, ainda se encontram o velho e os demais indígenas: “O velho para por um momento. Pega o cigarro já apagado e o acende com um tição que buscou na fogueira. Estamos atentos” (Munduruku, 2006, n.p.). E chama a atenção, na ilustração ao lado da fogueira, um banco artesanal, feito de madeira, no formato de uma tartaruga (rever Figura 10), certamente construído pelas mãos de povos indígenas e moradores da mesma aldeia. O velho sábio ajustou-se no banco e iniciou uma história dos tempos imemoriais. E todos, incluindo o narrador ainda criança, foram para outros tempos e espaços.

Como tem sido reforçado, o narrador protagonista apresenta ao leitor memórias de sua infância na aldeia, as quais foram conservadas e alinhadas na memória-lembrança para serem escritas no presente. Esse tipo de representação memorialística seria, de acordo com a teoria de Bergson (1999, p. 118), a

memória-pura/memória lembrança a que se responsabiliza pela conservação e ordenamento dos estados, à proporção que eles acontecem. [...] a memória-lembrança está para o passado, não havendo uma distinção nítida entre presente e passado, também não há essa diferença marcada entre os dois tipos de memória.

Em se tratando da memória do narrador protagonista, ela partiu de uma sensação ou de um sentimento para se materializar. Por exemplo, a visão de um fogo aceso no chão com tições ou um cheiro de fumaça pode ter despertado a lembrança da memória que o autor materializou para dar vida a essa magnífica obra.

O espaço onde o fogo foi aceso representa um território habitado por povos indígenas, palco do ritual realizado por eles. A narrativa gira em torno desse espaço, com inferências a outros lugares, próximos de onde o fogo foi aceso. Isso leva o narrador a imaginar que seja, nos arredores da aldeia, e próximo a um rio, por ter vasilhas de água, durante o ritual: “[...] É assim que aprendemos na aldeia” (Munduruku, 2006, n.p.). Ao narrar as memórias de sua infância, o narrador expressa imensa saudade do passado, como se quisesse reviver esse momento: “Parece que foi ontem, mas muitos anos já se passaram [...]” (Munduruku, 2006, n.p.).

Já a ilustração do ritual do fogo dentro do olho (ver Figura 13) advém do corpo onde se concentra a maior parte das sensações e das imagens imediatas das memórias. Ela também é circular e denota a visualização do ritual de fogo. Quando se tem a memória de uma festa com comida, o gosto dessa comida e/ou o cheiro dela logo fluem nos órgãos do sentido, nesse caso,

na boca e/ou no nariz. No olho, fluem das memórias as imagens presenciadas ou apenas visualizadas.

Figura 13 – Olho da memória.



Fonte: Munduruku (2006, n.p.).

Essa ilustração revela a ideia da memória do ritual do fogo sendo visualizada e revisitada pelo narrador. Nela, figuram, ainda, as lembranças do lugar, do tempo e das pessoas em volta da roda de fogo. Ela transmite ao corpo todos os reflexos das imagens das memórias do cérebro; essas memórias são acompanhadas de sentimentos transmitidos ao corpo, despertando-lhe sensações de tristeza, alegria, rejeição, saudade e/ou melancolia: “Tem até cheiro de saudade [...]” (Munduruku, 2006, n.p.).

A memória do ritual do fogo reporta o narrador ao espaço da fogueira, aos amigos de infância, ao velho que protagonizava o ritual acompanhado da mulher e do homem que o auxiliava. De acordo com o ilustrador, o formato “circular está igualmente na pupila dos olhos, que reflete a experiência coletiva pela experiência subjetiva” (Negro, 2025, n.p.). E nota-se que as memórias passam pelo crivo do sensorial.

Essa cena carregada de saudades emite da memória ao corpo sentimentos de alegria, prazer, consideração e respeito pelos ancestrais e pela cultura indígena. No livro *Memórias de índio* (2016), Daniel Munduruku narra a memória de um terremoto, que aconteceu na cidade onde moravam, quando era criança. No desfecho da primeira parte, Capítulo I, o narrador

expressa seus sentimentos: “Essa é certamente a lembrança mais antiga que carrego comigo. Talvez a mais violenta, talvez a mais triste, talvez a mais certa” (Munduruku, D., 2016, p. 18).

Para Bergson (1999, p. 177, grifo do autor), o corpo “é o *lugar de passagem* dos movimentos recebidos e devolvidos, o traço de união entre as coisas que agem sobre mim e as coisas sobre as quais eu ajo, a sede, enfim, dos fenômenos sensório-motores” e a imagem se projeta no corpo, mas ele não a armazena. Na concepção do teórico, os processos de movimentação das memórias e de ações delas no corpo avançam-se do inconsciente, no momento presente, para provocar o reaparecimento da lembrança à consciência. Sobre isso, Bergson (1999, p. 179) esclarece:

Para que uma lembrança reapareça à consciência, é preciso com efeito que ela desça das alturas da memória pura até o ponto preciso onde se realiza a ação. Em outras palavras, é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida.

Assim, a ilustração que se vê dentro do olho (rever Figura 13) é emblemática e simboliza o aparecimento da lembrança no elemento sensório-motor – o olho –, permitindo a visualização simbólica da memória do ritual do fogo, na infância do narrador indígena, inclusive do espaço onde se passaram os fatos.

A imagem no grânulo do olho indígena com o ritual em volta do fogo remete à imagem da memória projetada na visão dele: “[...] Fico pensando nestas e em outras muitas passagens quando me sinto só no mundo. Saudades de casa, dos avós” (Munduruku, 2006, n.p.). O fato de o narrador ficar pensando e sentir saudades da aldeia e dos avós o levou à visualização do espaço do ritual do fogo, posteriormente representado pelo ilustrador como uma memória dentro do olho.

As cores marrons figuram a cor da pele do rosto em volta do olho do narrador, enquanto a cor laranja, do fogo, no interior do olho representa o fogo aceso e a vivacidade da memória acesa no tempo presente do narrador. As pessoas, em movimento circular, realizando o ritual ao redor do fogo simbolizam união, síntese, conhecimento, energia: “No olho pirogravado reproduzi o reflexo da fogueira ancestral [...]. Em torno do qual, todos se reúnem pelo afeto, diálogo, troca [...]” (Negro, 2024, n.p.).

Quanto à arte e à cultura ancestral, são representadas na narrativa pelo velho homem, sinônimo de aprendizado e de memória. Elas compõem o projeto da narrativa, de modo que o passado se une ao presente em forma de memória aos olhos de quem viveu e, provavelmente, presenciou a roda de fogo na infância. O fio condutor que liga o passado ao presente são os

velhos, esses são os que carregam as memórias e o conhecimento da natureza. Conforme já referido, “Os velhos são sábios. Sábios não porque ensinam através das palavras, mas porque sabem silenciar e no silêncio mora a sabedoria. Os velhos sempre nos trazem o novo que é sempre velho, antigo pois está escrito na natureza” (Munduruku, 2006, n.p.). Com os velhos, está a originalidade da sabedoria artesanal, materializada em cestarias, adornos, grafismos, perfurações para alargadores de orelhas e lábios, simbolismos das cores que identificam cada etnia.

A ilustração abaixo (ver Figura 14) se localiza no verso da contracapa do livro, tendo se iniciado no verso da capa, sustentando-se por fios circulares que abrigam todo o texto verbal e formam a enorme teia de aranha, que compreende a memória narrada por Daniel Munduruku:

Figura 14 – Aranha dentro da teia.



Fonte: Munduruku (2006, n.p.).

Essa ilustração, pintada em preto e branco, auxilia na compreensão da teia que compõe características da memória do ritual do fogo, pois se trata da ligação que os povos indígenas têm com os elementos da natureza, simbolizados pela teia. Importante salientar que os fios dessa mesma teia são longos e ocupam toda a dimensão das duas páginas.

A aranha no meio da teia, após tecê-la com fios circulares, se espalha no tecido realizado, como se fosse um objeto que lhe proporcionasse segurança e prazer. Ao concluir o trabalho, o aracnídeo descansa esticando o corpo e as patas apoiadas nos fios circulares e paralelos, como se tivesse cumprido a longa e trabalhosa missão de construir a teia. De semelhante forma, os povos indígenas lutam para dar continuidade na árdua tarefa de

conscientizar e proteger a natureza contra a devastação e a matança dos animais pelo homem branco. Os escritores, escritoras e artistas indígenas representam as aranhas tecelãs, por construírem, incansavelmente, fios dessa teia, fazendo com que ela cresça continuamente. Assim, trazem as memórias do passado para o presente e do presente para o futuro, com o objetivo de não as deixar serem desconstruídas.

Logo, a imensa teia de aranha, ilustrada no formato circular na Folha de guarda (ver Figura 15), abriga a aranha fêmea sobre a imensa arquitetura:

Figura 15 – Folha de guarda.



Fonte: Munduruku (2006, n.p.).

Além de representar a circularidade do padrão ancestral, a teia, nas cores preto e branco, combina a alteridade, a simplicidade e a harmonia, que há entre os povos indígenas, com os movimentos de sérios protestos e a resistência desses povos contra as forças hegemônicas e a colonialidade. Por outro lado, há o tecido constante dos velhos e das velhas nos espaços das aldeias, transmitindo as memórias por meio da oralidade.

Nota-se, também, no poema de Márcia Kambeba, os fios da ancestralidade sendo tecidos através das benzições, cestarias, histórias contadas e a poeta tecendo memórias na escrita. Eis outro fio de memória ancestral, com seu poema “Mulher Omágua/Kambeba”:

Sou Omágua
Remadora de muitos rios
Benzedeira
Sou pajé
Peço a cura

Espanto o mal.
 Sou anciã
 Filha de outras anciãs
 Tenho orgulho de ser Omágua
 Da Pan-Amazônia eu sou.
 Trago narrativas
 Dos antepassados
 Palhas entrelaçadas
 Do passado e presente.
 Sou legado
 A história não acabou
 Cuido da memória viva
 Que ouvi da avó e do avô
 Elas interligam
 As faces da nossa identidade.
 (Kambebe, junho 2013).

A poeta se identifica como mulher Omágua, da Pan Amazônia, representando o coletivo das mulheres ancestrais e do presente. Assim, as memórias das avós se interligam ao presente. Os fios da teia da memória crescem, se fortalecem e se perpetuam através dos(as) poetas, escritores(as) e artistas indígenas.

Nesse contexto e em *Parece que foi ontem – Kapusu aco'i juk*, tem-se a conexão com a ancestralidade, com os elementos da natureza, com os animais, com os espaços e com as memórias. No livro, a aranha pode representar a ancestralidade que sustenta a identidade e vai tecendo as memórias indígenas, figuradas na personagem do velho, protagonista do ritual do fogo da obra em análise:

O velho para por um momento [...] 'Precisamos da memória de nossos parentes-seres. Eles nos lembram que somos parte da teia. Nossos cantos nos lembram que é preciso celebrar: nossa dança nos mostra que somos iguais. Velhos homens e mulheres maduros, jovens e crianças, somos todos importantes como são a Terra, a Água, o Vento e o Fogo, nossos irmãos primeiros' (Munduruku, 2006, n.p.).

