


unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

ÉRIKA BERGAMASCO GUESSE

SHENIPABU MIYUI: literatura e mito



ARARAQUARA – SP
2014

ÉRIKA BERGAMASCO GUESSE

***SHENIPABU MIYUI*: literatura e mito**

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientadora: Profa. Dra. Karin Volobuef

Bolsa: FAPESP

ARARAQUARA – SP

2014

Guesse, Érika Bergamasco

Shenipabu Miyui: literatura e mito / Érika Bergamasco Guesse –
2014

425 f. ; 30 cm + 1 DVD

Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual
Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

Orientador: Karin Volobuef

1. Literatura. 2. Mito. 3. Literatura indígena.

3. Literatura Kaxinawá. 4. Literatura indígena -- História e Crítica.

I. Título.

ÉRIKA BERGAMASCO GUESSE

SHENIPABU MIYUI: literatura e mito

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Profa. Dra. Karin Volobuef

Bolsa: FAPESP

Data da defesa: 23/05/2014

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Karin Volobuef

Universidade Estadual Paulista – Campus Araraquara

Membro Titular: Profa. Dra. Ivete Lara Camargos Walty

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Membro Titular: Profa. Dra. Sylvia Maria Trusen

Universidade Federal do Pará

Membro Titular: Profa. Dra. Maria Celeste Tomasello Ramos

Universidade Estadual Paulista – Campus S. J. do Rio Preto

Membro Titular: Profa. Dra. Fabiane Renata Borsato

Universidade Estadual Paulista – Campus Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras/ UNESP – Campus de Araraquara

A todos os professores e escritores indígenas do Brasil, que todos os dias, dentro e fora das escolas das aldeias, lutam com a força das palavras e constroem sua literatura de resistência e divulgação de seus costumes e de sua forma de ver o mundo. A todas as lideranças indígenas que, persistentemente, através de sua poética da libertação, querem fazer ouvir suas vozes, caladas há tanto tempo. A todos aqueles que escolhem enxergar, compreender, aceitar, valorizar e defender as expressões indígenas, em todos os seus aspectos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelo apoio financeiro, possibilitando que eu me dedicasse exclusivamente ao desenvolvimento da pesquisa.

Agradeço também à Profa. Dra. Karin Volobuef por ter aceitado o desafio de desbravar e trilhar comigo este “novo” caminho de estudos e reflexões, enfrentando as dificuldades e obstáculos, me orientando, encorajando e auxiliando em cada passo dado.

Agradeço aos docentes integrantes da Banca Examinadora pela atenção e pelo tempo que disponibilizaram para mim e minha pesquisa, bem como pelas importantes contribuições de cada um para o resultado final deste trabalho.

Agradeço a minha família, em especial ao meu marido, Fernando Borges, pelo companheirismo e apoio incondicionais ao longo de toda essa jornada.

Agradeço aos amigos de caminhada pelo incentivo e presença em todos os momentos. Agradecimentos especiais para a querida amiga Daniela da Costa.

Agradeço à Profa. Dra. Maria Inês de Almeida pela calorosa acolhida em Belo Horizonte, pelas orientações e esclarecimentos, bem como pelas obras de autoria indígena, publicadas pelo Núcleo *Literaterras*, com as quais fui presenteada.

Agradeço ao guia kaxinawá, Ibã, por todo auxílio que nos ofereceu durante nossa visita à aldeia kaxinawá de Altamira, em Jordão/ AC. Agradecimentos especiais ao Prof. João Sereno, aos alunos da Escola Raiz, às lideranças e a toda comunidade da aldeia, que nos receberam com tanto carinho e nos transmitiram ensinamentos valiosos, além de nos presentear com seus lindos e encantadores desenhos.

Por fim, agradeço a todos os indígenas – professores, escritores, lideranças, etc – que tive o privilégio de encontrar durante o desenvolvimento deste trabalho, que não seria possível se não fossem a luta e a resistência de cada um de deles.

“Se cada um conhecer bem a herança tradicional do seu povo, é certo que se admirará com a semelhança que encontra, confrontando-a com a de outros povos. [...] É um humanismo básico, uma linguagem comum, um elo entre as raças e os séculos.”

Cecília Meireles (1979, p. 64).

RESUMO

Diante da potencial contribuição indígena para o cenário cultural e literário brasileiro e tendo em vista a escassez de estudos acadêmicos voltados à compreensão das narrativas e criações poéticas que têm o índio como autor/ criador, a presente pesquisa apresenta uma análise de um grupo de doze narrativas, contidas na obra *Shenipabu Miyui*, elaborada entre 1989 e 1995. As narrativas são de autoria coletiva dos índios Kaxinawá – dado que elas são provenientes da tradição oral – e o volume foi organizado pelo professor indígena Joaquim Mana Kaxinawá. As narrativas míticas que compõem a obra foram narradas em versões tanto na língua indígena Kaxinawá quanto em língua portuguesa, sendo, nesse caso, contadas por índios que dominavam a “língua dos brancos”. A presente pesquisa trabalha apenas com essas últimas – as quais foram narradas pelos próprios indígenas em português. O trabalho abrange basicamente três tópicos: a) discussão sobre a configuração, no Brasil, do que podemos chamar de literatura de autoria indígena; b) estudo do mito, visando-se principalmente suas características enquanto matéria cultural e literária, com enfoque nos mitos indígenas, que passam por um processo de migração da oralidade para a escrita, de modo a favorecer a conservação de suas histórias e costumes; c) análise das narrativas míticas, compostas em português, de *Shenipabu Miyui*, considerando esses textos enquanto realização literária ou estética; mostrando como se dá, nas histórias, a representação da visão de mundo (kaxinawá) integradora da realidade, principalmente através das metamorfoses fortemente presentes; e analisando a trajetória das protagonistas, apresentando, assim, as similaridades e especificidades desses textos em relação a outras narrativas populares.

Palavras-chave: Literatura indígena. Literatura e mito. Narrativa. Kaxinawá. Visão integradora. Metamorfose.

ABSTRACT

Due to the potential indigenous contribution to the Brazil's cultural and literary scene and considering the scarcity of academic studies about narrative comprehension and poetic creations that have the Brazilian Indian as author / creator, the current research contains an analysis of a group of twelve narratives, included in *Shenipaby Miyui*, gathered between 1989 and 1955. The narratives are authored by the Kaxinawá Indians – given that they come from oral tradition – and the volume was organized by the indigenous teacher Joaquim Mana Kaxinawá. The mythical narratives that compose this work were narrated in versions both in the indigenous language Kaxinawá and in the Portuguese language and were, in this case, told by Indians that mastered the “white people's language”. The current research works with only the ones that were told by the Indians themselves in Portuguese. This work basically encompasses three topics: a) discussion about the configuration, in Brazil, of what we can call author indigenous literature; b) myth study, aiming specially at its characteristics as literary and cultural matter, focusing on indigenous myths, that go through a process of migration of orality to writing, in order to help conserve its stories and habits; c) analysis of mythical narratives, composed in Portuguese, of Shenipabu Miyui, considering these texts as literary or aesthetic works; showing, in the stories, how the integrative vision of the world (kaxinawá) happens, mainly through strongly present metamorphoses ; and analyzing the protagonist's trajectory, thus showing the similarities and specificities of these texts in relation to other popular narratives.

Key words: Indigenous literature. Literature and myth. Narrative. Kaxinawá. Integrative view. Metamorphosis.

Lista de Tabelas

Tabela 1	Quadro comparativo: Mito e Mito ideológico	77
Tabela 2	Relação entre linguagem, mito e música	105
Tabela 3	Quadro comparativo: gêneros narrativos populares	107
Tabela 4	Mito e conto folclórico	108
Tabela 5	Distinção entre mito, conto e lenda	151
Tabela 6	Romance e mito	151
Tabela 7	Mito, lenda e fábula	155
Tabela 8	Três Formas de Prosa Narrativa	160
Tabela 9	Perspectivismo ameríndio	207
Tabela 10	Organização do enredo da narrativa “Fumaça do Tabaco”	221
Tabela 11	Organização do enredo da narrativa “História da Feiticeira Cega”	230
Tabela 12	Características dos cipós	249
Tabela 13	Organização do enredo da narrativa “História do Japó”	254
Tabela 14	Características e origem dos animais	264
Tabela 15	Comparação entre o enredo da narrativa indígena com a narrativa bíblica	278

Lista de figuras

Figura 1 Literatura e mito: modalidades de interação	114
Figura 2 Migração dos mitos	152
Figura 3 Imagem Uróboro	292
Figura 4 Imagem de serpente em <i>Shenipabu Miyui</i>	292
Figura 5 Imagem de serpente em <i>Shenipabu Miyui</i>	292
Figura 6 Imagem de serpente em <i>Shenipabu Miyui</i>	293
Figura 7 Homem e tatu em <i>Shenipabu Miyui</i>	302
Figura 8 Homens e remédios da mata em <i>Shenipabu Miyui</i>	302
Conjunto de Figuras 1 Desenhos <i>kene</i> de <i>Shenipabu Miyui</i>	296
Conjunto de Figuras 2 Desenhos <i>dami</i> de <i>Shenipabu Miyui</i>	298
Conjunto de Figuras 3 Perspectiva e proporção em <i>Shenipabu Miyui</i>	299
Conjunto de Figuras 4 Seres encantados em <i>Shenipabu Miyui</i>	300
Conjunto de Figuras 5 Visão de mundo integradora em <i>Shenipabu Miyui</i>	301

Sumário

Decidindo o caminho a seguir	13
Os passos do caminho	14
Ao longo do caminho	20
1 A prática escritural e literária indígena	20
1.1 Aparatos Legais	20
1.2 Da oralidade à escrita.....	25
1.3 Narrar é (re)viver.....	37
1.4 Escritores da floresta: quando uma nova prática de escrita se torna literatura	41
1.5 Uma questão de gênero e classificação	51
1.6 A autoria coletiva: uma nova forma-sujeito.....	53
1.7 Narrativas multimodais	55
1.8 Vozes da floresta	57
Primeira parada do caminho:.....	65
Ao longo do caminho	68
2 Estudo do mito	68
2.1 Mito: tentativas de definição e características gerais.....	68
2.1.1 Mito e outros gêneros.....	105
2.1.2 Literatura e mito.....	114
2.1.3. História e mito.....	125
2.1.3.1 História e mito na literatura escrita indígena	127
2.1.4 Uma reflexão sobre o mito hoje	139
2.2 As especificidades do mito indígena	147
Segunda parada do caminho.....	162
Ao longo do caminho	163
3 A cultura e as narrativas kaxinawá.....	163
3.1 O povo Huni Kuin.....	163
3.1.1 Uma experiência em aldeia kaxinawá.....	190
3.2 Sobre Shenipabu Miyui	197
3.3 As narrativas kaxinawá.....	202
3.3.1 Mito, visão de mundo integradora, metamorfose e trajetória do herói	203
3.3.1.1 Visão de mundo integradora da realidade.....	204

3.3.1.2 Metamorfose.....	209
3.3.1.3 Trajetória do herói	216
3.3.2 Análise das narrativas.....	218
3.3.2.1 A serpente presente no imaginário dos povos	287
3.3.2.2 Textos não verbais indígenas	293
3.4 Biblioteca da Floresta	303
Última parada do caminho.....	319
Considerações finais – Ao final do caminho?.....	321
Referências bibliográficas	324
ANEXOS	339
Anexo 1: Leis brasileiras referentes aos direitos indígenas	340
Anexo 2: Narrativas de <i>Shenipabu Miyui</i>	343
Anexo 3: Fotos de viagem	369
Anexo 4: Desenhos kaxinawá.....	369

Decidindo o caminho a seguir

Nossa pesquisa de Mestrado, que resultou na dissertação intitulada “Silvio Romero e os contos populares brasileiros de origem indígena: uma proposta de análise”, apresentou um estudo de um grupo de onze contos populares brasileiros de origem indígena, coletados por Silvio Vasconcelos da Silveira Ramos Romero e reunidos em *Contos populares do Brasil* (1883). A base teórica de nossa abordagem dos contos foi o modelo desenvolvido pelo norte-americano Alan Dundes para o estudo de narrativas indígenas.