As memórias dos velhos vão puxando os fios das memórias de tempos longínquos para os mais jovens e para as crianças, formando uma grande teia cosmológica. Essas reflexões podem ser reforçadas com as ideias de Carl Jung (2014) sobre o que representam o velho e a sua presença em caráter espiritual. As obras de autores e autoras indígenas são vinculadas aos ensinamentos dos velhos e das velhas indígenas. Eliane Potiguara pontua sobre suas vivências, incentivo e influências, na obra *Metade cara, metade máscara* (2019), a partir da sabedoria da avó Maria de Lourdes, com quem foi criada:

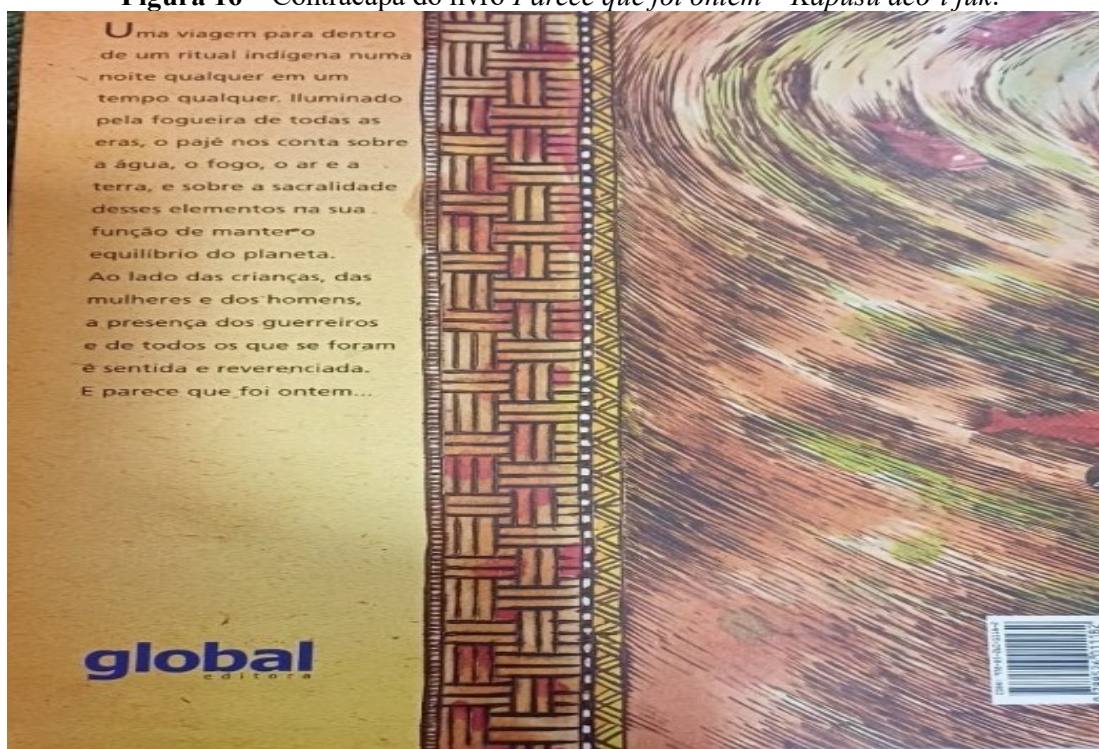
O povo indígena sobrevive há séculos de opressão porque tem como maior referencial, a tocha da ancestralidade, do perceber intuitivo, da leitura e da percepção dos sonhos, o exercício da dança como expressão máxima da

espiritualidade e da valorização da cultura, das tradições, da cosmovisão personificada na figura dos mais velhos e das mais velhas, os idosos planetários (Potiguara, 2019, p. 97).

Os idosos carregam consigo os valores, as lembranças e querem transmitir aos mais jovens tudo o que receberam dos ancestrais em tempos passados. Os avós têm a função de educar as crianças e os jovens, de acordo com a cultura indígena, ensinando rituais, cantos e danças sobre os seres encantados e os fenômenos da natureza.

Dentre esses, está o ritual em volta do fogo, que envolve uma gama de elementos dos espaços identitários dos povos indígenas e, no caso em apreço, do povo Munduruku. A ilustração de Maurício Negro é iniciada na capa com um rio e dois pés dentro da água (rever Figura 5) e se estende até a contracapa do livro (ver Figura 16), finalizando-se com uma faixa de grafismo indígena:

Figura 16 – Contracapa do livro *Parece que foi ontem – Kapusu aco'i juk.*



Fonte: Munduruku (2006).

A faixa se assemelha aos artesanatos produzidos pelos povos indígenas, principalmente pelas mulheres. Eles são feitos de folhas de coqueiros, utilizados na fabricação de cestos para transportar frutas e verduras, e, também, peneiras. Os fios se cruzam, entrelaçando uma palha na outra. São pintados de vermelho, por simbolizar a alegria da colheita; o amarelo da cor de palha seca representa o Sol e o otimismo. As bordas têm arremates diferentes.

O texto verbal, paralelo à faixa do grafismo, trata do enredo da narrativa com o ritual iluminado pela fogueira, onde o pajé fala dos elementos sagrados que equilibram a natureza, junto com todos os presentes, sentindo também a presença dos ancestrais: “E parece que foi ontem...” (Munduruku, 2006, n.p.).

Na água, alguns peixes ultrapassam a primeira capa, fazendo um movimento circular em volta dos pés amazonidas, que estão dentro da água. Ela é um dos elementos sagrados das histórias do pajé, usado no ritual. Nessa e nas outras ilustrações da obra, são frequentes os elementos que envolvem o ritual sagrado – o fogo, a água, o ar e a terra.

A partir da análise do texto e das imagens, evidencia-se que o espaço narrado em volta da fogueira, realmente, envolve a vida das personagens no âmbito da cultura. A obra se refere às histórias que o pajé contou, abordando os elementos sagrados da natureza, a crença no ritual secular e sagrado, constituídos pelo canto e pela dança.

Observa-se ainda que as narrativas indígenas, bem como a literatura indígena contemporânea, contemplam a parte sensorial do corpo (Almeida, 2000), pensamento que é reforçado por Daniel Munduruku (2013, p. 11):

Nossa literatura não está limitada pela escrita. Ela é também silêncio. Ela também é meditação. Ela é sons de mata, de água, de bicho, de espíritos ancestrais, habitantes de um mundo sensível. Ela é feita de batidas rítmicas de pés no chão acolhedor, é feita de entoações de cantigas imemoriais; de corpos marcados por registros de histórias vivas; de adorno que embelezam os corpos e trazem a lembrança de que somos partes do todo.

A partir dessas palavras, percebe-se que é necessário certa sensibilidade para entender realmente a literatura indígena contemporânea, pois ela não está apenas na linguagem verbal das obras publicadas, mas também no olhar aguçado para a cultura, a identidade, os espaços e as memórias dos povos indígenas.

Por fim, o espaço das narrativas indígenas é bem abrangente e nele estão inseridas diversas práticas sociais, no âmbito espiritual, do trabalho, da arte, dos valores, do lazer e da intimidade. Ademais, o relacionamento das personagens com o espaço por meio de suas atividades é comparado a uma teia, por haver uma interação entre a natureza, as personagens e os animais.

Os elementos da natureza formam uma paisagem natural, em que as personagens se relacionam e dependem dela para realizar suas atividades cotidianas, como cozinhar, tomar banho, pescar, lavar roupas e se curar de doenças por meio das plantas. A sobrevivência desses povos depende dos espaços naturais, como as matas, os rios e os igarapés com águas saudáveis,

sem contaminação de elementos químicos. Nessa perspectiva, o xamã e o líder político do povo Yanomami elucidam sobre preservação e conservação dos espaços naturais:

Na floresta, a ecologia somos nós, os humanos. Mas são também, tanto quanto nós, os xapiri, os animais, as árvores, os rios, os peixes, o céu, a chuva, o vento e o sol! É tudo o que veio à existência na floresta, longe dos brancos; tudo o que ainda não tem cerca (Kopenawa; Albert, 2015, p. 480).

Essas ideias sintetizam bem o ponto de vista indígena sobre a ecologia, que é a extensão e a relação do ser humano na interação com os espaços naturais e com os animais. Essa abordagem é comum na cultura dos povos indígenas, diferentemente da cultura ocidental, que invade suas terras e aniquila a diversidade da flora e da fauna: “os povos que vivem dentro da floresta sentem isso na pele: veem sumir a abelha, o colibri, as formigas, a flora: veem o ciclo das árvores mudar” (Krenak, 2020b, p. 54).

As narrativas das memórias indígenas são localizadas em espaços onde são realizadas as atividades que envolvem práticas cotidianas de crianças, jovens, adultos, anciãos e anciãs, sem prejudicar a natureza. Eles são detentores da sabedoria ancestral e tornam o espaço mais significativo pelas contações de histórias, curas com ervas medicinais e práticas de rituais em volta do fogo, crenças religiosas, crenças nos seres encantados.

Em consonância com essa reflexão, Letícia Stacciarini (2022, p. 84) afirma: “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”. Por meio das práticas das atividades culturais e de trabalhos específicos, os espaços, por serem palco de crenças cosmológicas e cosmogônicas e por absorverem intimidades e ideologias, são identificados como indígenas. Inclusive, os espaços próximos às aldeias têm significados simbólicos, sendo, por exemplo, “o lugar onde o umbigo foi enterrado” (Brighenti; Oliveira, 2014, p. 37, grifo dos autores), constituindo-se como “lugares sagrados”.

Por se tratar de uma obra literária, na narrativa de *Parece que foi ontem – Kapusu aco'i juk*, o espaço é considerado ficcional e antecipado por ilustrações em círculos, conectando-se a tradições antigas em espaços naturais. O ritual em volta da fogueira, a mandala e a representação da fogueira ilustrada em forma de círculo dentro do grânulo do olho se ligam à teia produzida pela aranha, envolvendo todo o espaço e figurando a ligação dos povos indígenas. Ademais, a narrativa acontece dentro do “microespaço” figurado por personagens, pelo fogo, pela água e pela paisagem natural. “Nesse caso, toma-se por base a característica específica dos dois tipos essenciais do espaço, a saber: o cenário e a natureza” (Borges Filho, 2008, p. 4).

Portanto, é a configuração dos espaços narrados na escrita dessa obra, agregados às ilustrações que potencializam os elementos culturais dos povos indígenas e revelam a especificidade das atividades praticadas nas aldeias, ressaltando-se a função dos avôs, avós e pajés, na liderança dos rituais, incluindo danças e cantos, contações de histórias e conhecimento cosmogônico e cosmológico. É na especificidade da literatura infantil e juvenil indígena contemporânea que a criatividade de Daniel Munduruku, em associar a estética verbal e a não verbal à língua Munduruku e à língua portuguesa, não deixa escapar os sentimentos, a sensibilidade e a fluidez do texto narrativo. Outrossim, o formato circular tanto das ilustrações quanto do texto verbal, da capa à contracapa, formam a teia enunciando uma riqueza de significado espetacular para a obra. E, nesse belíssimo formato, mais uma memória indígena contemporânea é compartilhada!

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Nossas memórias são as raízes de uma árvore sem fim,
fincadas na terra que nos ensina. Os espaços sagrados
não são apenas o chão que pisamos, mas o mapa
vivo da nossa sabedoria e da nossa história.*

Autor indígena desconhecido

Esta pesquisa tencionou a investigação da confluência entre os espaços e as memórias em duas obras literárias do escritor indígena Daniel Munduruku, *Meu Vô Apolinário: um mergulho no rio da (minha) memória* (2005) e *Parece que foi ontem – Kapusu aco'i juk* (2006). A investigação evidenciou as figurações dos espaços nas narrativas, observando-se a relevância desses para o abrigo das memórias, nas práticas culturais indígenas, desenvolvidas pelas personagens principalmente nas suas relações com a coletividade e com os seus ancestrais.

Percebeu-se o interessante trânsito do narrador-personagem, na obra *Meu Vô Apolinário: um mergulho no rio da (minha) memória*, entre a aldeia e a cidade, assim como seus conflitos e desafios ao enfrentar as práticas da colonialidade no contexto brasileiro. Além disso, há a representação das memórias, experimentadas por meio da oralidade na Aldeia Terra Alta, onde o narrador protagonista residiu durante sua infância e conviveu com seus parentes, em especial o avô, com quem teve forte vínculo afetivo.

Essa narrativa se contrapõe à perspectiva colonial, indianista e indigenista, por apresentar as memórias indígenas sem os estereótipos criados pela visão europeia a favor da dominação dos brancos. Valida essa reflexão a concepção de Raimundo Carvalho Moura Filho (2024, p. 45) sobre a justificativa da prática civilizatória relativa aos povos indígenas: “A percepção de falta ontológica dos nativos servia a diversos propósitos coloniais. Primeiramente, justificava a intervenção europeia sob o pretexto de uma missão civilizatória e evangelizadora”.