Com os contos publicados por Romero, o universo da escrita/ literatura indígena ao mesmo tempo se aproxima e se distancia de nós. A proximidade se dá pelo fato de Romero nos apresentar textos cuja origem está na cultura aborígine, refletindo, assim, aspectos de seus valores, costumes, visão de mundo. No entanto, as intervenções, adaptações, “correções” e adequações promovidas por Romero inevitavelmente anuviam ou mesmo apagam a autoria indígena primordial (operante durante a transmissão oral). A intermediação de Romero ajudou a preservar um certo manancial narrativo, mas, ao mesmo tempo, não deixou de descaracterizá-lo. Atualmente, o séc. XXI delinea um novo cenário, com a existência de ferramentas de análise mais sensíveis frente ao fator estético – em contraposição às perspectivas positivistas da época de Romero – e uma crescente conscientização e respeito pelas diferenças culturais.

No processo de pesquisa e leituras, estabelecemos contato com a obra *Na captura da voz* (2004), das docentes da Universidade Federal de Minas Gerais, Maria Inês de Almeida e Sônia Queiroz, cujo objetivo é tratar das edições da narrativa oral no Brasil. No entanto, o último capítulo do livro, intitulado “Os livros da floresta”, trata da literatura de autoria genuinamente indígena, do surgimento de um número significativo de professores indígenas escritores e de suas obras publicadas no Brasil, que pavimentam a estrada entre culturas, línguas e criações estéticas. O trabalho das professoras mineiras foi fundamental para que decidíssemos a temática e delineássemos os rumos de nossos estudos.

Já durante o Mestrado, sentimos com acuidade o problema da escassez de bibliografia voltada à compreensão da narrativa e criação poética dos índios. O difícil acesso a um material pertinente e atualizado, a falta de eventos acadêmicos (simpósios,

colóquios, congressos) que contemplem esse filão da literatura, a raridade de interlocutores, etc., compõem uma situação de desinteresse que justamente nos incentivou a elaborar a presente pesquisa.

O trabalho do mestrado havia sido muito gratificante para nós; por isso, o desejo de aprofundá-lo, abordando agora narrativas não apenas de *origem* indígena, mas sim de *autoria* indígena e a falta de pesquisadores na área acadêmica que se dispusessem a trabalhar com essa nova perspectiva da literatura nos fez apostar na relevância de nossa pesquisa e em sua importância para os estudos literários. Contatamos diretamente a professora Maria Inês de Almeida, que nos deu orientações preciosas acerca da obra que poderia ser utilizada por nós como *corpus* de trabalho. Estava, assim, definido o caminho a ser seguido.

Os passos do caminho

A cultura indígena é parte integrante na formação do arcabouço cultural brasileiro; a despeito disso, porém, sua presença e sua inestimável contribuição no âmbito das artes não costumam ser devidamente apreciadas e, muitas, vezes, sequer percebidas. É nesse sentido que podemos afirmar que a riqueza cultural indígena precisa ser melhor compreendida a fim de que possa receber sua devida valorização. E isso vale inclusive para as manifestações de nossa literatura.

Com a presente pesquisa literária voltada para a produção indígena, esperamos contribuir para ampliar as perspectivas da literatura brasileira e para auxiliar a compreensão de um universo aparentemente tão distinto do nosso (uma vez que somos pautados pelo referencial ocidental europeu), mas que, no entanto, apresenta inegáveis e importantes pontos de intersecção conosco, inclusive no âmbito da produção literária.

A pesquisa centrada na literatura contemporânea de autoria indígena em certa medida ainda é “terreno virgem”, o que se deve ao fato de essa literatura ainda ser vista basicamente como matéria de estudos antropológicos, mas não de estudos literários. A matéria estética desses textos – universo composto de expressão de ideias, de criatividade verbal e elaboração da composição narrativa – já é defendida por estudiosos acadêmicos, contudo, suas vozes ainda são bastante abafadas pela falta de maior divulgação e pesquisa

do veio literário indígena em nosso país. Assim, trata-se de área com caráter inovador e carente de pesquisas acadêmicas, principalmente em nossa região.

Hoje, o próprio índio escreve sobre os índios (e também sobre os brancos) para que, principalmente, outros índios leiam. Podemos dizer que está em processo de configuração, no Brasil, uma literatura do índio para o índio. Atualmente, é a figura indígena que se apresenta como matriz criadora: o índio está se firmando enquanto sujeito de sua própria história. É seu olhar diante do mundo que se reflete naquilo que é contado e escrito. E, atualmente, a interferência do “branco” (que trabalha em parceria com os indígenas) é cada vez menor e menos modificadora e até mesmo bem menos devastadora. Toda essa área é muito ampla e merece novas perspectivas de estudos, sendo um horizonte que se abre diante das pesquisas acadêmicas. Cabe a nós RE-descobrirmos os índios, os “autores da floresta”, sob um aspecto mais humano, mais democrático, mais literário.

Tanto a História do Brasil quanto a Literatura ditas “oficiais” contribuíram para o surgimento de uma imagem do índio como fator ou símbolo de nacionalidade. No entanto, ao longo desse processo, o índio não teve a oportunidade de reconfigurar suas experiências através de uma produção literária própria. Nesse movimento recente de publicação de suas histórias, cantos, poesias, os indígenas têm a possibilidade de figurarem na História de uma nova maneira, instaurando seu próprio olhar sobre si mesmos e não através da ótica do “escritor branco”. Esse processo de reconfiguração na História exige um arrefecimento do modelo em vigor, a fim de permitir a revelação da realidade existencial do índio (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004).

Sendo assim, nosso principal objetivo é analisar um grupo de doze narrativas indígenas, cujo tema é de natureza mítica, contidas na obra *Shenipabu Miyui*, de autoria coletiva dos índios kaxinawá. Pretendemos comprovar a hipótese de que essas narrativas representam a visão de mundo dos índios Kaxinawá, uma visão integradora da realidade. Inicialmente, os Kaxinawá optaram por publicar o livro apenas com as versões das histórias escritas na língua indígena *Hãtxa Kuĩ*, sem colocá-lo em contato com a língua portuguesa. Entretanto, após várias discussões, compreenderam que deveriam dar a oportunidade a outros leitores, de outras etnias, de conhecerem as histórias kaxinawá. Assim, iniciou-se o processo de coletar entre os mestres da tradição, que dominassem a língua dos brancos, versões das narrativas selecionadas para o livro, mas agora em português. Portanto,

Shenipabu Miyui é uma obra bilíngue; isso não quer dizer, porém, que se trate de traduções dos mitos kaxinawá, mas sim de versões em língua portuguesa. São apenas as versões em português que formam o *corpus* de trabalho de nossa pesquisa. As narrativas míticas possuem de duas a três páginas e são as seguintes¹:

1. Kuĩ Dumí Teneni – Fumaça do tabaco
2. Nete Bekũ Miyui – História da Feiticeira Cega
3. Aĩbu Kanapã Napaix Anikiaki – História do Relâmpago e do Trovão
4. Shãwã Bake Bini Miyui – História da Arara Misteriosa
5. Shãka Huni Miyui – História do Cipó Leve
6. Isku Bake Binikiaki – História do Japó
7. Daunibu Miyuiki Nara – História da Origem dos Remédios da Mata
8. Yama Xiku Nawa – História de um Homem muito Sovina
9. Shãwãbu Yuxibũ Kiaki na Miyuirã – Pré-História da Arara Encantada
10. Tua Yuxibũ Miyuikĩ – O Sapo Encantado
11. Txapunawa Betxinibukiaki – História do Povo Kulina
12. Basabu Keneya Miyuiki – O Segredo da Cobra

A presente tese está, portanto, dividida em três capítulos, conforme exposto a seguir.

O primeiro capítulo tem em vista a literatura indígena brasileira contemporânea, buscando-se contextualizar a obra *Shenipabu Miyui* e traçar um quadro de como essa literatura está se configurando em termos de seus principais representantes, seus aspectos mais relevantes e seu eventual “diálogo” com a literatura brasileira – uma vez que os índios escritores convivem em ambiente marcado tanto pela cultura autóctone quanto pela do homem branco. Discutimos brevemente a questão da transição da oralidade para a escrita, a importância da arte de narrar, o valor do “velho sábio” para as comunidades e procuramos apresentar a visão que alguns indígenas têm em relação à prática escritural de seu povo. Vale destacar que, hoje, o principal veículo de divulgação do pensamento dos indígenas

A lista que se segue apresenta o título das narrativas primeiramente na língua indígena do povo Kaxinawá – Hãtxa Kuĩ – e, em seguida, o título das narrativas em suas versões em português.

acerca de sua escritura e literatura é a *internet*; isso explica o uso de fontes digitais para a elaboração desse primeiro capítulo.

O segundo capítulo dedica-se a isolar os principais aspectos do mito em termos de sua realização enquanto narrativa carregada de dimensão estética. Assim, nossa abordagem irá voltar-se ao mito enquanto matéria cultural e literária. Estudamos os vários aspectos compartilhados pela literatura e pelo mito, dentre eles, a dimensão simbólica, a incorporação de valores éticos e de parâmetros de comportamentos sociais e até mesmo uma certa compreensão histórica, podendo-se dizer que em muitos casos a literatura é composta da matéria-prima dos mitos. Ainda neste capítulo, tratamos de forma mais específica dos mitos indígenas, apresentando quais são suas principais características narrativas, seus elementos e sua significação simbólica. Acreditamos haver semelhanças entre as narrativas indígenas e outras mitologias de diversas partes do mundo, tendo em vista sua configuração como histórias sagradas, muitas vezes com natureza etiológica ou cosmogônica. No entanto, nosso enfoque principal é averiguar as especificidades e peculiaridades da expressão mítica *indígena*, ou seja, além de apresentar os aspectos temáticos compartilhados entre essas expressões e outras, buscamos os elementos diferenciadores, uma vez que, por meio deles, podem ser identificados o caráter único e a dimensão criativa, próprios da forma de expressão de uma cultura específica.

O terceiro capítulo, a fim de facilitar a compreensão das narrativas analisadas, e também com o objetivo de elucidar os leitores acerca destes conhecimentos, apresenta as características do povo Kaxinawá, seus costumes e informações sobre sua cultura. Em seguida, são apresentadas as análises das narrativas do *corpus*. Para tanto, consideramos, sobretudo, a perspectiva estética dos textos, mas também levamos em conta o contexto cultural, social e histórico de produção das narrativas. As análises são realizadas de forma a mostrar como se dá, nos textos, a representação da visão de mundo integradora dos índios Kaxinawá, na medida em que cada indivíduo é considerado a partir de sua relação com seus semelhantes diretos e com tudo o que constitui o mundo que o rodeia; ou seja, paradoxalmente, o indivíduo só existe a partir da coletividade. Para isso, procuramos mostrar como ocorre nos textos o processo de “dessubjetivação do sujeito”; analisar o caráter híbrido das personagens e a importância das metamorfoses para as narrativas, bem como os tipos de heróis presentes nas histórias e suas trajetórias; mostrar como o caráter

simbólico é explorado na construção das narrativas, relacionando-as, dessa forma, ao conceito de “imaginário social”; verificar como a própria linguagem utilizada pelo narrador também contribui para intensificar a visão integradora de mundo kaxinawá, analisando os frequentes diálogos nos quais todos os seres – humanos, animais, plantas – têm o poder da palavra; analisar as marcas de oralidade, que são constantes nos textos, embora, muitas vezes, cumpram também uma função poética; mostrar como os textos não verbais kaxinawá (desenhos *kenê* e *dami*) dialogam com os textos verbais e também intensificam a representação da visão integradora de mundo indígena. Como parte da análise das narrativas, consideramos também os aspectos temáticos, verificando a recorrência de determinados enredos, que apresentam traços comuns com outras mitologias e/ou outras narrativas populares.