Em contrapartida, a gênese ontológica da identidade indígena é constituída no tecido da escrita de Daniel Munduruku. Nessa ótica, o autor vai puxando os fios que oportunizaram o registro escrito das narrativas da fase de sua infância, guardadas em sua memória e representadas/re-apresentadas em seus livros literários e memorialísticos. Ele vai compartilhando sementes de histórias que encantam leitores de diversas faixas etárias, sem deixar escapar a sabedoria ancestral e apresentando, por meio delas, a cosmovisão indígena conectada aos elementos da natureza – água, fogo, terra e ar.

Ao ser vítima de estereótipos como “índio”, desde sua infância, Daniel Munduruku aproveita essa questão para escrever sobre o significado pejorativo do termo, questiona-o e

esclarece sobre sua definição, destacando que o seu uso desvaloriza e não define a etnia dos povos indígenas. As palavras “selvagens”, “bárbaros” e “pagãos” seriam alguns dos atributos para os denominados “índios”. No entanto, diante das situações adversas e impostas pelo sistema colonialista, ele não se intimidou e continua lutando para “desentortar” o Brasil.

Em sua visão, a “literatura alimenta a esperança, a utopia. Ela desentorta pensamentos equivocados: oferece consciência e alimenta o espírito das pessoas. [...] Nossa literatura é um grito de libertação” (Munduruku, 2016, p. 204). O autor trabalha a favor da desconstrução do que se cristalizou em torno do termo “índio” e de sua substituição, já que esse foi um elemento linguístico intensificador da colonização e persiste como um dos fortalecedores da colonialidade. Inclusive, esse é um dos conteúdos relevantes, entre tantos outros, de palestras, seminários e textos desse autor, ativista e professor indígena.

Na obra *Meu Vô Apolinário: Um mergulho no rio da (minha) memória*, constatou-se que há a afirmação étnica do autor e as lembranças do preconceito sofrido através dos colegas da escola na cidade. Por outro lado, na obra *Memórias de índio: uma quase autobiografia* (2016), ele narra sobre o contra-ataque ao preconceito ao participar das aulas de Educação Física. Nota-se, então, o caráter coletivo de representação da cultura identitária indígena sendo inserido na literatura indígena contemporânea por meio da escrita.

A resistência física, a habilidade e o preparo dos meninos indígenas também se sobressaem, por eles serem “educados para serem guerreiros [...]”. Aprende-se a ser guerreiro para manter o espírito atento, como dizem os mais velhos” (Munduruku, 2015b, p. 19). Essa cultura de educação e preparo das crianças aflora nos espaços naturais oferecidos pela Mãe Terra, sagrada em todas as dimensões. Esse modo de “bem-viver”, como liberdade da infância e da conexão com a natureza, é igualmente testemunhado por Ailton Krenak (2022, p. 102) ao afirmar que essa “[...] liberdade que tive na infância de viver uma conexão com tudo aquilo que percebemos como natureza, me deu o entendimento de que eu também sou parte dela”.

Essas e outras características identitárias das crianças indígenas fazem parte do trabalho e do lazer delas nas aldeias. Desse modo, detecta-se, nas memórias ancestrais tanto de Daniel Munduruku quanto de Ailton Krenak, a habilidade e a resistência da criança indígena, por estar constantemente aprendendo com a natureza.

Como se observou ao longo da tese, as teorias de autores indígenas e não-indígenas sobre as memórias e os espaços nas narrativas são fundamentais para se aprofundar o entendimento das figurações espaciais e memoriais nas obras de Daniel Munduruku. A exemplo das concepções subjetivas e sensoriais aprofundadas por Henri Bergson (2020) sobre o funcionamento da memória, e a duração e a atuação da consciência na memória. Para esse

estudioso, o corpo doente tem impactos na atuação da memória, assim como “a memória transcende os depósitos físicos do cérebro, enfatizando a relação dinâmica entre estados mentais e físicos nas experiências da vida” (Bergson, 2020, p. 16.)

A definição de Maurice Halbwachs (1990) sobre memória coletiva é igualmente relevante para a compreensão das narrativas analisadas nesta tese, sobretudo para se pensar sobre as memórias dos ancestrais, constituídas em espaços onde há grupos de pessoas participando dos mesmos rituais. Também a interpretação de Aleida Assmann (2011) acerca da memória dos espaços, que, por serem mais duráveis e estáveis, superam a memória dos seres humanos. Essa interpretação metafórica pôde ser ilustrada pelos espaços que compõem as aldeias indígenas, por significarem espaços permanentes nas narrativas, como rios, igarapés, locais de rituais e *uk'as*, por serem habitados e/ou frequentados diariamente, e por terem duração mais longa que a memória humana. Como se viu, Márcia Kambeba (2020, 2024) também reforça as memórias dos espaços, as crenças, o conhecimento ancestral e o aprendizado das crianças, ao abordar memórias das aldeias onde morou com sua avó.

Quanto ao posicionamento de Ecléa Bosi (1994) sobre as memórias de velhos, ele abrange as dimensões sociológica, filosófica e psicológica, filtradas pelos sentimentos deles ao compartilharem suas memórias: “Às vezes há **deslizes** na localização temporal de um acontecimento [...] **Falhas** de cronologia se dão também com acontecimentos extraordinários da infância e da juventude [...] uns e outros sofrem um processo de desfiguração, pois a memória grupal é feita de memórias individuais” (Bosi, 1994, p. 419, grifos nossos).

As abordagens teóricas possibilitaram compreender que as memórias coletivas, a memória-hábito, as memórias de longa duração (memórias declarativas), entre outras referendadas, se interseccionam com as memórias individuais e entre si. Elas são compartilhadas nos espaços das aldeias sob a liderança de velhos e velhas sábios, no compartilhamento de histórias e experiências, que consistem em conteúdos culturais recebidos de seus ancestrais. Os anciãos são necessários e vitais para o aprendizado dos mais jovens e das crianças. Entre os conhecimentos ensinados e aprendidos, estão a língua de cada etnia, os grafismos, os rituais em formato de roda, a cura através das plantas, as mensagens dos pássaros, o trabalho das mulheres e o dos homens, e muitos outros conhecimentos partilhados por meio das memórias.

No que se refere às teorias concernentes ao espaço numa perspectiva literária, elas consideram a relação, a importância e a influência dos espaços narrados para a perpetuação da cultura e das memórias dos moradores desses espaços. Tanto em *Meu Vô Apolinário: um mergulho no rio da (minha) memória* (2005) quanto em *Parece que foi ontem – Kapusu aco'i*

juk (2006), os espaços vividos, visitados e lembrados pelos narradores e demais personagens das narrativas estão relacionados à presença e à atuação das memórias. Com base em tudo isso, evidenciou-se a importância da preservação desses espaços para a produção e a reprodução das memórias e da vida. Assim, “para 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” (Stacciarini, 2022, p. 210). Essa cosmovisão indígena precisa ser divulgada e Ailton Krenak (2022, p. 108) propõe “a mudança de mentalidade começando com as crianças brancas nos espaços da educação escolar”, mudança essa propiciada pelo contato com a literatura indígena contemporânea.

Por meio das análises, observou-se que os espaços das aldeias e seus arredores, figurados no texto verbal e nas ilustrações, proporcionam sentimentos decorrentes da ambientação e do cenário, como o medo dentro da mata escura e silenciosa, e o prazer de sentir a água pura, fria e cristalina tocar o corpo. Nos microespaços das aldeias, onde ocorre as ações dos próprios personagens-narradores ou de outras personagens, há provocação de sentimentos variados, tais como: a alegria e a emoção de estar no grupo da roda do ritual do fogo; a satisfação com a contação de histórias; o alívio após o *stress* e a decepção advindos dos preconceitos sofridos na escola da cidade; a tristeza pela morte do avô Apolinário. Dessa forma, os espaços projetados pelo autor nas narrativas agregam a ambientação e o cenário, responsáveis pelo despertar desses sentimentos no narrador e, conseqüentemente, no leitor.

Na tessitura das obras, ainda se nota a plasticidade da linguagem contribuindo para a provocação da sensibilidade do leitor, ao adentrar as memórias íntimas do narrador e ao experimentar dos sentimentos dele e de personagens secundários. O bom leitor perceberá que o espaço proporciona as atitudes e as ações das personagens (Borges Filho, 2007). Tranquilidade ou nervosismo, rapidez ou lentidão, admiração ou raiva, todos são sentimentos e/ou reações que podem surgir nos espaços observados e frequentados pelos narradores, e, por conseguinte, pelos leitores.

O espaço produz e reproduz vegetais, animais racionais e irracionais, sendo que, nessa conexão, (re)produz vidas humanas com a mesma identidade, a exemplo de vô Apolinário e o neto narrador, bem como das pessoas que ouviam e assistiam ao ritual do fogo realizado pelo pajé. Diante de tais e inconclusas reflexões, não há como distanciar o corpo do espaço, considerando a Mãe Terra sagrada, provedora da vida à teia, que conecta os corpos vivos em movimento, para agir nos espaços da natureza.

Compreendeu-se, também, que os espaços ambientados pelas características culturais vão sustentando as personagens e situando o leitor na progressão do enredo, além de ir

suscitando espécies de animais, insetos, plantas medicinais, objetos pessoais, tipos de alimentação, rituais, educação de crianças, assim como deixando pistas do passado – tanto pelo texto verbal quanto pelas ilustrações.

Na narrativa *Parece que foi ontem – Kapusu aco'i juk*, detectou-se o predomínio dos espaços grupais interrelacionados à cosmovisão, às crenças, aos rituais e aos cantos. Todos com um padrão ancestral unânime, sustentado pela terra. O fogo circular aceso e depois apagado, simbolizando, respectivamente, a chama ancestral do passado e a do presente, com a decadência da memória. O formato circular no texto não verbal, no espaço próximo à aldeia, simboliza os rituais e as crenças indígenas, além de transmitir a ideia de vínculo afetivo, unidade, coletividade, na mesma cosmovisão do padrão ancestral indígena. As ilustrações da obra, portanto, caracterizam os espaços do ritual sagrado, realizado exclusivamente com elementos da natureza. A ilustração da mandala também possui o formato circular da teia – que abraça a todos os seres vivos – e também lembra o globo terrestre, onde o ser pensante observa o círculo e tem a responsabilidade de vê-lo como sagrado e necessário à vida.

Para a obra supramencionada, infere-se que Munduruku tenha narrado uma memória bastante seletiva, por não descrever muitos espaços e restringir o número de personagens. Embora o fogo seja o protagonista do ritual, o velho rouba a cena e torna-se o protagonista, simbolizando a ancestralidade e apresentando um discurso sobre a importância da preservação das memórias. Ele se refere-se, também, ao coletivo de pessoas que assistiam ao ritual: “Nesse momento somos hummmmm” (Munduruku, 2006, n.p.). Durante o ritual, há o respeito e a reverência pela figura do velho. Toda a memória consiste na formação da teia, por conservar eventos sociais, coletivos e individuais conectados aos espaços, aos objetos e a outros eventos passíveis de lembranças da infância ou mesmo da fase adulta do autor e narrador.

Em *Meu Vô Apolinário*: Um mergulho no rio da (minha) memória, percebe-se que o autor instiga o leitor para a representação da memória coletiva, ao usar a palavra “(minha)” entre parênteses. Na apresentação da obra, ele situa o leitor na questão da espacialidade do texto, figurando o protagonista na aldeia. Na sequência, traz a produção visual e vai revelando a familiaridade do narrador com os espaços, onde ele morava e frequentava, como *uk'a*, aldeia, rio, matas, roçado. Essa espacialização situa o leitor, levando-o para o campo da diversidade de identidades e memórias indígenas, despertando o conhecimento prévio dos povos indígenas. Em contrapartida, vai desconstruindo a visão colonizadora e colonialista, imposta pelos europeus, sobre esses povos e suas culturas (Rosa, 2016).

As crenças das personagens figuradas na narrativa consistem em acreditar que a água é um elemento sagrado e que as doenças são curadas por meio das plantas. O povo Munduruku

crê nas influências dos seres encantados e nos espíritos dos elementos da natureza, ou seja, as árvores e os rios têm espírito. Portanto, esse conjunto de crenças e elementos são figurados representando a coletividade dos povos indígenas, complementando e enriquecendo o enredo da obra.

O acesso do narrador à memória de sua infância leva o leitor a voar com ele para espaços como o do igarapé e a aprender com vô Apolinário a sabedoria ancestral para a cura dos males, causados pelas decepções desse mundo. Nesse sentido, a identidade dos povos indígenas é construída e ancorada nos elementos vivos da natureza e na ancestralidade. Assim, se formam as memórias indígenas individuais e coletivas compartilhadas na obra.

Elas se encontram nos ensinamentos dos mais velhos sobre o poder que uma folha de árvore tem de esconder uma pessoa na mata, sobre o poder de curar doenças por meio de rituais do pajé ou ancião, bem como nos saberes para adquirir paciência e perseverança nos momentos de *stress* e de decepções.

Esses saberes são/estão entrelaçados com o curso do rio. Usando a sabedoria das águas, vô Apolinário acalma e transmite ao neto a sabedoria ancestral, levando-o a compreender o poder da natureza e a aprender a se acalmar nos espaços do rio, longe dos estereótipos da cidade; além de levar o neto a ter um encontro consigo mesmo e com a sua identidade.

Com a realização dessa pesquisa, espera-se que as reflexões dela decorrentes contribuam com o compartilhamento e a perpetuação das narrativas indígenas, considerando-se a importância dos espaços para as memórias, os quais estão entrelaçados no tecido das narrativas literárias indígenas contemporâneas.

REFERÊNCIAS

- A4 & HOLOFOTE COMUNICAÇÃO. MAM São Paulo apresenta visões da arte indígena contemporânea em mostra inédita. **Museu de Arte Moderna**, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://mam.org.br/wp-content/uploads/2021/08/release-mam-sp-moquem-surari-vf.pdf>. Acesso em: 27 mar. 2025.
- ALENCAR, José de. **Iracema**. Adaptação: Malthus Queiroz; ilustrações: Eduardo Schloesser. Recife: Prazer de Ler, 2013. Disponível em: https://www.ceaacolegiobrasil.com.br/Biblioteca_virtual/img/divers%C3%A3o_paradidaticos/7%C2%BA_ano/Iracema.pdf. Acesso em: 01 set. 2025.
- ALMEIDA, Ceíça. Para começar a conversa: a prática do esquecimento. In: MUNDURUKU, Daniel. **Mundurukando 1**: participação especial de Ceíça Almeida. São Paulo: Editora do Autor, 2010. p. 17-27.
- ALMEIDA, Maria Inês de. Os índios, seus livros, sua literatura. In: MATOS, Kleber Gesteira e; REZENDE, Zélia Maria (orgs.). **Escola indígena**: índios de Minas Gerais recriam a sua educação. Minas Gerais: Governo de Minas Gerais, 2000. (Coleção Lições de Minas, 6). p. 45-65. Disponível em: <https://lemad.fflch.usp.br/sites/lemad.fflch.usp.br/files/escola%20indigena.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2025.
- ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. **Na captura da voz**: as edições da narrativa oral no Brasil. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- ANIWA, Braulina; KAINANG, Joziléia; MANDULÃO, Giovana. **Mulheres**: corpos-territórios indígenas em resistência! Organização: Kassiane Schwingel. Porto Alegre: Fundação Luterana de Diaconia; Conselho de Missão entre Povos Indígenas, 2023. Disponível em: <https://acervo.socioambiental.org/sites/default/files/documents/g3d00126.pdf>. Acesso em: 19 abr. 2025.
- ARAÚJO, Cláudio Romero Pereira de. O que dizer sobre a alteridade em Vygotsky e em Lévinas: será possível um diálogo? **Id on Line: Revista de Psicologia**, [S. l.], v. 14, n. 53, p. 823-834, 2020. DOI: <https://doi.org/10.14295/idonline.v14i53.2910>. Disponível em: <http://idonline.emnuvens.com.br/id>. Acesso em: 13 set. 2023.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- ASSUMPÇÃO, Ana Laura; CASTRAL, Paulo César. Memória, identidade e cultura: condições de pertencimento aos espaços da cidade. **Revista Memória em Rede**, Pelotas, v. 14, n. 27, p. 6-32, jul./dez. 2022. DOI: 10.15210/rmr.v14i27. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/Memoria/article/view/23435>. Acesso em: 3 out. 2024.
- AZEVEDO, Ricardo. Texto e imagem: Diálogos e linguagens dentro do livro. In: SERRA, Elizabeth D'Angelo (org.). **30 anos de literatura para crianças e jovens**: algumas leituras. Campinas: Mercado de Letras, 1998. p. 105-112.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção Tópicos).

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1998. (Coleção Tópicos).

BARBIERI, Cláudia. Arquitetura Literária: sobre a composição do espaço narrativo. In: BORGES FILHO, Oziris; BARBOSA, Sidney (orgs.). **Poéticas do Espaço Literário**. São Carlos: Clara Luz Editora, 2009. p. 105-126.

BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BENITES, Sandra. **Somos aquele chão que carrega e leva tudo**. [S. l.]: Dantes Editora Biosfera, 2023a. (Cadernos Selvagem, Corpo-Território 2). Disponível em: https://selvagemciclo.com.br/wp-content/uploads/2023/10/CADERNO70_BENITES_CORPOTERRITORIO2.pdf. Acesso em: 6 jan. 2025.

BENITES, Sandra. **A memória demarca o nosso corpo**. [S. l.]: Dantes Editora Biosfera, 2023b. (Cadernos Selvagem, Corpo-Território 3). Disponível em: https://selvagemciclo.com.br/wp-content/uploads/2023/10/CADERNO73_BENITES_CORPOTERRITORIO3.pdf. Acesso em: 6 jan. 2025.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução: Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 2. ed. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERGSON, Henri. **O pensamento e o movente**. Tradução: Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERGSON, Henri. **Matière et mémoire**. Paris: PUF, 2008.

BERGSON, Henri. **A energia espiritual**. Tradução: Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução: Paulo Neves. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. (Biblioteca do Pensamento Moderno).

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito (resumo). [S. l.]: Bookey, 2020. Disponível em: <https://cdn.bookey.app/files/pdf/book/pt/mat%C3%A9ria-e-mem%C3%B3ria.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2025.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução: Eliana Lourenço de Lima Reis Ávila e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Humanitas, 1998.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução: Myriam Ávila, Eliana L. de L. Reis e Glaucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

BIA, Ana. Resumo de Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito, de Henry Bergson. **Proximolivro.net**, [S. l.], 17 nov. 2024. Disponível em: <https://proximolivro.net/blog/12317/resumo-de-materia-e-memoria-ensaio-sobre-a-relacao-do-corpo-com-o-espírito-de-henry-bergson>. Acesso em: 26 nov. 2024.

BÍBLIA Sagrada. Salmos. In: **Bíblia Sagrada**. Tradução: João Ferreira de Almeida. São Paulo, SP: Casa Publicadora Paulista, 2023.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Tradução: Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BONIN, Iara Tatiana. Cenas da vida indígena na Literatura que chega às escolas. **Série-Estudos – Periódico do Programa de Pós-Graduação em Educação da UCDB**, Campo Grande, MS, n. 27, p. 97-109, jan./jun. 2009. DOI: 10.20435/serie-estudos.v0i27.191. Disponível em: <https://serie-estudos.ucdb.br/serie-estudos/article/view/191>. Acesso em: 6 nov. 2024.

BORGES, Jorge Luis. **O Pensamento vivo de Jorge Luis Borges**. Organização: Cristina Fonseca. Tradução: J. C. Bruno. São Paulo: Martin Claret, 1987.

BORGES, Rogério. Palavras do ilustrador. In: MUNDURUKU, Daniel. **Meu Vô Apolinário: Um mergulho no rio da (minha) memória**. Ilustrações: Rogério Borges. 2. ed. 1. reimpr. São Paulo: Studio Nobel, 2005. p. 39.

BORGES FILHO, Adolfo. A relevância do tempo subjetivo na Ética Levinasiana. **Revista do Ministério Público do Estado do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. 77, p. 287-292, jul./set. 2020. Disponível em: https://www.mprj.mp.br/documents/20184/1904666/Adolfo_Borges_Filho.pdf. Acesso em: 24 abr. 2025.

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura: introdução à toponálise**. Franca, SP: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BORGES FILHO, Oziris. Espaço e literatura: introdução à toponálise. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11., São Paulo, 2008. **Anais [...]**. São Paulo: ABRALIC, 2008. Disponível em: https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS_FILHO.pdf. Acesso em: 9 set. 2024.

BORGES FILHO, Oziris; BARBOSA, Sidney (orgs.). **Poéticas do Espaço Literário**. São Carlos, SP: Clara Luz Editora, 2009.

BORGES, Rogério. **Sobre a mítica africana**: Ganga Zumba. [1 mensagem pessoal]. Mensagem recebida por Célia Davi de Assunção, WhatsApp: 23 fev. 2025.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Quatro Editora Ltda,

1979. (Série Estudos Brasileiros, 1).

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1987.

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

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular (BNCC)**. Brasília, DF: Ministério da Educação, 2017. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_publicacao.pdf. Acesso em: 15 maio 2024.

BRASIL. Ministério dos Povos Indígenas. Resgatar e preservar: línguas indígenas são repositórios de saberes ancestrais. **Ministério dos Povos Indígenas**, Brasília, DF, 9 ago. 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/povosindigenas/pt-br/assuntos/noticias/2024/08/resgatar-e-preservar-linguas-indigenas-sao-repositorios-de-saberes-ancestrais>. Acesso em: 22 abr. 2025.

BRASIL. Ministério da Saúde. **Covid-19**. 2025. Disponível em: <https://www.gov.br/saude/pt-br/assuntos/saude-de-a-a-z/c/covid-19>. Acesso em: 01 set. 2025.

BRIGHENTI, Clovis Antonio; OLIVEIRA, Osmarina de. Espaço, memória e territorialidade: as terras indígenas em SC. **Revista Cadernos do Ceom**, v. 20, n. 27, p. 21-42, 2014. Disponível em: <https://pegasus.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/1994>. Acesso em: 22 abr. 2025.

CANDAU, Joël. **Memoria e Identidad**. Traducción: Eduardo Rinesi. Buenos Aires: Ediciones Del Sol, 2008. (Título Original **Mémoire e Identité**).

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Tradução: Maria Letícia M. Ferreira. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2011.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Tradução: Maria Leticia M. Ferreira. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2019.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 11. ed. São Paulo: Nacional, 2010.

CARVALHO, Ricardo Arthur Pereira de. **Grafismo Indígena**: compreendendo a representação abstrata na pintura corporal Asurini. Orientador: Luiz Antonio Coelho. 2003. 51 f. Projeto de Conclusão de Curso (Curso de Desenho Industrial – Comunicação Visual) – [S. l.], 2003. Disponível em: <https://www.ricardoartur.com.br/GrafismoIndigena.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2025.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana**, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 115-144, 1996. DOI: 10.1590/S0104-93131996000200005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/F5BtW5NF3KVT4NRnfM93pSs>. Acesso em:

21 abr. 2025.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Metafísicas canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Os involuntários da pátria**. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

CERNICCHIARO, Ana Carolina; MUNDURUKU, Daniel. Entrevista: Daniel Munduruku, literatura para desentortar o Brasil. **Crítica Cultural** – Critic, Palhoça, SC, v. 12, n. 1, p. 15-24. jan./jun. 2017. DOI: <https://doi.org/10.19177/RCC.1201201709-13>. Disponível em: https://www.academia.edu/34073778/Revista_Cr%C3%ADtica_Cultural_V_12_n_1. Acesso em: 15 maio 2024.