Diante da ainda pequena divulgação e da grande riqueza do material de autoria indígena que tivemos a oportunidade de recolher ao longo do desenvolvimento do trabalho, julgamos pertinente dedicar a parte final do terceiro capítulo a uma breve apresentação dessas obras: seus títulos, autores, ilustradores, editoras, datas de publicação, conteúdo, público-alvo. Acreditamos que essas informações possam ser de fundamental importância para aqueles que se interessem por este veio literário, editorial e pedagógico em franco desenvolvimento e crescimento no Brasil.

Para o desenvolvimento dos capítulos de nossa tese, utilizamos diversos materiais bibliográficos, descritos a seguir:

Para o estudo da literatura indígena brasileira contemporânea, recorreremos aos trabalhos de Maria Inês de Almeida – incluindo sua tese de doutoramento, intitulada “Ensaio sobre a literatura indígena no Brasil” e sua publicação mais recente, *Desocidentada* (2009) – e Sônia Queiroz, Lynn Mario T. Menezes de Souza, Betty Mindlin, Ivete Lara Camargos Walty, Cláudia Neiva de Matos, além dos indígenas Daniel Munduruku, Graça Graúna, Eliane Potiguara, dentre outros. Para o estudo das relações entre oralidade e escrita, utilizaremos os trabalhos de Louis-Jean Calvet, Walter Benjamin, José Alaércio Zamuner e dos estudiosos da literatura africana, Ana Mafalda Leite e Manuel Rui.

Para o estudo do mito e sua relação com a literatura, bem como para o estudo do mito indígena recorreremos a obras de Joseph Campbell, Câmara Cascudo, André Jolles,

Mircea Eliade, Raul Fiker, Lévi-Strauss, Sérgio Medeiros, Osvaldo Orico, Mielietinski, Simonsen, Ruthven, dentre outras. Também nesta etapa da pesquisa, as obras da professora Maria Inês de Almeida foram de grande valia.

Para a apresentação da cultura Kaxinawá, recorreremos aos estudos do professor Lynn Mário T. Menezes de Souza, da estudiosa Cecilia McCallum e da antropóloga Els Lagrou, mas também utilizamos todas as informações colhidas diretamente com o povo kaxinawá, em nossa experiência de convivência na aldeia indígena Altamira, no Acre.

Ao longo do caminho

1 A prática escritural e literária indígena

A escrita, causa amante: escrever como um ato de amor à terra. Gesto radical que leva o homem ao encontro de sua natureza. Sua não porque lhe pertença, mas porque ele a ama. A felicidade, essa indefinição insuportável, é o real, quando se está por perto daquela que nos cria – e nos faz criar. O dom da escrita, dom poético, é o presente da natureza para a humanidade (ALMEIDA, 2009a, p. 24).

Nossa caminhada inicia-se com a apresentação das referências constitucionais aos direitos indígenas, relacionadas à cultura, educação e organização social. Ter seus direitos garantidos por lei foi o primeiro passo para que os índios brasileiros pudessem desenvolver um processo de ensino-aprendizagem diferenciado e, conseqüentemente, pudessem criar e/ou aprimorar suas práticas de escrita e produção literária. Sendo assim, acreditamos ser cabível a apresentação dessas referências legais para que consigamos compreender melhor todo esse percurso trilhado pelas comunidades indígenas, desbravando caminhos.

1.1 Aparatos Legais

Iniciaremos nossa apresentação com as referências legais² presentes, primeiramente, na Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 que, dentre outros fatores, garante o direito aos indígenas a um processo de ensino-aprendizagem diferenciado, oficializando seus idiomas nativos. Além disso, a Constituição garante a proteção às manifestações culturais indígenas, reconhecendo sua organização social, costumes, línguas, crenças, tradições e direito sobre as terras que ocupam.

A Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – Lei nº 9.394 de 20 de dezembro de 1996 – trata dos direitos indígenas referentes especificamente à educação, estabelecendo que o ensino de História do Brasil deverá considerar as contribuições das diferentes culturas e etnias para a formação do povo brasileiro, principalmente as matrizes indígenas, africana e europeia. É também esta lei que confirma a oferta de uma educação escolar indígena diferenciada, bilíngue e intercultural, com o objetivo de recuperar suas

² As leis as quais nos referimos ao longo do texto estão na íntegra no Anexo 1.

memórias históricas, reafirmando suas identidades étnicas e valorizando suas línguas e ciências.

A Lei nº 10.639, de 09 de janeiro de 2003, alterou a Lei nº 9.394/96, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, modificando o artigo 26, que passou a ser acrescido do artigo 26-A: “Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira” (BRASIL, 2003).

A Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008, volta a alterar a Lei de 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”, com o objetivo principal de resgatar as contribuições dos negros e dos povos indígenas nas áreas social, econômica e política; segundo a lei, esses conteúdos devem ser trabalhados em todo o conteúdo escolar, principalmente nas áreas de educação artística, literatura e história brasileiras.

Em 09 de janeiro de 2001 foi promulgado o Plano Nacional de Educação (PNE), para vigorar até 2010. Esse plano apresenta um capítulo que trata especificamente da Educação Escolar Indígena, dividido em três partes. Na primeira parte é feito um diagnóstico de como o processo de educação indígena tem ocorrido no Brasil. O texto afirma que, ao longo do tempo, os programas de educação escolar indígena têm sido pautados pela catequização e pela intenção de fazer com que os índios se adequassem aos moldes da civilização branca, apagando suas peculiaridades culturais. Assim, a escola se coloca como instrumento de imposição de valores alheios e negação das diversidades. Segundo o PNE (BRASIL, 2001), apenas nos últimos anos é que o processo educacional indígena tem tomado outros rumos e a escola ganha uma nova roupagem, ou seja, passa a ser um meio que assegura o acesso a conhecimentos gerais, sem negar a identidade da cultura e tradição indígenas.

A segunda parte do capítulo apresenta as diretrizes para a educação escolar indígena, propondo uma escola diferenciada, de qualidade e exigindo das instituições e órgãos responsáveis a definição de novas concepções, mecanismos e dinâmicas para que as escolas indígenas sejam ao mesmo tempo integradas ao sistema nacional de ensino e respeitadas em suas individualidades e particularidades.

Por fim, a terceira parte propõe vinte e um objetivos e metas a serem alcançados e cumpridos a curto e longo prazo. Dentre elas estão o fortalecimento e a ampliação da oferta e estruturação da educação indígena, bem como a intensificação da formação de professores índios e a promoção da informação da população brasileira sobre as culturas e sociedades nativas para combater o preconceito, a intolerância e o desconhecimento em relação a essas populações.

Já o PNE para o decênio 2011-2020³ é composto por 12 artigos e um anexo de 20 metas, juntamente das estratégias necessárias para que elas sejam cumpridas. Neste documento também há artigos e metas que tratam especificamente da educação escolar indígena, como podemos verificar no texto provisório, no Anexo 1.

No Brasil, existem cerca de 2765 escolas indígenas diferenciadas e cerca de 246 mil discentes índios matriculados – 22 mil alunos na educação infantil; 175 mil no ensino fundamental; 27 mil no ensino médio; 21 mil na Educação para Jovens e Adultos (EJA); um mil na educação profissional e 9 mil no ensino superior –, segundo informações do Censo Escolar 2010 (INEP, 2010). Temos também, em nosso país, cerca de 12 mil professores indígenas, dos quais 2 mil são graduados e 3 mil estão em formação.

A partir desses dados significativos, nossa intenção é mostrar que, desde a Constituição de 1988, o governo brasileiro demonstra uma preocupação maior em garantir, através das leis, os direitos das comunidades indígenas de preservarem suas culturas, costumes e tradições, utilizando a educação como principal instrumento. Há um incentivo para que os indígenas atuem como discentes ou docentes no processo educacional.

Sabemos que há uma grande distância entre o que dizem as leis e o que acontece na prática. Ainda estamos distantes de uma educação escolar indígena ideal. De qualquer forma, essas garantias legais já representam um avanço imenso na maneira como nosso país passa a olhar o diferente, um país que passou 500 anos desvalorizando e, de certa forma, ignorando o índio e suas expressões culturais.

³ O Plano Nacional de Educação para o decênio 2011-2020 foi enviado para a Câmara dos Deputados em 15/12/2010, aprovado apenas em junho de 2012 e enviado ao Senado que, por sua vez, o aprovou apenas em 28/05/2013. No entanto, a votação e aprovação pelo Plenário do Senado só ocorreu em 17/12/2013, quando o Projeto voltou para a Câmara. Sendo assim, ele ainda não pode ser considerado uma lei, já que por enquanto é um Projeto de Lei (PL nº 8.035/2010) e continua em discussão no Congresso Nacional. Vale ressaltar que, durante essas discussões, estão ocorrendo alterações no texto do referido projeto de lei.

O que gostaríamos de salientar é que a existência de línguas indígenas no Brasil foi oficializada, bem como seu uso no processo educacional. Através das leis, o Estado veio confirmar os direitos das comunidades indígenas a uma educação diferenciada e garantir legalmente a divulgação de sua cultura nas escolas tradicionais.

Tratar de todas as questões envolvidas no processo educacional indígena não é o objetivo de nossa pesquisa. O que nos interessa é a relação existente entre a educação e a literatura. E que relação seria essa?

Como consequência de todo esse aparato legal, principalmente da Constituição de 1988, de acordo com Souza (2003), a partir da década de 90, as escolas indígenas diferenciadas começaram a ser criadas em nosso país. Com a criação dessas escolas, algumas personagens, antes inexistentes, iniciaram sua atuação no cenário educacional brasileiro. Professores indígenas passaram a se formar e a lecionar nessas escolas para um público discente composto em sua grande maioria (quando não em sua totalidade) por indígenas. Dessa maneira, um material didático também diferenciado se fez necessário. Foram esses professores que assumiram primordialmente a confecção de seus próprios materiais didáticos, fazendo com que suas histórias, cantos, mitos e poesias passassem do âmbito da oralidade para o âmbito da escrita. Eles têm construído, a partir de suas práticas de trabalho educacional, a literatura das suas comunidades: são os chamados “livros da floresta”, segundo Almeida e Queiroz (2004).

As mudanças nas leis geraram mudanças educacionais concretas e é a partir do processo educacional que a cultura e tradição indígenas passam a ser um pouco mais valorizadas e a literatura escrita dessas comunidades nasce e se desenvolve.

A professora Cláudia Neiva de Matos – que iniciou sua atuação em educação indígena em 1994, quando elaborou e ofereceu o primeiro curso especificamente voltado para questões literárias no programa de formação de professores indígenas da ONG Comissão Pró-Índio do Acre – nos traz reflexões importantes acerca de alguns aspectos do estudo/ ensino de Literatura no contexto da educação indígena, ou seja, no âmbito de um processo educacional diferenciado, intercultural e bilíngue.

Segundo Matos, ainda não é muito frequente, no quadro geral da educação indígena brasileira, que os usos artísticos da linguagem ocupem lugar de destaque nas grades curriculares. No entanto, não se pode deixar de questionar:

[...] que significa a presença de uma disciplina chamada “Literatura” no currículo de formação de professores indígenas? Quais são seus pressupostos teóricos, seus objetivos pedagógicos? Que papel a literatura deve cumprir na formação do professor indígena? E quais podem ser os desdobramentos dessa formação disciplinar na atuação dos professores nas escolas das aldeias? (MATOS, 2003, p. 99)

Para Matos (2003, p. 100), o próprio termo “literatura” deve ser pluralizado, quando tratamos da educação indígena, já que se relaciona à pluralidade das manifestações da arte verbal de culturas indígenas e não indígenas, predominantemente oral ou escrita. Além disso, o próprio fato de se considerar e valorizar poéticas externas ao cânone ocidental nos faz descompartmentar e problematizar o conceito de literatura. Segundo a autora, trabalhar questões literárias com os professores índios é fácil e produtivo, devido à sua facilidade com as operações de percepção, discussão e produção poéticas e à sua sensibilidade diante dos aspectos lúdicos e estéticos dos textos.