CHAUÍ, Marilena. Apresentação: Os trabalhos da memória. In: BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*: lembranças de velhos. São Paulo: Quatro Editora Ltda, 1979. (Série Estudos Brasileiros, 1). p. 09-10.

CHAVEIRO, Eguimar Felício. Dizibilidades literárias: a dramaticidade da existência nos espaços contemporâneos. **Geograficidade**, [S. l.], v. 5, n. 1, p. 40-51, 2015. <https://doi.org/10.22409/geograficidade2015.51.a12917> Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4996050>. Acesso em: 08 abr. 2025.

CHAVES, José Mário. Neuroplasticidade, memória e aprendizagem: uma relação atemporal. **Revista da Associação Brasileira de Psicopedagogia**, São Paulo, v. 40, n. 121, p. 66-75, 2023. DOI: 10.51207/2179-4057.20230006. Disponível em: <https://www.revistapsicopedagogia.com.br/detalhes/760/neuroplasticidade--memoria-e-aprendizagem--uma-relacao-atemporal>. Acesso em: 09 dez. 2024.

CISOTTO, Mariana Ferreira. Sobre *Topofilia*, de Yi-Fu Tuan. **Geograficidade**, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 94-97, 2013. <https://doi.org/10.22409/geograficidade2013.32.a12868>. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geograficidade/article/view/12868/pdf>. Acesso em: 25 set. 2024.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil**: teoria, análise, didática. São Paulo: Moderna, 2000.

CORRÊA, Roberto Lobato. Espaço, um conceito-chave da Geografia. CASTRO, Iná Elias de; GOMES, Paulo Cesar da Costa; CORRÊA, Roberto Lobato (orgs.). **Geografia**: conceitos e temas. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p. 15-47.

CORREIA, Marcelo. Cultura Indígena e as Pedras Sagradas. **SuaDecoração.com**, [S. l.], 04 maio 2023. Disponível em: <https://suadecoracao.com/pedras-e-a-cultura-indigena/>. Acesso em: 24 abr. 2025.

COSTA, Heliene Rosa da. **Identidades e ancestralidades das mulheres indígenas na poética de Eliane Potiguara**. Orientador: Carlos Augusto de Melo. 2020. 265 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020. DOI: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2020.3612>. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/29255>. Acesso em: 27 abr. 2025.

COSTA, Eduardo Marcelino Silva. **Plantas medicinais usadas por indígenas Potiguara na Paraíba**: prospecção para o controle biológico do *Aedes aegypti* (Diptera: Culicidae). 2021. 103 f. Dissertação (Mestrado em Ecologia e Conservação) – Programa de Pós-Graduação em Ecologia e Conservação, Universidade Estadual da Paraíba, Campus I, Campina Grande, 2021. Disponível em: <https://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/bitstream/tede/3846/2/Disserta%c3%a7%c3%a3o%20Eduardo%20Marcelino.pdf>. Acesso em: 9 mar. 2024.

COSTA, Juliano Xavier da Silva; CAETANO, Renato Fernandes. A concepção de alteridade em Lévinas: caminhos para uma formação mais humana no mundo contemporâneo. **Revista Igarapé**, [S. l.], n. 3, p. 195-210, 2014. Disponível em: <https://periodicos.unir.br/index.php/igarape/article/view/861/865>. Acesso em: 3 out. 2024.

CRIRI, João. **A alimentação tradicional Laklânô (Xokleng)**. Orientadora: Juliana Salles Machado. 2015. 28 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica) – Departamento de História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015. Disponível em: <https://licenciaturaindigena.ufsc.br/files/2015/04/Jo%C3%A3o-Criri.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2025.

CRUZ, Delmy Tania; VÁSQUEZ, Eva; RUALES, Gabriela; BAYÓN, Manuel; GARCÍA-TORRES, Miriam. **Mapeando el cuerpo-territorio**: Guía metodológica para mujeres que defienden sus territorios. Quito, Ecuador: Territorio y Feminismos, 2017.

CUZUGNI, Vilma Couvi Patte. **Dança das Árvores e a Dança da Voz**: jeito de dar Nome as Crianças no Povo Xokleng/Laklânô. Orientador: Josué Carvalho. 2020. 41 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica) – Departamento de História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/204705>. Acesso em: 20 abr. 2025.

DANNER, Leno Francisco; DORRICO, Julie; DANNER, Fernando. Literatura indígena como descatequização da mente, crítica da cultura e reorientação do olhar: sobre a voz-práxis estético-política das minorias. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: criação, crítica e recepção. Porto Alegre: Fi, 2018. p. 315-358.

DISCINI, Norma. **A comunicação nos textos**: leitura, produção e exercícios. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

ESBELL, Jaider. Arte indígena contemporânea e o grande mundo. **Select Celeste**, [S. l.], n. 37, 22 jan. 2018. Disponível em: <https://select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo/>. Acesso em: 25 abr. 2025.

ESBELL, Jaider. Literatura indígena brasileira contemporânea: autoria, autonomia e ativismo – o que dizer e para quem? In: DORRICO, Julie; DANNER, Fernando; DANNER, Leno Francisco (orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: autoria, autonomia, ativismo. Porto Alegre: Fi, 2020. p. 20-25.

ESBELL, Jaider. Arte Indígena Contemporânea e o Grande Mundo. **Select Celeste**, [S. l.], 04. nov. 2021. Disponível em: <https://select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo-2/>. Acesso em: 10 abr. 2025.

FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Tradução: José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FERNANDES, Cleudemar Alves *et al.* (orgs.). **Sujeito, identidade e memória**. Uberlândia: EDUFU, 2004.

FERRAZ, Cláudio Benito O. Entre-lugar: Apresentação. **Entre-Lugar**, Dourados, MS, ano 1, n. 1, p. 15-31, 2010. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/entre-lugar/issue/view/33>. Acesso em: 3 out. 2024.

FIGUEIREDO, Eurídice. Eliane Potiguara e Daniel Munduruku: por uma cosmovisão ameríndia. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, [S. l.], n. 53, p. 291-304, 2018. DOI: 10.1590/2316-40185312. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/WZ3RgCMQmgsg5JpLwck9hBj/>. Acesso em: 29 set. 2024.

FRANCÊS JÚNIOR, Celso. **Atitude linguística e revitalização da língua Munduruku: observações preliminares**. Orientadora: Gessiane Picanço. 2014. 106 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2014. Disponível em: https://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/5951/1/Dissertacao_AtitudeLinguisticaRevitalizacao.pdf. Acesso em: 17 abr. 2025.

FRIES, Alana. Daniel Munduruku e Kaka Werá Jacupé: uma experiência de leitura do mundo do outro. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 287- 308, jan./jun. 2013. <https://doi.org/10.22456/1982-6524.38115>

FUNBIO. Tradição e futuro na Amazônia. **FUNBIO: Fundo Brasileiro para a Biodiversidade**, Rio de Janeiro, 01 set. 2021. Disponível em: <https://www.funbio.org.br/precisamos-proteger-a-floresta-e-os-rios-para-seguir-respirando-ar-puro-alerta-uma-das-mais-respeitadas-liderancas-kayapo/>. Acesso em: 17 abr. 2025.

GAKRAN, Nanblá. O meio ambiente e a espiritualidade na fala do Xokleng/Laklânô. [s. n.], [S. l.], p. 1-5, 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/33232511/O_MEIO_AMBIENTE_E_A_ESPIRITUALIDADE_NA_FALA_DO_XOKLENG_LAKL%C3%83N%C3%95. Acesso em: 17 abr. 2025.

GIACOMO, Fred di. Neta de boto, Márcia Kambeba é a primeira indígena na prefeitura de Belém. **EOA UOL**, 26 jan. 2021. Disponível em: <https://www.uol.com.br/eoa/colunas/arte-fora-dos-centros/2021/01/26/marcia-kambeba.htm>. Acesso em: 3 out. 2024.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Tradução: Raul Fiker. São Paulo: Editora da Unesp, 1991.

GOMES, Isa Reis; LOPES, Queila Barbosa. Literatura infantojuvenil contemporânea sobre a Amazônia: olhares que se cruzam pelo mundo. *In*: ROCHA, Dheiky do Rego Monteiro;

MAGALHÃES, Maria do Socorro Rios (orgs.). **Literatura Infantil e Juvenil: espiando e conversando com o mundo**. Jundiaí: Paco Editorial, 2024. p. 273-294.

GONÇALVES, Maurício da Silva. Povo Guarani-Mbya: o bem viver para nós não é possível hoje devido à falta de terra. **Porantim**, [S. l.], n. 381, dez. 2015. (Encarte pedagógico, 10). Disponível em: <https://cimi.org.br/jornal-porantim/>. Acesso em: 3 out. 2024.

GORENDER, Mirim Elza. Tempo e memória. **Cógito**, Salvador, n. 12, p. 36-40, 2011. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1519-94792011000100007&script=sci_arttext. Acesso em: 30 set. 2024.

GRAÚNA, Graça. **Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza, 2013.

GRAÚNA, Graça. Entrevista com Graça Graúna, escritora indígena e professora da Universidade de Pernambuco. [Entrevista cedida a] Tarsila de Andrade Ribeiro Lima. **Parlimpsesto**, [S. l.], ano 14, n. 20, p. 136-149, 2015.

GRAÚNA, Graça. Canção Peregrina. **Revista Acrobata: Literatura, Artes Visuais e outros desequilíbrios**, [S. l.], 7 nov. 2019. Disponível em: <https://revistaacrobata.com.br/acrobata/poesia/3-poemas-de-graca-grauna/>. Acesso em: 3 out. 2024.

GRAÚNA, Graça. Escrivência. In: DORRICO, Julie; DANNER, Fernando; DANNER, Leno Francisco (orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea: autoria, autonomia, ativismo**. Porto Alegre: Fi, 2020. p. 19.

HAKIY, Tiago. Literatura indígena – a voz da ancestralidade. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção**. Porto Alegre: Fi, 2018. p. 37-38.

HALAL, Fernando. DIA DOS POVOS INDÍGENAS: “O tempo do indígena é circular, e a literatura indígena acompanha esse tempo”. **FURG**: Universidade Federal do Rio Grande, 19 abr. 2024. Disponível em: <https://www.furg.br/es/noticias/noticias-entrevista/o-tempo-do-indigena-e-circular-e-a-literatura-indigena-acompanha-esse-tempo>. Acesso em: 05 jun. 2025.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução: Léon Schaffter. São Paulo: Vértice; Revista dos Tribunais Ltda, 1990.

HALBWACHS, Maurice. **Los marcos sociales de la memória**. Barcelona: Anthropos, 2004.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. 2. ed. Tradução: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução: Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da

Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Tapicuri: PUC-Rio, 2016.

HENRIQUE. A importância dos pássaros na cultura indígena brasileira. **SurfingBirds**, 25 maio 2025. Disponível em: <https://surfingbirds.com/a-importancia-dos-passaros-na-cultura-indigena-brasileira/>. Acesso em: 09 set. 2025.

INBRAPI. Instituto Indígena Brasileiro para Propriedade Intelectual. **Projeto Eg to Jykrén – pensando por nós**. Brasília, DF: Fundo Brasil, 2007. Disponível em: <https://www.fundobrasil.org.br/projeto/instituto-indigena-brasileiro-para-propriedade-intelectual-inbrapi/>. Acesso em: 3 nov. 2024.

INSTITUTO UK'A - CASA DOS SABERES ANCESTRAIS. **Quem somos**, 2024. Disponível em: <https://institutouka.blogspot.com/p/quem-somos.html>. Acesso em: 28 abr. 2025.

IZQUIERDO, Ivan. Memórias. **Estudos Avançados**, [S. l.], v. 3, n. 6, p. 89-112, 1989. <https://doi.org/10.1590/S0103-40141989000200006>. Disponível em: <http://www.journals.usp.br/eav/article/view/8522>. Acesso em: 5 fev. 2021.