Nos cursos de literatura para professores indígenas, ainda são constantes as dúvidas de como preparar materiais e selecionar conteúdos que atendam às especificidades de suas culturas. Assim, aqueles que ministram esses cursos devem estar dispostos a reconsiderar, repensar e reorganizar suas práticas de trabalho. Mais do que transmitir conhecimentos acerca dos gêneros ou da história literária, o importante é viabilizar e apoiar a elaboração de um quadro educacional com características novas e particulares (MATOS, 2003, p. 102). No entanto,

O redimensionamento do campo poético/ literário no sentido de torná-lo mais inclusivo não acarreta afrouxamento ou rarefação de nossa percepção estética, mas sim a possibilidade de garantir conexões dessa percepção, e do pensamento crítico que lhe é correlato, com formas diferenciais e não-hegemônicas de arte verbal: da vanguarda mais radical e cosmopolita aos discursos mais populares ou tradicionais (MATOS, 2003, p. 105).

Nesse processo de ensino-aprendizagem da literatura no contexto da educação indígena, além de desenvolver habilidades para compreensão e produção de textos escritos e, conseqüentemente, para o aprimoramento do uso da língua portuguesa, a valorização e retomada da cultura oral é fundamental, contribuindo, desta forma, para a revitalização e difusão das línguas e culturas dos povos indígenas. “Toda literatura que vale a pena é viva e

contemporânea, assim como um canto ritual, haja ele surgido num tempo imemorial entre ancestrais humanos e espíritos da natureza, tem de ser vivo e atual para poder funcionar e significar” (MATOS, 2003, p. 104).

Assim, ainda segundo Matos, o estudo de Literatura na licenciatura indígena constitui-se como uma forma de possibilitar e incentivar a pesquisa, o registro e a revitalização das tradições orais, bem como contribuir para o desenvolvimento do conhecimento reflexivo sobre esse repertório.

A produção e leitura de textos poéticos escritos em português estimulam uma fruição, reflexão e elaboração crítica valorizadoras da própria existência cultural identitária dos diversos povos indígenas, que passam a projetar também na escrita aspectos históricos e criativos de sua visão de mundo, práticas estéticas, tradições e expectativas. As conexões entre literatura e cultura, detectadas nos textos indígenas, nos textos “brancos”, e nas aproximações e confrontos entre eles, são trabalhadas como estímulo e parte integrante do processo de auto-construção, preservação, revitalização e promoção da cultura identitária (MATOS, 2003, p. 108).

Quanto aos resultados concretos da repercussão da formação em Literatura dos professores indígenas nas salas de aula das aldeias, de acordo com a professora, ainda é cedo para avaliar com propriedade. Os docentes utilizam os conteúdos das aulas de Literatura de forma livre, criativa e inesperada em suas próprias práticas de trabalho, mas vale salientar que é esse processo de ensino-aprendizagem de literatura que encoraja, estimula e oferece condições para que os professores tornem-se escritores e autores de seus próprios materiais didáticos e literários.

1.2 Da oralidade à escrita

Nesse contexto, além de aprenderem ou aprimorarem o domínio da língua portuguesa escrita, muitas tribos indígenas, anteriormente ágrafas, intensificaram o processo de construção de sistemas alfabéticos escritos de suas próprias línguas de origem. Portanto, a primeira característica significativa da literatura escrita indígena é sua estreita e profunda relação com a tradição oral; são as narrativas tradicionais, as canções e poemas, antes transmitidos apenas através da oralidade, que estão sendo escritos pelos próprios índios. Vale ressaltar que essa relação entre a oralidade e a literatura escrita não é a única

que caracteriza a prática escritural indígena, mas é um elemento central e fundamental desse processo.

Alguns estudiosos definem a escrita como parte do comportamento comunicativo humano de transmitir e trocar informações; ou seja, a escrita pode ser vista como uma forma de interação pela qual uma ação das mãos (com ou sem instrumento) deixa traços numa superfície qualquer; nesse sentido, a escrita pode ser concebida como uma forma não apenas alfabética para representar idéias, valores ou eventos. Entendido assim, a escrita sempre esteve presente nas culturas indígenas no Brasil na forma de grafismos feitos em cerâmica, tecidos, utensílios de madeira, cestaria e tatuagens. Por outro lado, a escrita propriamente alfabética, registrando no papel a fala e o som, foi introduzida no Brasil pela colonização européia, e desde o século XVI está presente de formas variadas nas comunidades indígenas; porém, foi apenas nas duas últimas décadas que surgiu o que pode ser chamado de fenômeno da escrita indígena no sentido do aparecimento de um conjunto de textos alfabéticos escritos por autores indígenas (SOUZA, 2006, *on-line*).

As relações entre escrita e oralidade são complexas e amplas e também não nos cabe aqui discuti-las profundamente. Vamos considerar a relação entre oral e escrito como um dos elementos caracterizadores da escrita indígena e abordá-lo brevemente.

Calvet diz que as duas formas de comunicação linguística, a oral e a escrita, definiriam duas formas de sociedade: as sociedades de tradição oral e as sociedades de tradição escrita. Segundo nossa visão ocidental, há relações intrínsecas entre o conhecimento, o saber e a escrita, por isso a ideia de uma sociedade *sem* escrita tem para nós uma noção negativa, privativa, conotando a inferioridade ou a incultura. No entanto, o par analfabetismo/ escolarização apenas teria significado para as sociedades de tradição escrita; para as sociedades de tradição oral, a noção de alfabeto seria importada, desprovida de sentido local. Tentando combater o desprezo latente pelas sociedades sem escrita, o autor dá preferência por definições como a de Maurice Houis: “A *oralidade* é a propriedade de uma comunicação realizada sobre a base privilegiada de uma percepção auditiva da mensagem. A *escrituralidade* é a propriedade de uma comunicação realizada sobre a base privilegiada de uma percepção visual da mensagem” (HOUIS apud CALVET, 2011, p. 10).

Sendo assim, Calvet afirma que os termos “sociedades de tradição oral” e “sociedades de tradição escrita” não são suficientes para abarcar todas as possibilidades, já que definem apenas os extremos. Por isso o autor propõe a seguinte classificação:

(1) As *sociedades de tradição escrita antiga*, nas quais a língua escrita é aquela que se utiliza na comunicação oral cotidiana (com as diferenças óbvias entre o oral e o escrito). É o caso da maioria das sociedades européias atuais, nas quais o analfabetismo é raro, quando não completamente extinto.

(2) As *sociedades de tradição escrita antiga*, nas quais a língua escrita não é aquela que se usa na comunicação oral cotidiana. É o caso, por exemplo, dos países árabes (onde se escreve o árabe clássico, mas se fala o árabe dialetal, nas quais o analfabetismo é mais presente do que nas sociedades do primeiro tipo).

(3) As *sociedades nas quais se introduziu recentemente a prática alfabética*, em geral pela via de uma língua diferente da língua local, é o caso dos países que foram colônia na África e na América Latina, aos quais se impôs uma picturalidade (o alfabeto latino) proveniente da herança cultural colonial.

(4) As *sociedades de tradição oral*. [...] a ausência de tradição escrita não significa, de maneira alguma, ausência de tradição gráfica. Em muitas sociedades de tradição oral, existe uma picturalidade muito viva, nas decorações de potes e cabaças, nos tecidos, nas tatuagens e nas escarificações etc., e mesmo que sua função não seja, como no caso do alfabeto, registrar a fala, ela participa da manutenção da memória social (CALVET, 2011, p. 11 – grifos no original).

Partindo dessa divisão, podemos inferir que as sociedades indígenas brasileiras, atualmente, se dividem entre o terceiro e o quarto grupo. Uma grande parte delas ainda se mantém como sociedades de tradição exclusivamente oral, mas uma outra parte significativa das comunidades indígenas adquiriu recentemente a prática alfabética e, assim como diz o autor, essa aquisição está relacionada também à língua portuguesa, ou seja, uma língua diferente da língua local. Os indígenas, como já dissemos, têm adquirido a prática alfabética tanto em Português como em suas línguas nativas.

Na tradição oral, a permanência do texto repousa unicamente na memória do contador/ narrador – no caso da tradição indígena, na memória dos mais velhos, considerados mais sábios, assunto esse do qual trataremos mais adiante – enquanto que, na tradição escrita, o conteúdo é fixado pela prática escritural e seu conhecimento torna-se possível, mesmo que o enunciador não se faça presente. É por esse motivo que a permanência na diversidade, ou seja, conteúdos que variam ao mesmo tempo em que as formas se mantêm, caracteriza muito bem os textos orais, enquanto que uma maior rigidez e imutabilidade de conteúdo e forma caracterizam os textos escritos.

Inicialmente, a transmissão por via oral está exposta a deformações muito mais numerosas e muito mais profundas do que a da tradição escrita. Confusões, lapsos, contrassensos, nada menos fiel do que a memória: num ponto, lacunas, artificialmente preenchidas *a posteriori*, ou, ao contrário, aproximações ilegítimas, amálgamas, adições. Ainda que a escritura obrigue o copista ou o editor a escolher entre os diferentes estados possíveis do texto, a memória conserva, lado a lado, variantes múltiplas (DAVENSON apud CALVET, 2011, p. 52-53).

Diz Daniel Munduruku (s.d., *on-line*) sobre a memória indígena: “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”.

Aí se coloca a questão da fidelidade da transmissão oral, que se relaciona, por sua vez, com os processos de memorização e improvisação; segundo Calvet, o texto de tradição oral situa-se na convergência desses dois princípios. Sendo assim, as variações do texto oral, que poderiam ser julgadas como imperfeições da oralidade, são, na verdade, seu princípio constitutivo, já que não são “traições” a uma “forma original” que se tentaria restituir e se inscrevem num estilo, o estilo oral, que pretende facilitar a memorização por parte do contador e a compreensão por parte do ouvinte. Cada proferição do contador é uma retransmissão e uma recriação ao mesmo tempo, já que ele é também um artista, que sabe jogar com a organização sintática, com o tom, com a dicção para chegar aonde ele quer chegar (CALVET, 2011, p. 54-55).

Nos textos indígenas, segundo Almeida (2009b), as histórias são constantemente reformuladas. Cada vez que um texto é escrito e publicado, há a necessidade de “melhorar a história”, porque sempre aparece um narrador que tem uma lembrança melhor e sabe contá-la de melhor forma; sendo assim, há um reescrever constante.

De acordo com Calvet, o surgimento da escrita para a humanidade é controverso: uns defendem seu aparecimento entre os agricultores; outros, no meio urbano. Para o autor, essa polêmica é inútil, já que devemos levar em conta outras questões, aparentemente indiscutíveis, acerca da prática escritural. A primeira seria o fato de que a escrita foi “criada” por necessidades práticas e não literárias, haja vista diversas sociedades que, por muito tempo, utilizaram a escrita nos domínios práticos, mas mantiveram sua literatura oral. A segunda questão discutida pelo autor é que a escrita, inicialmente, foi propriedade

daqueles que estavam no poder. Assim, a escrita deve ser considerada como um fato cultural e social, ligado aos fenômenos de poder.

O autor ressalta também a importância de diferenciarmos uma sociedade que adquire a escrita por um *processo de invenção* ou por um *processo de empréstimo*. No primeiro caso, a escrita é o resultado de um longo processo de maturação daquela sociedade; é a resposta a uma necessidade social, de quem tem algo a anotar, a preservar. Já, no segundo caso, a aquisição da escrita decorre, principalmente, de uma imposição; as necessidades e as características dessa escrita são exógenas àquela sociedade que a adquire, ou seja, nesse processo de imposição, a história da escrita de determinada comunidade pode ser acelerada, causando-lhe efeitos dificilmente previsíveis. “De fato, se a língua tem um papel não secundário nas relações de força e se a posse da escrita é historicamente uma das formas de poder, todo o problema é saber como aqueles que não têm escrita podem adquiri-la e utilizá-la” (CALVET, 2011, p. 131).

O que podemos notar no caso da aquisição da escrita por parte dos indígenas no Brasil é que, com o processo de colonização, houve a tentativa de se impor a prática escritural do não índio aos índios. No entanto, esse processo não teve resultados significativos. Com o passar do tempo, os próprios indígenas sentiram a necessidade de construir uma escrita de suas línguas nativas, bem como de dominar a língua escrita do “branco”, a língua portuguesa. Atualmente, os indígenas adquirem a escrita através dos dois processos apresentados por Calvet, *processo de invenção* e *processo de empréstimo*, simultaneamente. Nem todas as tribos brasileiras fazem parte do processo de aquisição da escrita, mas cada uma delas deve desenvolver essa prática a partir de necessidades internas e coletivas, respeitando o tempo e o desejo de cada povo individualmente.

Acreditando na velha ideia de que o patrimônio cultural passa pela escrita e que todos têm direito à cultura, campanhas de alfabetização surgiram em todo o mundo. No caso das sociedades de tradição oral, como as sociedades africanas ou indígenas, que foram colocadas historicamente em contato com sociedades de tradição escrita, a alfabetização consiste em criar uma escrita e, depois, ensiná-la (CALVET, 2011, p. 132).

Diz ainda o autor que essas regiões que viveram a dominação colonial e, posteriormente, alcançaram a independência, tiveram suas línguas locais por muito tempo negadas pelo sistema escolar e administrativo em favor das línguas coloniais. As línguas

locais não eram escritas e, por isso, desprezadas. Após os processos de independência, planejamentos linguísticos foram traçados para essas comunidades. Em alguns casos, criaram-se sistemas alfabéticos para as línguas locais, porém, no sistema escolar, são aceitas apenas as línguas coloniais, “oficiais”. Dessa forma, milhões de pessoas que vivem em sociedades de tradição oral são alfabetizadas em suas línguas nativas, no entanto essas línguas permanecem dominadas pelas línguas europeias, que continuam sendo o único meio de acesso ao poder. O conflito antes era entre os que possuíam a escrita e os que não possuíam; hoje, o conflito se dá entre línguas dominantes e línguas dominadas.

A força da fala é um ato de tradição oral, enquanto as sociedades de tradição escrita conhecem sobretudo a força do texto. Em um caso, todos são governados por leis, decretos, tratados; no outro, por uma tradição ancestral que não se inscreve nos livros, mas na memória social [...]

Há, em todo o mundo, línguas de poder, línguas que constituem chaves sociais, vias de passagem obrigatória. Isso que é verdadeiro para uma língua como o inglês em relação a outras línguas européias (português, francês, alemão etc.), é ainda mais verdadeiro para todas as antigas línguas coloniais em relação às antigas línguas colonizadas. Ocorre que as primeiras são de tradição escrita e as outras são de tradição oral (CALVET, 2011, p. 135).

De acordo com a opinião do autor, essas estratégias de alfabetização podem gerar duas consequências maléficas. A primeira delas, como já dissemos, seria uma aceleração muito abrupta da história da escrita de uma comunidade, o que resultaria, por sua vez, numa perturbação antropológica e cultural. A segunda seria o risco de se ocultar a realidade das relações sociais na medida em que se acredita que dar uma escrita alfabética para uma comunidade é suficiente para restituir-lhe a dignidade que já tantas vezes lhe foi negada (CALVET, 2011, 136).

No entanto, fica claro que o autor não defende a ideia – ingênua – de que se deve proteger a “pura” tradição oral dos malefícios da escrita, já que a escrita, em si mesma, não é má nem boa. Seu intuito é fazer-nos refletir sobre um possível choque decorrente do encontro entre a oralidade e a escrita, quando a introdução da prática escritural é feita, nas sociedades de tradição oral, atendendo a uma necessidade externa e seguindo o mesmo antigo e velho sistema de quem domina e decide e de quem aceita e se submete (CALVET, 2011, 137).

No Brasil ainda é evidente a distinção entre a língua dominante – língua portuguesa – e as línguas dominadas – línguas indígenas –, mas podemos considerar um avanço o fato de as línguas indígenas serem consideradas línguas oficiais do Brasil e poderem ser utilizadas legalmente no processo de educação indígena diferenciada. Dessa forma, acreditamos que o choque entre a tradição oral e a escrita pode ser amenizado, e as possíveis consequências maléficas do processo de alfabetização, apontadas por Calvet, podem ser reduzidas. Não seríamos ingênuos a ponto de acreditar que, adquirindo a prática da escrita, os indígenas teriam suas necessidades territoriais, sociais e ambientais resolvidas, mas acreditamos que a escrita e a literatura podem ser valiosos instrumentos na defesa dos direitos e na divulgação e preservação da cultura indígena.

Na falta de estudos e teorias específicas sobre as relações entre a oralidade e a escrita nas narrativas indígenas, acreditamos ser pertinente utilizar algumas referências teórico-críticas da literatura africana – como a autora Ana Mafalda Leite –, já que para nós são evidentes os pontos de intersecção entre a literatura africana, hoje mais solidificada, e a literatura indígena, em processo de desenvolvimento⁴.

Podemos dizer que as narrativas escritas indígenas, assim como as africanas, objetivam “reinvestir a memória da tradição oral de um estatuto literário” (LEITE, 2003, p. 43). Para Leite é na oralidade que estão as raízes da literatura e, mesmo depois da literatura escrita ter se desenvolvido, a oralidade continuou a ser elemento importante e a exercer influência. Diz ela, em outro momento, que “A oralidade é também uma atitude perante a realidade e não a ausência de uma habilidade, e a fronteira que separa a literatura da oralidade não é assim tão nítida” (LEITE, 1998, p. 16).

Em seus estudos, a pesquisadora retoma a questão do “preconceito” ocidental em relação à prática oral, ora vista como primitiva, ora como exemplar, apontando duas atitudes extremas para com a oralidade. Segundo ela, foram os estudos antropológicos que dominaram o estudo das culturas africanas por um tempo considerável – o que também se verifica em relação às culturas indígenas no Brasil – e, de acordo com esses estudos, a

⁴ Nesta comparação entre a literatura (de autoria) indígena e a literatura africana, devemos levar em consideração as semelhanças, mas não podemos desconsiderar as diferenças; enquanto a literatura indígena é nacional (apesar de sua heterogeneidade devido aos diversos povos indígenas que existem no Brasil), a literatura africana é continental, o que aumenta a complexidade de sua produção. Além disso, a literatura africana apresenta duas esferas bastante distintas: a literatura produzida por artistas individuais e aquela originária da oralidade, mais popular e étnica. É principalmente em relação a essa última esfera que realizamos a aproximação com a literatura brasileira de autoria indígena.

Europa seria exemplo de civilização “adulta”, enquanto as culturas não-europeias simbolizariam um estágio de infância, já superado pelo continente europeu. Vista sobre esta perspectiva

a tradição oral era considerada primitiva e os folcloristas europeus estudaram o seu patrimônio oral considerando-o como formas sobreviventes de um estágio inicial.

[...] A literatura oral era encarada como uma manifestação primária, simples, não sujeita a trabalho reflexivo, e um produto de uma comunidade, enquanto a literatura escrita revelava o oposto, final conclusivo de um processo de desenvolvimento: complexa e resultante do trabalho de um só autor (LEITE, 1998, p. 19).

Ao escreverem suas narrativas, os indígenas deixam de lado toda a complexidade do processo performativo de narrar oralmente, mas outras características da oralidade, como a repetição, a condensação dos enredos, as expressões que marcam o início e fim das histórias, a informalidade e coloquialidade da linguagem ainda são preservadas (SOUZA, 2006, *on-line*). Dessa forma, os escritores da floresta conseguem compor uma obra literária, que se apresenta também como reflexão da cultura da comunidade que cada um deles representa.

Ainda segundo Leite, a crítica africana insiste no valor da palavra tradicional que a literatura perpetua e no referente cultural da obra literária e “A tendência geral tem sido mostrar como a configuração especial que a oralidade, ou oratura, institui nos textos literários, leva à caracterização da especificidade e autonomização destas literaturas em relação às suas origens coloniais” (LEITE, 2003, p. 43). Podemos dizer que o mesmo processo ocorre com a literatura escrita indígena, embora ainda não haja uma crítica solidificada sobre ela.

Diz ainda Leite sobre a literatura africana:

Ato Quayson [...] propõe o termo de ‘interdiscursividade’ para explicar esta relação entre a literatura africana e os contextos da oralidade. O texto literário deve ser olhado já não como um espelho reprodutor de elementos culturais, mas antes como um campo prismático de interação entre discursos culturais e literários. *A esta luz pode descrever-se a literatura como um processo de meditação sobre a cultura* (LEITE, 2003, p. 46 – grifo no original).

Acreditamos que a literatura escrita indígena também se revela como “processo de meditação sobre a cultura” na medida em que faz com que a tradição cultural – expressa essencialmente pela oralidade e um dos principais temas literários indígenas, bem como da literatura africana – sobreviva em meio ao contexto de modernidade da escrita.

Sendo assim, como também acontece com a literatura africana, não podemos deixar de pensar na “presença de um receptor simbólico, o do ouvinte do contador de histórias” (LEITE, 2003, p. 47). Zamuner, em seus estudos, também discute a questão do ouvinte e defende que

subjaz às narrativas orais um convite mais explícito, ao ouvinte, para uma viagem através do mundo da representação, o mundo dos tempos longínquos; residência da deusa *mnemosyne*: um campo das falas e cantos repleto de exercícios de imagens, que sustentam o desenvolvimento cognitivo do ouvinte ou leitor, e, posteriormente, narrador, passando deste a outros, formando o elo corrente da Tradição Oral (ZAMUNER, 2001, p. 11-12).

Ao ler um texto escrito de autoria indígena, o leitor deve se reportar para o contexto da oralidade, colocando-se no papel de “ouvinte”. Devido a isso, um leitor que faça parte da comunidade indígena e compartilhe com o narrador as tradições orais, narradas nos textos escritos, terá sua leitura facilitada, já que ambos comungarão da mesma memória literária. Já quando essa comunhão não existe, o leitor pode fazer uma leitura desvinculada dos códigos da oratura, que para ele são desconhecidos. Assim, o contexto cultural das comunidades indígenas, quando “descontextualizado”, “poderá ganhar a dimensão de um universo imaginário mais individualizado, fruto da experiência singular do autor, e não de um coletivo que ele procura, efectivamente, repôr” (LEITE, 2003, p. 63).

Não apenas o leitor deve ser considerado nesse processo, mas também o orador, o contador das histórias. Essa questão revela, segundo a autora africana, um outro preconceito em relação à prática oral: o de que a tradição oral é acessível a todos, sendo universalmente mais igualitária, enquanto a escrita requereria uma preparação prévia maior, sendo, portanto, mais seletiva. Leite (1998) vê, com essa afirmativa, que não é levada em conta toda a autoridade do contador, que é um especialista, escolhido por profissão ou por linhagem, para deter o conhecimento dos textos orais e o poder da palavra que os transmite.

Sobre a forma como as literaturas africanas (e consideramos que esse processo se aplique também à literatura indígena) recuperam ou reintegram o texto oral, ou seja, sobre o modo de “textualização da ‘oralidade’” (LEITE, 1998, p. 36), a autora trata da ideia de “continuidade” entre a tradição oral e a literatura, ideia essa proposta anteriormente pelo poeta senegalês Leopold Sedar Senghor e defendida também por Daniel Munduruku. Sendo assim, a exemplo do que ocorre com as literaturas africanas, a literatura indígena faz “coexistir na maleabilidade da língua, o novo com o antigo, a escrita com a oralidade, numa harmonia híbrida, mais ou menos imparável, que os textos literários nos deixam fruir” (LEITE, 1998, p. 34).