JECUPÉ, Kaká Werá. **Oré Awé Roiru'a Ma**: Todas as vezes que dissemos adeus. São Paulo: TRIOM, 2002.

JECUPÉ, Kaká Werá. **A terra dos mil povos**: história indígena do Brasil contada por um índio. Ilustrações: Taísa Borges. 2 ed. São Paulo: Peirópolis, 2020.

JECUPÉ, Kaka Werá. **Kaká Werá**. Organização: Sergio Cohn e Idjahure Kadiwel. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2017.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1996. (Coleção Ofício de Arte e Forma).

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução: Maria Luiza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

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

KAMBEBA, Márcia Wayna. **Ay kakyri Tama**: eu moro na cidade. São Paulo: Pólen, 2018a.

KAMBEBA, Márcia Wayna. Literatura indígena: da oralidade à memória. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: criação, crítica e recepção. Porto Alegre: Fi, 2018b. p. 39-44.

KAMBEBA, Márcia Wayna. **O Lugar do Saber**. São Leopoldo: Casa Leiria, 2020. (Série Saberes Tradicionais, 1). Disponível em: <https://olma.org.br/wp-content/uploads/2020/06/olugardosaber.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2025.

KAMBEBA, Márcia Wayna. Ser indígena - Ser omágua. *In*: ÚNICA, Turma. **Coletânea de poemas de indígenas selecionados pelo 2º ano TI**. 15 f. Orientação: Prof.^a Dra. Ivana Freitas. Camaçari: Instituto Federal da Bahia (IFBA) Campus Camaçari, 2023. n.p. Disponível em: https://portal.ifba.edu.br/camacari/noticias-2/noticias-2023/documentos-noticias-2023/2023_BrasilIndigena_Coletanea_25abr.pdf. Acesso em: 16 abr. 2025.

KAMBEBA, Márcia Wayna. **Os Omágua/Kambeba**: narrativas, dispositivo colonial e territorialidades na Pan-Amazônia. 2024. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2024.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. “Sempre estivemos em guerra”: [Entrevista cedida a] Ana Paula Orlandi. **Humboldt**, [S. l.], 2020a. Disponível em: <https://www.goethe.de/prj/hum/pt/dos/zug/21806968.html#:~:text=A%20aldeia%20Krenak%20fica%20na,de%20or%C3%A1culo%20para%20a%20gente>. Acesso em 08 abr. 2025.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020b.

KRENAK, Ailton. **Caminhos para a cultura do bem-viver**. Rio de Janeiro: [s. n.], 2020c.

KRENAK, Ailton. “Os rios têm sabedoria, vamos aprender com eles”. [Entrevista cedida a] Luiz Ribeiro. **Velhas – Revista do Comitê da Bacia Hidrográfica do Rio das Velhas**, Belo Horizonte, n. 13, 23 abr. 2021. Disponível em: <https://cbhvelhas.org.br/novidades/revista-velhas-no13-entrevista-com-ailton-krenak-os-rios-te%CC%82m-sabedoria-vamos-aprender-com-eles/>. Acesso em: 25 abr. 2025.

KRENAK, Ailton. **Futuro Ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KRENAK, Ailton. **Memória não queima**. [S. l.]: Dantes Editora Biosfera, 2023. (Cadernos Selvagem, 3). Disponível em: https://selvagemiciclo.com.br/wp-content/uploads/2023/10/CADERNO72_AILTON_KRENAK.pdf. Acesso em: 03 dez. 2024.

KUNRATH, Milena Hoffmann. Resenha de *Espaços da Recordação*. **Letrônica**, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 877-885, jul./dez. 2013.

LEFEBVRE, Henri. **Espacio y política**: el derecho a la ciudad. Barcelona: Ediciones Península, 1976.

LEFEBVRE, Henri. **La production de l'espace**. Paris: Anthropos, 1986.

LE GOFF, Jacques. Memória. *In*: GIL, Fernando (coord.). **Enciclopédia Einaudi**: Memória - História. Vol. 1. [S. l.]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. p. 11-50.

LE GOFF, Jaques. **História e Memória**. Tradução: Bernardo Leitão *et al.* Campinas, SP:

Editora da Unicamp, 1990. (Coleção Repertórios). Disponível em: <https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/Hist%C3%B3ria-e-Mem%C3%B3ria.pdf>. Acesso em: 31 jul. 2024.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. *In*: LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução: Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana F. Borges. 4. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.

LENT, Roberto. **Cem bilhões de neurônios?** Conceitos fundamentais de neurociência. 2. ed. São Paulo: Atheneu, 2010.

LEONEL, Mauro. O uso do fogo: o manejo indígena e a piromania da monocultura. **Estudos Avançados**, [S. l.], v. 14, n. 40, p. 231-250, 2000. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142000000300019>.

LESSA, Daniele. Reportagem especial: Infância e adolescência dos índios – a diversidade de etnias. **Rádio Câmara**, Brasília, 17 dez. 2010. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/radio/programas/345711-infancia-e-adolescencia-dos-indios-a-diversidade-de-etnias>. Acesso em: 6 dez. 2024.

LÉVINAS, Emmanuel. **Totalidade e Infinito**. Lisboa: Edições 70, 1980.

LIMA, Amanda Machado Alves de. **O livro indígena e suas múltiplas grafias**. Orientadora: Maria Inês de Almeida. 2012. 154 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

LIMA, Graça. O ilustrador deve ser, antes de tudo, um leitor. [Entrevista cedida a Graça Lima]. **Fundação Bunge**, São Paulo, 10 out. 2013. Disponível em: <https://fundacaobunge.org.br/novidades/o-ilustrador-deve-ser-antes-de-tudo-um-leitor-entrevista-com-graca-lima/>. Acesso em: 14 maio 2024.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. Tradução: Dorothee de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LOPES, Luís Carlos. Artefatos de memória e representação nas mídias. **Ciberlegenda**, Rio de Janeiro, n. 7, n.p., 2002. Disponível em: <https://www.proquest.com/openview/94dabb78195ded893e0324609946f5b0/1?cbl=2034136&pq-origsite=gscholar>. Acesso em: 05 nov. 2004.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **Labirinto**. Organização, apresentação e notas Jefferson Cano. Coleção Letras em Série. Campinas, SP: Mercado de Letras, Cecult, Fapesp, 2004.

MACIEL, Amarildo dos Santos. O castigo da Mãe Terra. *In*: OLIVEIRA, Clovis Fernando Palmeira (org.). **Kwata-Laranjal**: história e reconquista da terra. Manaus: SEDUC-AM, 2002. p. 67-70.

MACIEL, Márcia Nunes. Seguindo os caminhos das águas com literatura indígena. *In*: DORRICO, Julie; DANNER, Fernando; DANNER, Leno Francisco (orgs.). **Literatura**

indígena brasileira contemporânea: autoria, autonomia, ativismo. Rondônia: Porto Alegre: Fi, 2020. p. 103-110.

MALAFAIA, Evelyn Dias Siqueira. Memória Ancestral: uma potência para reconstrução de nossa história. *In*: COPENE SUDESTE, 3., Vitória, 2019. **Anais [...]**. Vitória: UFES, 2019. Disponível em: https://www.copenesudeste2019.abpn.org.br/resources/anais/14/copenesudeste19/1563161717_ARQUIVO_3ef5e79ce4e28e1c9da1b38fd9ea0b02.pdf. Acesso em: 2 jan. 2024.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. *In*: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (orgs.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 27-54. (Coleção Cultura Negra e Identidades)

MARQUES, Vinícius. Espaço Geográfico: entenda o que é e seus elementos (com exemplos). *In*: **Significados**, 2024, *online*. Disponível em: <https://www.significados.com.br/espaco-geografico/>. Acesso em: 01 jan. 2025.

MEGGERS, Betty. **Amazônia:** a ilusão de um paraíso. São Paulo: Edusp/Itatiaia, 1987.

MELLO, Rodrigo Piquet Saboia de; COUTO, Ione Helena Pereira. As transformações da memória indígena na contemporaneidade. **InCID: Revista de Ciência da Informação e Documentação**, Ribeirão Preto, v. 8, n. 2, p. 163-175, set. 2017/fev. 2018. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-2075.v8i2p163-175>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/incid/article/view/132904>. Acesso em 10 dez. 2024.

MELO, Carlos Augusto de. Márcia Wayna Kambeba e as literaturas indígenas no Brasil. **Revista Igarapé**, Porto Velho, v. 14, n. 2, p. 106-122, 2021. Disponível em: https://www.academia.edu/50149030/M%C3%81RCIA_WAYNA_KAMBEBA_E_AS_LITERATURAS_IND%C3%8DGENAS_NO_BRASIL. Acesso em: 10 set. 2024.

MELO, Carlos Augusto de; COSTA, Heliene Rosa da. Identidades femininas indígenas em movimento na poética de Eliane Potiguara. **Letrônica**, Porto Alegre, v. 11, n. 3, p. 361-374, jul./set. 2018. DOI: 10.15448/1984-4301.2018.3.31235. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/letronica/article/view/31235>. Acesso em: 20 set. 2023.

MELO, Juliana; VILLANUEVA, Rosa Elisa (orgs.). **Levantamento Etnoecológico Munduruku:** Terra Indígena Munduruku. Brasília, DF: FUNAI; PPTAL; GTZ, 2008. Disponível em: http://cggamgati.funai.gov.br/files/8314/8829/4911/munduruku_pt.pdf. Acesso em: 26 abr. 2024.

MINDLIN, Betty. O fogo e as chamas dos mitos. **Estudos Avançados**, [S. l.], v. 16, n. 44, p. 149-169, 2002. <https://www.scielo.br/j/ea/a/sCSGf7Lzc4GgJVbGW8QY7mB/?lang=pt&format=pdf>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/sCSGf7Lzc4GgJVbGW8QY7mB/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 6 set. 2024.

MORAES, Odilon. Palavras do ilustrador. *In*: MUNDURUKU, Daniel. **Meu Vô Apolinário:** Um mergulho no rio da (minha) memória. Ilustrações: Odilon Moraes. Porto Alegre: Edelbra, 2023. p. 47.

MORTADA, Samir. Tempo e resistência: Ecléa e o método em psicologia social. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 33, p. 1-10, 2022. DOI: 10.1590/0103-6564e210026. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pusp/a/s4G56ZdXyFDcjKQX3yhtkrh/#>. Acesso em: 28 abr. 2025.

MOURA, Ítalo de. Índio eu não sou: a resistência indígena na poética de Márcia Kambeba. *In*: MOURA, Ítalo de; SILVA, Amanda Aparecida Mintagil (orgs.). **Povos originários: uma antologia ancestral**. Pereira Barreto, SP: A Arte da Palavra, 2024. p. 37-57.

MOURA FILHO, Raimundo Carvalho. **Visões europeias sobre a América entre o contato e colonização**. Iguatu, CE: Quipá Editora, 2024.

MOURÃO JÚNIOR, Carlos Alberto; FARIA, Nicole Costa. Memória. **Processos Psicológicos Básicos**, [S. l.], v. 28, n. 4, p. 780-788, 2015. DOI: 10.1590/1678-7153.201528416. <https://doi.org/10.1590/1678-7153.201528416>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/prc/a/kpHrP364B3x94KcHpCkVkQM/?lang=pt>. Acesso em: 19 mar. 2025.

MÜLLER, Regina P. A pintura corporal dos Asurini. *In*: RIBEIRO, Berta (coord.). **Suma Etnológica Brasileira - vol. III: Arte Índia**. 2. ed. Petrópolis: Vozes; FINEP, 1987. p. 119-148.

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

MUNDURUKU, Daniel. **O banquete dos deuses: Conversa sobre a origem da cultura brasileira**. Coordenação: Heloisa Prieto. Ilustrações: Guilherme Vianna. 2. ed. São Paulo: Angra., 2002. (Coleção Jovem Século 21).