As produções indígenas são escritas tanto em suas línguas de origem quanto em língua portuguesa. Há livros que utilizam apenas a língua indígena; outros, apenas o português; outros ainda que apresentam as narrativas na língua indígena e traduzidas para o português, e, por fim, aqueles que apresentam duas versões (e não traduções) das histórias, uma na língua indígena e outra em língua portuguesa.

O que podemos verificar nesse processo é que a língua do branco, utilizada anteriormente como instrumento de dominação e manipulação de saberes passa agora para o domínio escrito do índio. O que antes era uma “arma” contra passa agora a ser uma “arma” favorável ao indígena, uma ferramenta que possibilita sua expressão imaginativa, comunicativa e também um instrumento político para a divulgação e valorização de sua cultura, seus costumes e, acima de tudo, de seus direitos. “A escrita sempre esteve presente no contato entre índios e brancos. Trata-se agora de um processo de recuperação, ou melhor, apropriação de seus meios” (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 211).

Para o indígena Daniel Munduruku, no entanto, há uma grande diferença entre os códigos urbanos e os códigos da floresta. Segundo ele (s.d., *on-line*), as sociedades indígenas são diferenciadas por terem desenvolvido uma maneira de ler o mundo dispensando a escrita alfabética; o próprio mundo desenvolveria um código que precisaria ser compreendido, e somente os alfabetizados nessa linguagem seriam capazes de lê-lo. Diz Munduruku sobre a escrita da floresta:

Este alfabeto, que a natureza teima em manter vivo; esta escrita invisível aos olhos e coração do homem e da mulher urbanos, tem mantido as populações indígenas vivas em nosso imenso país. Esta escrita fantástica

tem fortalecido pessoas, povos e movimentos, pois traz em si muito mais que uma leitura do mundo conhecido... traz também em si todos os mundos: o mundo dos espíritos, dos seres da floresta, dos encantados, das visagens visagentas, dos desencantados. Ela é uma escrita que vai além da compreensão humana, pois ela é trazida dentro do homem e da mulher indígena. E neste mundo interno, o mistério acontece com toda sua energia e força (MUNDURUKU, s.d., *on-line*).

Daniel diz ainda que o homem branco, o dominador, vê a natureza como algo fora dele e decidiu desprezar a forma mais antiga de escrita – a escrita da natureza – para impor seu olhar, seu método científico, sua escrita perfeita. E assim, ao entrarem em contato com os índios, os colonizadores tentaram tirar de dentro deles a sua forma de escrever a sua própria escrita, plantando no coração de seus antepassados um “desejo de não Ser”.

No entanto, muitos indígenas resistiram e continuam fortes em seus valores e tradições, mas ainda têm que lutar e enfrentar, hoje, uma realidade tão dura quanto a de seus antepassados. Isso não se faz mais com um enfrentamento bélico, como foi no passado, mas através do domínio das tecnologias que o branco possui e a escrita alfabética talvez seja a mais importante delas. Sem deixar de lado a escrita da floresta – sua verdadeira forma de escrever e entender o mundo –, os indígenas se esforçam para dominar a escrita ocidental que, por tanto tempo, o dominou. Veem no aprendizado da escrita uma libertação, uma necessidade para sua sobrevivência física e para a manutenção da memória ancestral.

[...] É preciso interpretar. É preciso conhecer. É preciso se tornar conhecido. É preciso escrever – mesmo com tintas do sangue – a história que foi tantas vezes negada.

A escrita é uma técnica. É preciso dominar esta técnica com perfeição para poder utilizá-la a favor da gente indígena. Técnica não é negação do que se é. Ao contrário, é afirmação de competência. É demonstração de capacidade de transformar a memória em identidade, pois ela reafirma o Ser na medida em que precisa adentrar o universo mítico para dar-se a conhecer o outro. [...] Há um fio tênue entre oralidade e escrita, disso não se duvida. Alguns querem transformar este fio numa ruptura. Prefiro pensar numa complementação. Não se pode achar que a memória não se atualiza. É preciso notar que ela – a memória – está buscando dominar novas tecnologias para se manter viva. A escrita é uma dessas técnicas[...] Pensar a literatura indígena é pensar no movimento que a memória faz para apreender as possibilidades de mover-se num tempo que a nega e nega os povos que a afirmam. A escrita indígena é a afirmação da oralidade (MUNDURUKU, 2008, *on-line*).

Com essas afirmações, Daniel Munduruku confirma a ideia de “continuidade” entre a oralidade e a literatura, deixando claro que é preciso fortalecer a autoria através da escrita para fortalecer também a identidade étnica dos povos indígenas. Ao escrever, de maneira nenhuma, o índio nega sua tradição oral. Pelo contrário; paradoxalmente, ele usa a escrita para manter viva sua oralidade e a partir dela construir sua prática literária, a literatura da floresta.

Sobre o embate entre a escrita do dominador e a oralidade do dominado, que também ocorreu em África, diz Manuel Rui:

Quando chegaste mais velhos contavam estórias. Tudo estava no seu lugar. A água. O som. A luz. Na nossa harmonia. O texto oral. E só era texto não apenas pela fala mas porque havia árvores, parrelas sobre o erepitar de braços da floresta. E era texto porque havia gesto. Texto porque havia dança. Texto porque havia ritual. Texto falado ouvido e visto. É certo que podias ter pedido para ouvir e ver as estórias que os mais velhos contavam quando chegaste! Mas não! Preferiste disparar os canhões.

A partir daí, comecei a pensar que tu não eras tu, mas outro, por me parecer difícil aceitar que da tua identidade fazia parte esse projeto de chegar e bombardear o meu texto. Mais tarde viria a constatar que detinhas mais outra arma poderosa além do canhão: a escrita. E que também sistematicamente no texto que fazias escrito intentavas destruir o meu texto ouvido e visto (RUI, 1987, p. 308).

Podemos perceber claramente que o texto de Manuel Rui trata da dominação do colonizador sobre o colonizado, em África, principalmente através da escrita. No Brasil, não foi diferente; os portugueses defenderam oficialmente a supremacia de seu idioma, enquanto tentavam aniquilar as línguas indígenas. “Para nivelar as diferenças, substituiu-se o que era considerado inferior e não condizente com a ‘civilização’, pelo único instrumento entendido como capaz de produzir pensamento: a língua portuguesa” (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 214). Nesse cenário de opressão, o nativo sofre com a destruição trazida pelo invasor, mas descobre que somente transformando-se, sem perder sua essência, mas adquirindo a prática escritural do colonizador, é que ele conseguirá se manter vivo e preservar sua identidade:

Não posso matar o meu texto com a arma do outro. Vou é minar a arma do outro com todos os elementos possíveis do meu texto. Invento outro texto. Interfiro, descrevo para que conquiste a partir do instrumento

escrita um texto escrito meu, da minha identidade. Os personagens do meu texto têm de se movimentar como no outro texto inicial. Têm de cantar. Dançar. Em suma temos de ser nós. “Nós mesmos”. Assim reforço a identidade com a literatura (RUI, 1987, p. 310).

Reforçar a identidade com a literatura: esse é o maior objetivo dos escritores indígenas brasileiros, quando tiram suas histórias, cantos, mitos e poemas do âmbito da oralidade e eternizam-nos no âmbito literário.

1.3 Narrar é (re)viver

Sobre a importância do ato de narrar, o linguista e crítico francês de origem búlgara, Tzvetan Todorov (apud ZAMUNER, 2001, p. 13) afirma que “O homem é apenas uma narrativa, desde que a narrativa não seja mais necessária, ele pode morrer”. Ainda sobre a relação entre o narrar e a literatura, diz Zamuner:

A literatura surge da necessidade que o homem tem de contar histórias, narrar suas venturas e desventuras. “— Não há povo e não há homem que possa viver sem ela (a literatura), isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação” (Antonio Candido). E a recuperação ou tentativa de recuperar a voz de um narrador, em nossos dias, tem uma importância fundamental, posto que a prática de contar histórias oferece-nos um retorno às origens dessa atividade intelectual humana.

[...]

Esta prática se justifica na consideração de que o homem, em busca de uma compreensão de si próprio, usa as narrativas como um “ruminar” constante, através dos tempos, de si mesmo, de sua história, sua origem e destino (ZAMUNER, 2001, p. 11-12).

A ideia da revalorização do narrador oral de Zamuner tem origem nos escritos do autor Walter Benjamin, em seu muito conhecido ensaio, “O narrador”, de 1936, que recupera a importância das narrativas orais e da prática do intercâmbio de experiências. As comunidades indígenas dão grande valor à arte de narrar e isso se reflete em sua literatura, composta em grande parte por narrativas. Se a literatura indígena escrita tem suas origens diretamente relacionadas à tradição oral, como vimos anteriormente, a importância do narrador oral é indiscutível para essas comunidades. Contar histórias, mitos, lendas e “causos” ainda faz parte das atividades cotidianas das aldeias.

Os seringueiros e cortadores de caucho, viajantes e pequenos mercadores, contam a mesma cena em todas as aldeias indígenas que visitaram, Amazonas, Pará, Mato Grosso, Goiás. Depois do jantar, noite cerrada, no pátio que uma fogueira ilumina e aquece, reúnem-se os velhos indígenas, os estrangeiros, para fumar e conversar até que o sono venha. Evocações de caçadas felizes, de pescarias abundantes, aparelhos esquecidos para aprender animais de vulto, figuras de chefes mortos, lembrança de costumes passados, casos que fazem rir, mistérios da mata, assombros, explicações que ainda mais escurecem o sugestivo apelo da imaginação, todos os assuntos vão passando, examinados e lentos, no ambiente tranqüilo (CASCUDO, 2006, p. 83).

Walter Benjamin diz que os indivíduos de nossa sociedade ocidental moderna estariam privados da faculdade de trocar experiências, de modo que as próprias ações da experiência estariam em baixa e tenderiam a desaparecer. Ao contrário, o que vemos acontecer com os indígenas é uma constante valorização da vida em comunidade, em grupo; assim, suas vivências, crenças e rituais são intercambiados constantemente. Benjamin (1994) cita a guerra como exemplo de uma experiência que cala aqueles que a vivenciam. Nas aldeias, também nesse caso, ocorre o oposto: quanto mais vivenciam a guerra, o combate com os inimigos, mais os indígenas insistem em narrar essas experiências bélicas, em compartilhar suas lutas. Além disso, a própria organização social indígena – na qual o artesanato é atividade de grande importância, reunindo no mesmo espaço índios de várias gerações – contribui para a prática da contação de histórias.

A arte de contar faz parte do cotidiano de grupos sociais que se juntam durante o trabalho ou nas vigílias, em volta da chaminé para falar, contar histórias, escutar e trocar experiências. O fato de narrar está muitas vezes ligado ao fato de fabricar, estando o trabalho manual sempre associado ao saber e à experiência do artesão (PATRINI, 2005, p. 106-107).

Segundo Benjamin (1994), o narrador oral também é caracterizado como aquele que dá conselhos, que possui sabedoria e, para o autor, atualmente, essas características não têm sido mais valorizadas entre nós. Para os indígenas, quem ocupa primordialmente a função de transmitir a tradição oral e aconselhar a comunidade é a figura do mais velho, que é muito respeitada e vista como aquele que possui os saberes que devem ser aprendidos pelos mais novos; são os velhos das aldeias os principais responsáveis por narrar aos coletores jovens as histórias que serão escritas.

Assim como ocorre nas sociedades africanas, segundo informações do escritor do Zaire, Nsang O’Khan Kabwasa, nas sociedades indígenas, por serem sociedades primordialmente de tradição oral, os velhos são alicerces da vida na aldeia. Eles assumem funções importantes por serem detentores do saber tradicional e transmitem, oralmente e seguindo um ritual, suas experiências práticas para as novas gerações.

Assim, a infância é um período de aprendizagem, um período muito físico durante o qual o desenvolvimento espiritual está em gestação. A maturidade é um período produtivo no qual o homem alcança o equilíbrio físico e espiritual. A velhice é a idade da sabedoria, do ensinamento, e não do descanso [...] (KABWASA, 1982, p. 14).

Os indígenas relacionam a sabedoria e o conhecimento proporcionalmente à idade: pouca idade é sinal de pouca sabedoria e conhecimento; muita idade, muita sabedoria e conhecimento. Diz o índio Daniel Munduruku sobre seu avô:

Uma das lembranças mais agradáveis que tenho da minha infância é a de meu avô me ensinando a ler. Mas não ler as palavras dos livros e, sim, os sinais da natureza, sinais que estão presentes na floresta e que são necessários saber para poder nela sobreviver. Meu avô deitava-se sobre a relva e começava a nos ensinar o alfabeto da natureza: apontava para o alto e nos dizia o que o vôo dos pássaros queria nos informar.

Outras vezes fazia questão de nos ensinar o que o caminho das formigas nos dizia. Ele nos ensinava com muita paciência, com a certeza que estava sendo útil para nossa vida adulta, aos poucos fui percebendo que aquilo era uma forma natural de aprendizado e que tudo era real. Mesmo quando nos falava dos mistérios da natureza, das coisas que minha cabeça juvenil não compreendia, sentia que o velho homem sabia exatamente o que estava nos ensinando. Fazia isso nos contando histórias das origens, das estrelas, do fogo, dos rios. Ele sempre nos lembrava que, para ser conhecedor dos mistérios do mundo, era preciso ouvir a voz carinhosa da mãe-terra, o suave murmúrio dos rios, a sabedoria antiga do irmão-fogo e a voz fofocueira do vento, que trazia notícias de lugares distantes.

E assim cresci. E já grande fui perceber que o ensinamento que o velho avô nos passava realmente nos ajudava a viver os perigos da floresta. Assim podia ler o que a natureza estava sentindo e o que nos estava dizendo. Coisas do futuro? A natureza dizia. Coisas do presente? A natureza nos dizia. Mortes? Brigas? Descaminhos? Estava lá a natureza para nos comunicar (MUNDUKURU, s.d., *on-line*).

O sábio africano do Mali, Hampate Ba, dizia que, na África, “cada vez que um velho morre, uma biblioteca se queima” (BA apud KABWASA, 1982, p. 14) e o escritor

indígena Olívio Jekupé diz: “Nas aldeias posso dizer que não existem bibliotecas, cheias de livros, para as crianças lerem, mas os velhos são os nossos verdadeiros livros, eles são as bibliotecas, suas histórias estão em suas mentes, suas cabeças [...]” (JECUPÉ, 2005, p. 17-18). Olívio Jekupé diz ainda que a maioria dos velhos das aldeias não é alfabetizada, mas eles são professores da literatura oral; nas atividades do dia-a-dia, pesca, plantio, colheita, ou mesmo ao redor da fogueira, sempre há um velho que, através da palavra, transmite os fundamentos da cultura e da tradição.

O velho indígena representa a circularidade da tradição: ele transmite os ensinamentos para os jovens de hoje que, no futuro, quando também velhos, assumirão a função de passar para outros jovens os mesmos conhecimentos. Assim, os indígenas respeitam os velhos como seus mestres por saberem que um dia serão eles a serem respeitados pela sabedoria adquirida com os anos vividos. É através da palavra narrada por cada sábio velho das aldeias que a tradição se mantém e que as histórias indígenas continuam vivas.

Walter Benjamin (1994) em “O narrador”, escrito em 1936, nostalgicamente lamenta a escassez ou até mesmo o desaparecimento da narrativa oral e dos narradores da tradição oral européia, engolidos pela modernidade e suas transformações dos meios de produção, socioeconômicas e culturais. Essa narrativa de Benjamin, que denuncia a perda da experiência coletiva e a desagregação da tradição, descarta a possibilidade de elementos culturais arcaicos coexistirem com elementos culturais modernos; ou seja, Benjamin opõe de forma dicotômica um estágio cultural tradicional, artesanal e coletivo a um estágio moderno, técnico, burguês e individualizante, e não cogita a possibilidade de hibridismo e de tradução cultural que permitiram a possibilidade de formas e elementos culturais subalternos, ou aparentemente superados, de coexistirem com formas e elementos atuais dominantes (SOUZA, 2003, *on-line*).

Para Walter Benjamin (1994), a sociedade moderna – com suas tecnologias e características – e a arte de narrar tradicional não poderiam coexistir. No entanto, se observarmos e analisarmos o processo de escrita indígena que acontece hoje no Brasil, perceberemos que essa coexistência não só é possível, como também factível.

Apesar do lamento de Benjamin em relação à narrativa européia, no Brasil, nesta virada de milênio, coexistindo com a experiência fragmentada do herói desorientado do romance urbano pós-moderno, está

a experiência coletiva e plena e a sabedoria da narrativa indígena (SOUZA, 2003, *on-line*).

É esse hibridismo entre um estado cultural tradicional e um estágio cultural moderno que permeia as narrativas escritas indígenas no Brasil, permitindo que a presença da tradição seja forte e persistente, mesmo num contexto temporal de modernidade.

1.4 Escritores da floresta: quando uma nova prática de escrita se torna literatura

Como já dissemos anteriormente, no Brasil, a literatura escrita de autoria indígena configura-se como processo recente e os estudos acadêmicos, cujo objeto de pesquisa seja a prática escritural indígena sob uma perspectiva literária, ainda são escassos. Dentre esse número restrito de estudiosos da literatura escrita indígena brasileira se encontra a Profa. Dra. Maria Inês de Almeida, que coordena o curso de Formação Intercultural de Educadores Indígenas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), desde sua criação em 2006. Responsável pelo projeto Edição de Obras de Autoria Indígena da Faculdade de Letras da UFMG, em convênio com a SECAD/MEC, a professora coordena também a edição de livros e filmes produzidos e distribuídos nas diversas terras indígenas e instituições de ensino do país.

Além disso, Maria Inês lidera, juntamente com a Profa. Dra. Cinara de Araújo Soares Iannini, o Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas Literaterras: escrita, leitura, traduções, criado em 2002. Em entrevista feita por Sérgio Medeiros, a pesquisadora diz que o Núcleo tem proporcionado a alguns grupos “extra-ocidentais” (índios, negros e psicóticos) os instrumentos para a escrita, a tradução e a edição de seus textos. Os pesquisadores Ailton Krenak, Betty Mindlin e Sônia Queiroz são alguns dos vários membros do projeto que

se reúnem a partir do desejo de criar um espaço transdisciplinar para o desenvolvimento de projetos de escrita, leitura e tradução. Nos últimos anos, o Grupo vem pesquisando aspectos interculturais e intersemióticos destas práticas e as relações entre imagem, voz e letra, ficção e vida, criação poética e memória, assim como entre escrita e terra, em meio a populações tradicionais.

O Literaterras é um grupo que se propõe a unir esforços na abertura de novos horizontes para os estudos literários, contribuindo para a criação de nova linha de pesquisa, relacionada à literatura como experiência. Incrementando a coleta, a produção e a edição de textos visuais, sonoros, audiovisuais e escritos, alguns em parceria com representantes de sociedades como povos indígenas e comunidades afro-descendentes no Brasil, por exemplo (LITERATERRAS, s.d., *on-line*).

O Núcleo Literaterras apoia o desenvolvimento e divulgação de obras de autoria indígena. Maria Inês organiza equipes e consegue recursos para que estudantes e pesquisadores índios desenvolvam projetos editoriais, como o livro *Hipitumã'ãx/Curar*, o livro de saúde *Maxakali*, considerado por ela um dos mais importantes. Os projetos geralmente são criados a partir das necessidades das comunidades indígenas por material próprio de leitura e o grupo possui, em seu endereço eletrônico, uma biblioteca virtual, através da qual podemos realizar a leitura de algumas dessas “literaturas da floresta”, tornando-se, nesta área, um dos grupos de pesquisa mais expressivos da região Sudeste do Brasil.

Devido à importância dos trabalhos da pesquisadora Maria Inês de Almeida e, sendo ela, juntamente com Sônia Queiroz, a autora do texto considerado por nós como fundamental para o desenvolvimento de nossa pesquisa – “Os livros da floresta” (2004) –, passaremos agora a apresentar e refletir sobre as principais considerações desse estudo, muitas delas já apresentadas anteriormente, em sua tese de doutorado, defendida na PUC-SP em 1999 e intitulada “Ensaio sobre a literatura indígena contemporânea no Brasil”. Diz a autora, logo na introdução da tese: “Desde o princípio, quando comecei a estudar com os professores índios suas literaturas, percebi que estava entrando num território estranho e familiar, e não seria possível abandoná-lo: abrir os olhos e trabalhar naquele chão foi a escolha do momento” (ALMEIDA, 1999, p. 9). Ao estudarmos, de forma mais específica, as narrativas kaxinawá, os estudos contidos neste trabalho ser-nos-ão de grande valia.

Assistimos atualmente a uma espécie de eclosão do que nomeio *a priori* uma literatura indígena no Brasil, que, a meu ver, configura um movimento literário, na medida em que pode ser observado nos seus aspectos coerentes, como um grande texto que se dá a ler. Seus escritores representam uma população de cerca de 350.000 indivíduos, falantes de aproximadamente 180 línguas diferentes, além do português, e habitam desde a fronteira brasileira com a Venezuela até a fronteira com o Uruguai (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 195).

Segundo as pesquisadoras, os objetivos primeiros das publicações de autoria indígena – a maioria delas subsidiada por órgãos oficiais ou por organizações não governamentais – seriam atender à demanda escolar indígena (como já mostramos anteriormente, auxiliando os professores no ensino da escrita e leitura nas escolas das aldeias) e informar os brasileiros sobre a existência desses povos, constituindo-se como um movimento político-literário. “Sua pertinência para os estudos literários consiste sobretudo em que seu produto principal, ‘o livro com cara de índio’, é o resultado de um processo de edição. Essa constatação faz admitir a autoria coletiva e assumir um conceito mais pragmático de literatura” (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 196). Vale ressaltar ainda que a supremacia da produção intelectual indígena está na Região Norte do Brasil, o que significa, em termos estatísticos, um deslocamento do centro.

De objetos da escrita acadêmica, os índios passam a ser sujeitos dessa mesma escrita. Assim, nos textos configurados pelos indígenas – nos quais se percebem os marcadores da tradição oral e a potência do diálogo formal com a contemporaneidade artística – a legitimação literária, dada antes pela inventividade, poderia ser dada pela própria prática da escritura coletiva.

A escritura indígena é coletiva porque expressa o que é comum, o resultado de um consenso, e é política também porque reordena a coletividade a partir das vozes de seus representantes. Enquanto a tradição literária europeia se baseia na textualidade (ou representação), a literatura indígena serve-se da territorialidade, numa ligação profunda e visceral entre a terra e a escritura.

Além desse movimento simbólico em direção ao próprio território, os povos indígenas iniciam uma retomada do diálogo com a Europa. Através da criação e circulação de novas formas, eles entram no circuito literário, e se envolvem na problemática da escrita e da publicação. Diversos entre si e da chamada literatura ocidental moderna, os textos indígenas despolarizam, até quase a dissolução, os parâmetros canônicos, deixando a descoberto a teoria literária baseada na tradição escrita. Voltamos a um estágio de pré-história, de ignorância sobre a história: a memória surge do vago (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 198).

Quando se reflete sobre literatura indígena, o próprio conceito de literatura é posto em questão. Nesse contexto, é necessário pensar a literatura como prática social de

determinado grupo e, dessa forma, cada literatura teria sua própria literariedade. No caso da indígena, é preciso verificar as relações da prática literária com a aquisição de domínio da escrita alfabética e da língua portuguesa, com os usos do livro e práticas de leitura, com a luta pela garantia de direitos e reconquista da terra.