MUNDURUKU, Daniel. **Você lembra, pai?** São Paulo: Global, 2003a. (Coleção Temática indígena).

MUNDURUKU, Daniel. **Coisas de Índio: versão infantil**. Ilustrações: Camila Mesquita. São Paulo: Callis, 2003b.

MUNDURUKU, Daniel. **Sabedoria das águas**. Ilustrações: Fernando Vilela. São Paulo: Global, 2004.

MUNDURUKU, Daniel. **Meu Vô Apolinário: Um mergulho no rio da (minha) memória**. Ilustrações: Rogério Borges. 2. ed. 1. reimpr. São Paulo: Studio Nobel, 2005.

MUNDURUKU, Daniel. **Parece que foi ontem – Kapusu aco'i juk**. São Paulo: Global, 2006.

MUNDURUKU, Daniel. **A primeira estrela que vejo é a estrela do meu desejo: e outras histórias indígenas de Amor**. Ilustrações: Maurício Negro. São Paulo: Global, 2007.

MUNDURUKU, Daniel. **Outras tantas histórias indígenas de origem das coisas do universo**. São Paulo: Global, 2008.

MUNDURUKU, Daniel. **Histórias que eu ouvi e gosto de contar**. 2. ed. São Paulo: Callis,

2010a.

MUNDURUKU, Daniel. **Mundurukando 1**: participação especial de Ceíça Almeida. São Paulo: Editora do Autor, 2010b.

MUNDURUKU, Daniel. **O sinal do pajé**. 2. ed. São Paulo: Peirópolis, 2011.

MUNDURUKU, Daniel. **O caráter educativo do Movimento Indígena Brasileiro (1970-1990)**. São Paulo: Paulinas, 2012. (Coleção Educação em Foco; Série Educação, História e Cultura).

MUNDURUKU, Daniel. Apresentação. **Leetra Indígena**, São Carlos, v. 2, n. 2, p. 11, 2013. Disponível em: https://issuu.com/grupo.leetra/docs/leetra_vol2. Acesso em: 20 abr. 2025.

MUNDURUKU, Daniel. **Foi vovó que disse**. Ilustrações: Graça Lima. Porto Alegre: Edelbra, 2014a.

MUNDURUKU, Daniel. **Ensaaios em interculturalidade**: literatura, cultura e direitos indígenas em época de globalização. Organização: Maria Silvia Cintra Martins. Campinas: Mercado de Letras, 2014b. v. 1.

MUNDURUKU, Daniel. Você sabia que existe diferença entre as palavras índio e indígena? [Entrevista cedida a Luiza Inez Vilela]. **Cotidiano**, Brasília, 15 abr. 2015a. Disponível em: <https://radios.ebc.com.br/cotidiano/edicao/2015-04/escritor-indigena-explica-diferenca-entre-indio-e-indigena>. Acesso em: 28 abr. 2025.

MUNDURUKU, Daniel. **Saudades de Amanhã**. Ilustrações: Laerte Silvino. Rio de Janeiro: Escrita Fina, 2015b.

MUNDURUKU, Daniel. **Memórias de índio**: uma quase autobiografia. Ilustrações: Rita Carelli. Porto Alegre: Edelbra, 2016.

MUNDURUKU, Daniel. **Mundurukando 2**: sobre vivências, piolhos e afetos: roda de conversa com educadores. Lorena: UK'A editorial, 2017.

MUNDURUKU, Daniel. Educar o corpo e o espírito para ser criança. **Aliança pela infância**, [S. l.], 2018a. Disponível em: <https://aliancapelainfancia.org.br/smb-2018-daniel-munduruku-fala-sobre-educar-o-corpo-e-o-espírito-para-ser-crianca/>. Acesso em: 3 out. 2024.

MUNDURUKU, Daniel. A literatura indígena não é subalterna. **Itaú Cultural**, São Paulo, 16 mar. 2018b. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/a-literatura-indigena-nao-e-subalterna>. Acesso em: 3 out. 2024.

MUNDURUKU, Daniel. Escrita indígena: registro, oralidade e literatura. O reencontro da memória. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: criação, crítica e recepção. Porto Alegre: Fi, 2018c. p. 81-83.

MUNDURUKU, Daniel. **Daniel Munduruku**. Organização: Sérgio Cohn e Idjahure

Kadiwel. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2018d. (Coleção Tembetá).

MUNDURUKU, Daniel. Tecendo a memória. **Itaú Cultural**, São Paulo, 9 out. 2018e. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/tecendo-a-memoria>. Acesso em: 18 mar. 2025.

MUNDURUKU, Daniel. **O Karaíba**: uma história do Pré-Brasil. Ilustração: Mauricio Negro. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2018f.

MUNDURUKU, Daniel. **Antologia de contos indígenas de ensinamentos**: tempo de histórias. São Paulo: Richmond Educação, 2021a.

MUNDURUKU, Daniel. Munduruku: “Os povos indígenas são a última reserva moral dentro desse sistema”. [Entrevista cedida a] Pedro Stropasolas. **Brasil de Fato**, [S. l.], 17 out. 2021b. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/10/17/daniel-munduruku-os-povos-indigenas-sao-a-ultima-reserva-moral-dentro-desse-sistema/>. Acesso em: 19 abr. 2025.

MUNDURUKU, Daniel. **Meu Vô Apolinário**: Um mergulho no rio da (minha) memória. Ilustrações: Odilon Moraes. Porto Alegre: Edelbra, 2023. Disponível em: http://edelbra.com.br/shared-files/2530/?MeuVoApolinario_amostra_md_issuu.pdf. Acesso em: 18 mar. 2025.

MUNDURUKU, Daniel. Índio ou indígena? Entenda como o termo colonial apaga diversidade de povos. [Entrevista cedida a] João Felipe Serrão. **Agência Cenarium**, [S. l.], jan. 2024. Disponível em: <https://agenciacenarium.com.br/indio-ou-indigena-entenda-como-o-termo-colonial-apaga-diversidade-de-povos/>. Acesso em: 15 set. 2024.

MUNDURUKU, Marcelo Manhuari. **Pinturas corporais do povo Munduruku (MT)**: significados e mudanças no patrimônio imaterial indígena. Orientadora: Thereza Martha Presotti. 2016. 40 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Intercultural Indígena) – Faculdade Intercultural Indígena, Universidade do Estado de Mato Grosso, Barra do Bugres, 2016. Disponível em: <https://portal.unemat.br/media/files/Marcelo.pdf>. Acesso em: 19 dez. 2024.

NAVARRO, Marco Aurélio. **Daniel Munduruku**: o índio-autor na Aldeia Global. Orientadora: Marlise Vaz Bridi. 2014. 212 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://dspace.mackenzie.br/items/236f3dcd-7e6e-4154-bce9-acc80773bf3d>. Acesso em: 26 abr. 2025.

NEGRO, Maurício. **Imagens em obra** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por Célia Davi de Assunção, celiaeducadora@yahoo.com.br, em 7 ago. 2024.

NEGRO, Maurício. **Imagens** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por Célia Davi de Assunção, celiaeducadora@yahoo.com.br, em 5 mar. 2025.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988. (Série Fundamentos, 31).

NUNES, Myllena Rodrigues; GOMES, Priscila Silva. A importância das ilustrações na literatura infantil e a necessidade de formação de leitores de imagens. In: **Anais V ENLIJE...**

Campina Grande: Realize Editora, 2014. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/5802>. Acesso em: 05 jun. 2025.

NÚÑEZ, Geni. Monoculturas do pensamento e a importância do reflorestamento do imaginário. **Revista ClimaCom**, [S. l.], ano 8, n. 21, p. 1-8, 2021. Disponível em: <https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/wp-content/uploads/2021/12/GENI.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2025.

OLHAR DIRETO. Espíritos dos rios, serras e matas: a imaterialidade dos Paresi e o turismo em Mato Grosso. **Instituto Socioambiental**, [S. l.], 2016. Disponível em: <https://acervo.socioambiental.org/acervo/noticias/espirtos-dos-rios-serras-e-matas-imaterialidade-dos-paresi-e-o-turismo-em-mato>. Acesso em: 22 ago. 2024.

OLIVEIRA, Beatriz de. A violência do garimpo contra meninas e mulheres indígenas no Brasil. **Nós**, [S. l.], 23 maio 2022. Disponível em: <https://nosmulheresdaperiferia.com.br/a-violencia-do-garimpo-contra-meninas-e-mulheres-indigenas-no-brasil/>. Acesso em: 19 mar. 2025.

OLIVEIRA, Eduardo David de. Filosofia da ancestralidade. Como filosofia africana: Educação é Cultura afro-brasileira. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação (RESAFE)**, [S. l.], n. 18, p. 28-47, 2012. DOI: 10.26512/resafe.v0i18.4456. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/resafe/article/view/4456>. Acesso em: 06 mar. 2025.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Rio de Janeiro: Ape’Ku, 2021.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007. <https://doi.org/10.7476/9788526814707>.

PACHAMAMA, Aline Rochedo. Boacé Metlon – palavra é coragem. Autoria e ativismo de originários na escrita da história. In: DORRICO, Julie; DANNER, Fernando; DANNER, Leno Francisco (orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: autoria, autonomia, ativismo. Porto Alegre: Fi, 2020. p. 26-40.

PACHAMAMA, Aline Rochedo. Tatak Boacé – palavra que pulsa: a necessária escrita da história pelos povos originários. **Select Celeste**, [S. l.], 18 jun. 2021. Disponível em: <https://select.art.br/tatak-boace-palavra-que-pulsa/>. Acesso em: 4 nov. 2024.

PAZ, Gedalva Neres da. **Corpo como matriz de análise cognitivo**: estudo da memória corporal na arte terapêutica para difusão do conhecimento. Orientadora: Leliana Santos de Sousa. 2021. 203 f. Tese (Doutorado em Difusão do Conhecimento) – Programa de Pós-Graduação Multi-institucional em Difusão do Conhecimento, Salvador, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/36742/1/Tese%20Gedalva%20formatada%20%281%29%20final.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2025.

PEREIRA, Danglei de Castro; OLIVA, Luzia Aparecida (orgs.). **Literaturas de autoria indígena**. Brasília, DF: Universidade de Brasília, 2022.

PEREIRA, José Carlos Matos. Indígenas na cidade de Manaus (AM). **Novos Cadernos NAEA**, v. 23, n. 3, p. 11-31, set-dez 2020. <https://doi.org/10.5801/ncn.v23i3.8257>.

Disponível em: <https://www.periodicos.ufpa.br/index.php/ncn/article/viewFile/9782/6810>. Acesso em: 4 nov. 2024.

PERES, Julie Stefane Dorrico. **Autoria e performance nas narrativas míticas indígenas Amondawa**. Orientadora: Wany Bernardete de Araújo Sampaio. 2015. 99 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Fundação Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, 2015. Disponível em: https://ri.unir.br/jspui/bitstream/123456789/1335/3/Julie%20S.%20D.%20Peres_Autoria%20e%20performance%20nas%20narrativas-1.pdf. Acesso em: 25 jul. 2024.

PINELLI, Natasha. Teia de aranha: uma superengenhoca da natureza que é multifuncional e resistente como aço. **Portal do Butantan**, São Paulo, 14 abr. 2023. Disponível em: <https://butantan.gov.br/bubutantan/teia-de-aranha-uma-superengenhoca-da-natureza-que-e-multifuncional-e-resistente-como-aco>. Acesso em: 28 abr. 2025.

PIPA, Prêmio. Jaider Esbell. 2025, online. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/jaider-esbell/>. Acesso em: 08 set. 2025.

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, Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2011.

PINSKY, Jaime (org.). **História da América através de textos**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 1991.

POLAR, Antônio Cornejo. **O condor voa: literatura e cultura latino-americanas**. Tradução: Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

POLLAK, Michel. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

POTIGUARA, Eliane. **O pássaro encantado**. Ilustrações: Aline Abreu. São Paulo: Jujuba, 2014.

POTIGUARA, Eliane. **A cura da terra**. Ilustrações: Soud. São Paulo: Editora do Brasil, 2015.

POTIGUARA, Eliane. **Metade cara, metade máscara**. 3. ed. Rio de Janeiro: Grumim, 2019.

PROJETO SAÚDE E ALEGRIA. Sistemas de água e saneamento chegam às aldeias Mundurucus que sofrem com contaminação dos garimpos. **Projeto Saúde e Alegria**, Pará, 2021. Disponível em: <https://saudeealegria.org.br/redemocoronga/sistemas-de-agua-e-saneamento-chegam-as-aldeias-mundurucus-que-sofrem-com-contaminacao-dos-garimpos/>. Acesso em: 20 jan. 2021.

PROJETO DE DOCUMENTAÇÃO DE LÍNGUAS INDÍGENAS (PRODOCLIN). Projetos. **Museu do Índio**, [S. l.], [2025]. Disponível em: <http://prodoclin.museudoindio.gov.br/index.php/projetos>. Acesso em: 26 mar. 2025.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder e classificação social. *In*: SANTOS, Boaventura

de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010. p. 73-118.

QUINTERO WEIR, José Angel. **Fazer comunidade**: notas sobre território e territorialidade a partir do sentipensar indígena na bacia do Lago de Maracaibo, Venezuela. Porto Alegre: Deriva, 2019.

RIBEIRO, Ademario. Literatura indígena, ancestralidade e contemporaneidade: vozes empoderadas. In: DORRICO, Julie; DANNER, Fernando; DANNER, Leno Francisco (orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: autoria, autonomia, ativismo. Porto Alegre: Fi, 2020. p. 77-88.

ROCHA, Everardo Pereira Guimarães. **O que é etnocentrismo?** 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1988. (Coleção Primeiros Passos).

RODRIGUES, Alex. Ao menos 208 indígenas foram assassinados no Brasil em 2023. **Agência Brasil**, Brasília, DF, 22 jul. 2024. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2024-07/ao-menos-208-indigenas-foram-assassinados-no-brasil-em-2023>. Acesso em: 4 nov. 2023.

RODRIGUES, Aryon Dall' Igna. Aspecto da História das Línguas Indígenas da Amazônia. **Cadernos do CNLF**, [S. l.], v. 16, n. 4, p. 37-51, 2008.

RODRIGUES, Juliana Carvalho. Indígenas Brasileiros: em busca de uma memória compartilhada. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 29., 2017, Brasília. **Anais [...]**. Brasília, DF: ANPUH, 2017. Disponível em: https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502841725_ARQUIVO_Indigenasbrasil-eirosembuscadeumamemoriacompartilhada-JulianaCarvalhoRodrigues.pdf. Acesso em: 19 dez. 2023.

ROSA, Francis Mary Soares C. da. A literatura indígena brasileira: debatendo o conceito. **Boitatá**, Londrina, n. 22, p. 92-104, jul./dez. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.5433/boitata.2016v11.e31279>. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/31279>. Acesso em: 26 abr. 2025.

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento**: seis ensaios da história das ideias. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.

SALGADO, Carlos Antonio Bezerra. Segurança alimentar e nutricional em terras indígenas. **Revista de Estudos e Pesquisas**, Brasília, DF, v. 4, n. 1, p. 131-186, jul. 2007.

SALMAZIO, Camila. Rituais, brincadeiras e aprendizados são transmitidos de geração em geração quando estão em círculo. **Aliança pela infância**, [S. l.], 30 maio 2024. Disponível em: <https://aliancapelainfancia.org.br/inspiracoes/o-que-a-cultura-indigena-nos-ensina-sobre-estar-em-roda/>. Acesso em: 10 mar. 2025.

SANTOS, Francisco Bezerra dos. A produção literária indígena e a ancestralidade. **Revista Athena**, [S. l.], v. 18, n. 1, p. 94-104, 30 jun. 2020. DOI: 0.30681/issn22379304v18n01/2020p94-104. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/athena/article/view/4666/3629>. Acesso em: 2 jan.

2024.

SANTOS, Waniamara de Jesus dos. O ethos indígena na obra literária memorialista de Daniel Munduruku. **Caletroscópio**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 53-75, 2012. DOI: 10.58967/caletroscopio.v1.n1.2012.3557. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/caletroscopio/article/view/3557>. Acesso em: 30 set. 2024.

SANTOS, Waniamara de Jesus dos. **Daniel Munduruku: contador de histórias, guardião de memórias, construtor de identidades**. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal de Ouro Preto, Minas Gerais, 2014.

SANTOS, Waniamara de Jesus dos. Identidades indígenas em Daniel Munduruku e Olívio Jekupé. **Pensando Áfricas e suas diásporas**, Mariana, v. 1, n. 1, p. 98-112, 2015a. Trabalho apresentado no 3º Seminário Pensando Áfricas e suas diásporas – parte 1. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/pensandoafricas/article/view/1125/888>. Acesso em: 24 set. 2024.

SANTOS, Waniamara de Jesus dos. Daniel Munduruku: contador de histórias, guardião de memórias, construtor de identidades. [Artigo] p. 1-15, 2015b. Disponível em: https://www.academia.edu/28077230/DANIEL_MUNDURUKU_CONTADOR_DE_HIST%C3%93RIAS_GUARDI%C3%83O_DE_MEM%C3%93RIAS_CONSTRUTOR_DE_IDENTIDADES. Acesso em: 30 set. 2024.

SCOPEL, Daniel; DIAS-SCOPEL, Raquel; LANGDON, Esther Jean. A cosmografia Munduruku em movimento: saúde, território e estratégias de sobrevivência na Amazônia brasileira. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas**, Belém, v. 13, n. 1, p. 89-108, jan./abr. 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1981.81222018000100005>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/crFDHB8zJpStKK7dmPR8wqL/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 17 abr. 2025.

SEGANFREDO, Thais. Daniel Munduruku: “Eu não sou índio, não existem índios no Brasil”. **Nonada**, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <https://www.nonada.com.br/2017/11/daniel-munduruku-eu-nao-sou-indio-nao-existem-indios-no-brasil/>. Acesso em: 2 jan. 2024.

SEEMANN, Jörn. O espaço da memória e a memória do espaço: algumas reflexões sobre a visão espacial nas pesquisas sociais e históricas. **Revista da Casa da Geografia de Sobral**, Sobral, v. 4/5, p. 43-53, 2003.

SILVA, Márcia Vieira da. **Reterritorialização e identidade do povo Amágua-Kambebe na aldeia Tururucari-Uka**. Orientadora: Amélia Regina Batista Nogueira. 2012. 153 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2012.

SILVA, Thiago Souza; QUADROS, Elton Moreira; SAMPAIO, Nádia; REIS, Luciana Araújo dos. Memória e matéria em Bergson: uma análise teórica da articulação entre o corpo, o espírito e as subjetividades. In: CARNEIRO, Éverton Nery; LUSTOSA, Francisca Geny; GONZÁLEZ, Pedro Francisco (orgs.). **Investigação, Engajamento e Emancipação Humana**. Campina Grande: Realize, 2020. p. 551-571.

SILVA, Vitória Ferreira da. Psicologia das Cores. **Central Psicologia**, [S. l.], 30 dez. 2023.

Disponível em: <https://centralpsicologia.com.br/artigo/psicologia-das-cores>. Acesso em: 17 abr. 2025.

SOARES, Fernanda Lopes Rêgo. Resenha: *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. **Revista Mosaico**, [S. l.], v. 9, n. 1, p. 50-52, jan./jun. 2018. <https://doi.org/10.21727/rm.v9i1.1263>

SOUZA, Fabrício Ferreira de. RESENHA - *Coisas de Índio*, de Daniel Munduruku. **Portal Belo Horizonte**, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <https://portalbelohorizonte.com.br/blog/2022/blog/19a-coluna-literaria-cultura-popular-literatura-e-outras-reflexoes>. Acesso em: 19 jan. 2024.

SOUZA, Marina de Mello e. **Paraty**: a cidade e as festas. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

SOUZA, Murilo; BITTAR, Rodrigo. Projeto cria programa para preservar línguas faladas por povos indígenas. **Agência Câmara de Notícias**, Brasília, DF, 22 jan. 2024. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/1017354-projeto-cria-programa-para-preservar-linguas-faladas-por-povos-indigenas/#:~:text=Projeto%20cria%20programa%20para%20preserva>. Acesso em: 17 abr. 2025.

STACCIARINI, Letícia Santana. **Estudo do Espaço Narrativo em obras de autores indígenas brasileiros para o público infantil**. Orientador: Carlos Augusto de Melo. 2022. 232 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2022. DOI: 10.14393/ufu.te.2022.5305. Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2022.5305>. Acesso em: 2 jan. 2024.

TABAJARA, Auritha. **Coração na aldeia, pés no mundo**. 1. ed. Lorena, SP: UK' A Editorial, 2018.

TEMPOS de Histórias – Antologia de Contos Indígenas de Ensino. **Canal Daniel Munduruku**, 2020. 1 vídeo (5 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0UVETivFg5Q>. Acesso em: 16 jan. 2024.

TERENA, Marcos. A literatura indígena deve atender ao interesse das comunidades indígenas! In: DORRICO, Julie; DANNER, Fernando; DANNER, Leno Francisco (orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: autoria, autonomia, ativismo. Porto Alegre: Fi, 2020. p. 99-102.

TERRITÓRIOS de resistência. Prólogo por Ailton Krenak. São Paulo: Sesc, 2021. 1 vídeo (1 min). Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=544344740184103>. Acesso em: 22 mar. 2025.

THIÉL, Janice Cristine. **Pele Silenciosa, pele sonora**: a literatura indígena em questão. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

TSCHUCAMBANG, Josiane de Lima. **Ouvir os velhos, aprender com eles**: memórias, histórias e conhecimentos dos anciões da Terra Indígena Xokleng/Laklanõ. Orientador: Josué Carvalho. 2020. 39 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Intercultural Indígena do

Sul da Mata Atlântica) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.

TUAN, Yi-Fu. Space and place: humanistic perspective. *In*: GALE, Stephen; OLSSON, Gunnar (eds.). **Philosophy in Geography**. Dordrecht: Reidel Publ. Co., 1979. p. 387-427. https://doi.org/10.1007/978-94-009-9394-5_19.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Tradução: Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

TUKANO, Daiara. **Culturas indígenas** – parte 1/2. São Paulo, 2017. 1 vídeo (6 min). Publicado pelo canal Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9e9J-VfracU>. Acesso em: 27 mar. 2025.

UFJF. UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA. Confira 6 árvores que mostram como povos indígenas conservam e conhecem a biodiversidade. **UFJF Notícias**, Juiz de Fora, 10 ago. 2020. Disponível em: <https://www2.ufjf.br/noticias/2020/08/10/confira-6-arvores-que-mostram-como-povos-indigenas-conservam-e-conhecem-a-biodiversidade/>. Acesso em: 02 abr. 2025.

VALENÇA, Tatiane Dias Casimiro; REIS, Luciana Araújo dos. Memória e história de vida: dando voz às pessoas idosas. **Revista Kairós**, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 265-281, abr./jun. 2015. DOI: 10.23925/2176-901X.2015v18i2p265-281. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/kairos/article/view/27001>. Acesso em: 28 mar. 2025.

VITTA, Maurizio. **El sistema de las imágenes**: estética de las representaciones cotidianas. Traducción: Manel Martí Viudes. Barcelona: Paidós, 2003.

WALTER, Roland. Prefácio. *In*: GRAÚNA, Graça. **Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza, 2013. p. 11.

XAVIER, Rosângela Soares. **Literatura infantil indígena**: um olhar para a ancestralidade das crianças não indígenas no primeiro ciclo do ensino fundamental através dos contos indígenas. Orientadora: Roseane Maria de Amorim. 2021. 51 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Pedagogia) – Centro de Educação, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/21851/1/RSX19012022.pdf>. Acesso em: 9 mar. 2024.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.