A escrita indígena produz uma exceção, um desvio no sistema literário brasileiro, delineando um novo estilo, uma nova estética, de extraordinária força comunicativa. O livro torna-se o lugar de reconstrução da memória indígena no Brasil.

Segundo as estudiosas mencionadas, em relação à infindável discussão sobre a crise da representação, a literatura indígena não se preocupa em ser um simulacro ou, de maneira oposta, uma imagem fiel de qualquer coisa:

Os índios simplesmente estão, “ao mesmo tempo agora”, aprendendo a ler, a escrever seus idiomas e a língua portuguesa, elaborando discursos oficiais e políticos, argumentando no debate sobre o Brasil atual, que se quer democrático. Diante do preconceito, do aviltamento, das espoliações que continuam sofrendo, eles reagem com o gesto antropofágico da resignificação, através da prática intertextual, da bricolagem. Recortam o que interessa, vindo de fora ou de dentro, colam e publicam, das formas possíveis [...] (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 201).

Se, por um lado, a literatura escrita indígena é uma forma de expressar seus valores e culturas milenares, eles não questionam, em sua prática escritural, a introdução de elementos externos, alheios à sua tradição: “Sem a ideia de fidelidade, não existe traição” (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 202).

Ao se estudar a escrita indígena, pretendemos trazer para o campo da literatura – através dos conceitos de escritura, estilo e representação – um objeto que vinha sendo estudado apenas pelas ciências sociais. A literatura indígena vem passando por um processo de folclorização, com o objetivo de ocultá-la. Como exemplo, poderíamos pensar no uso dos mitos indígenas nas escolas; eles são apresentados como folclore, com suas entidades míticas desespirtualizadas. É apenas com a escrita, pelos próprios índios, que esses mitos passam a ser lidos como literatura e suas entidades podem reespirtualizar-se. “A folclorização é a literatura em suspensão. Há literatura quando se vê a letra, assim como faz história quem a escreve” (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 205).

Sendo assim, a literatura indígena nasce de uma escrita política, já que pretende, através da letra, recuperar, recompor e reescrever a história, a partir do olhar da

coletividade; instaura-se como um instrumento de poder, já que representa a apropriação, por parte do índio, da lógica do branco; é uma via real de saberes, de saberes vivos, que continuam a circular pelas comunidades, no âmbito da oralidade; além disso, essa literatura serve à constituição estética da comunidade. “Assim os índios estão percebendo sua entrada na sociedade brasileira: de forma literária” (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 207).

O que se deu historicamente, pela obliteração da voz que só o gesto escritural indígena poderia ter impedido, é que a matéria literária das diversas tribos brasileiras – suas realidades, suas ficções, seus ritmos poéticos – foi sistematicamente impedida de configurar uma literatura. Os cantos, as histórias de hoje e de antigamente, as falas rituais, as formas que servem para a ligação entre o visível e o invisível, as fórmulas para dizer o indizível: tudo o que poderia se transformar em literatura indígena, desde que fosse escrito em língua indígena, pelos próprios índios, foi expropriado por discursos outros. Discursos cuja paternidade foi assumida pela impostura religiosa e científica de padres catequistas, antropólogos, etnólogos, lingüistas, agentes nas aldeias, representantes dos setores hegemônicos brasileiros e estrangeiros (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 208-209).

Os indígenas brasileiros passam a ter agora uma língua documentada; isso significa ter uma história própria, um discurso, uma poética de libertação; apesar de nascer de uma necessidade escolar imediata, essa literatura tem sido pensada por suas comunidades e construída gradualmente pelos escritores da floresta. Dessa forma, a prática literária possibilita a preservação, a transmissão e a divulgação da tradição oral dos índios, que foram, por tanto tempo “calados”, bloqueados pelo branco, numa existência autônoma recalcada (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 217).

No espaço de representação do livro indígena, é a imagem da *aldeia* que prevalece, juntamente com um campo semântico que engloba palavras como *território, nação, povo, tradição, parente, comunidade*. Todos esses vocábulos são retirados da língua do branco, mas, no contexto social, literário e político do índio, passam por um processo de ressignificação, através do qual elementos étnicos e tradicionais combinam-se com os recém-adquiridos, formando novos e originais significados.

Dessa forma, a aldeia passa a ser a imagem de um tempo em que tudo ocorre de maneira correta, justa; de um espaço onde cada elemento está no lugar certo, que lhe seja próprio. “Contar o dia-a-dia na aldeia é, para os escritores indígenas, uma forma básica de se estabelecerem no espaço do livro” (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 230). Ao

apresentarem sua vida na aldeia, recuperando os cantos, mitos, poemas, os índios pretendem valorizar o passado como uma forma de criticar o progresso e mostrar os efeitos negativos da civilização moderna ocidental.

Quanto às temáticas dos textos, duas se destacam. A primeira temática mais recorrente é o direito ao território e à autonomia; por autonomia entende-se o controle de cada povo sobre seu modo de vida próprio – saúde, educação, exploração de recursos naturais, organização social. A segunda temática está relacionada à ecologia, à preservação da natureza e do meio-ambiente, que fazem fortemente parte do repertório literário e poético.

Em seus estudos mais recentes, Maria Inês de Almeida tem seguido os ensinamentos contidos na obra da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol (1931-2008), principalmente no que diz respeito ao conceito de uma “estética orgânica”, através da qual as textualidades indígenas poderiam ser melhor compreendidas. Segundo Almeida (2009b), a obra de Llansol traz uma poética capaz de abrir o caminho para as poéticas indígenas. A ideia da autora portuguesa de que nós somos “vivos no meio dos vivos” – ou seja, de que os seres humanos não se relacionam organicamente apenas entre si – muito se aproxima da visão de mundo ameríndia (inclusive da visão integradora de mundo dos índios Kaxinawá, da qual trataremos no último capítulo de nosso trabalho, ao analisarmos as narrativas de *Shenipabu Miyui*).

Maria Inês teve a oportunidade de estar por três vezes com Llansol e, apesar de esta autora ainda não ser tão difundida e estudada no Brasil, a professora da UFMG acredita que a contribuição dos estudos llansolianos para o estudo da literatura indígena contemporânea seja fundamental. Na obra *Desocidentada* – também de 2009, na qual a autora relata suas experiências literárias em terras indígenas – Maria Inês deixa claras as influências da obra de Llansol no desenvolvimento de seu trabalho. Segundo Almeida, seus pensamentos anteriores são retomados, mas em uma outra dimensão, propiciada agora pelo encontro com a obra da escritora portuguesa.

Aceitamos de bom grado, nós, do grupo transdisciplinar de pesquisas Literaterras: escrita, leitura, traduções, a proposta implícita na via aberta pela obra dessa escritora portuguesa, nossa contemporânea. Um caminho que bem poderia ser enxergado como *via negativa* para uma radical desconstrução, mas que preferimos chamar, com Llansol, de Estética

Orgânica: pesquisadores portugueses, brasileiros e indígenas, podemos formar uma comunidade de textos, para além das águas que nos separam e unem.

[...] Numa Estética Orgânica, traduzir é *trazer o outro ao Texto*. Copiar e adulterar, abrir o texto *sem o violar*, e revelar, no adultério, *o que o nosso sexo de ler está vendo* (ALMEIDA, 2009a, p. 60-61 – grifos no original).

Ainda de acordo com a autora, se as narrativas indígenas fossem lidas e escritas sob a perspectiva da Estética Realista, seriam forçadas a um compromisso com a etnografia, revelando o que a cultura oculta. Na Estética Heroica, por sua vez, as histórias ameríndias fazem parte da expansão da língua portuguesa; as narrativas seriam recolhidas da voz dos narradores índios por folcloristas, historiadores e acadêmicos para servirem à assimilação da cultura indígena pela cultura ocidental. São lançados olhares para os “selvagens”, mas não se escutam verdadeiramente suas falas. Ainda poderíamos considerar uma Estética Projetiva; no entanto, essa quer ver o fantástico no mundo ou apresenta-se em sua dimensão idealista – que poderia nos remeter ao índio de José de Alencar, por exemplo –, na qual os não índios continuam a escrever pelos índios. Apenas uma “nova estética”, a Orgânica, seria capaz de abarcar eficientemente esses textos (as relações entre a literatura das comunidades indígenas e a estética orgânica é tema do projeto de pós-doutorado da docente).

O que observamos em nossas pesquisas atuais, com a ajuda do texto de Llansol, é que, finalmente, mas desde os começos talvez perdidos para a memória, uma Estética Orgânica, em sua força de Jabuti, mas também em sua pujança de Onça, poderá criar espaços de fulguração de textos outros que, mesmo em língua portuguesa, saibam figurar o movimento, o devir-indígena do selvagem que outrora pronunciou: *Jaguaretê (Sou um jaguar)*. Para demonstrar isso, temos os textos de autoria indígena recentemente publicados que, para serem lidos de verdade, requerem olhos, não benevolentes, mas expectantes, e ouvidos atentos aos sons e ritmos guardados com cuidado pelos velhos das aldeias. [...]

Essa técnica, adequada para abrir caminhos a outros, nós a enxergamos como o maior projeto estético, ético, dos escritores e professores indígenas, que aprendem com os antigos (os que vivem pelas histórias, mas aquém da História) e se abrem à vida em comunidade (ALMEIDA, 2009a, p. 65 – grifos no original).

A prática escritural e literária indígena encaixar-se-ia numa nova poética que Almeida chama de “terrverbivocovisual”, ou seja, uma poética que inter-relaciona as dimensões terrena, verbal, sonora e visual. “A grande diferença entre a escrita ‘ocidental’ e

a escrita dos índios é que, para estes, o corpo da escrita, o nosso corpo, e o corpo da terra, se integram, multiplicadamente” (ALMEIDA, 2009a, p. 24).

A estudiosa e antropóloga Betty Mindlin também se dedica há muitos anos a pesquisas e trabalhos em núcleos indígenas, voltados à recuperação de seus costumes e tradições, através da escritura de suas narrativas, sendo colaboradora dos narradores/escritores índios em diversas organizações de livros como: *Vozes da origem*, que fez com os índios Suruí de Rondônia; *Couro dos espíritos*, com os Gavião-Ikolen, também de Rondônia; *Terra grávida*, *Primeiro Homem* e *Moqueca de maridos*, este último uma coletânea de mitos, narrados em sua maioria por mulheres, cuja temática central é o erotismo e o amor. Atualmente, a pesquisadora participa do grupo *Literaterras*, em parceria com a professora Maria Inês de Almeida, como já dissemos anteriormente.

Em entrevista à Livraria Cultura News, em novembro de 2004, Betty diz que a Constituição de 1988 assegurou aos indígenas, ao mesmo tempo, o direito de serem cidadãos brasileiros e de manterem sua autonomia cultural, através do direito garantido por lei de terem escola própria, com ensino do português e das línguas nativas, e de decidirem se querem ou não seguir suas tradições. Segundo ela, foi esse processo de autonomia que favoreceu a liberdade de expressão e passou a permitir a produção de uma literatura genuinamente indígena, com autoria reconhecida.

A partir de suas várias experiências com a prática escritural e literária dos índios brasileiros, a antropóloga considera o universo mítico desses povos tão rico quanto o dos contos de fadas; suas histórias revelam sua cultura, aspectos de sua vida social, sua visão de mundo em relação à morte, sexualidade, doenças, criação do universo, surgimento dos seres. Assim, essa literatura que surge possibilita a perpetuação dos costumes e tradições para as próximas gerações indígenas e também se apresenta como um meio eficaz de divulgação “do diferente”, combatendo o preconceito.

Para finalizar a entrevista, a autora fala sobre as oficinas de escrita para os índios:

Os índios estão se tornando letrados, cada vez é maior o número de escritores. Mas a capacidade de criar é ainda maior do que a familiaridade com o mundo das letras que, para eles, é inusitado. O processo de estruturação da escrita é complexo, há muito a caminhar. É um programa de vanguarda, que conseguiu avanços significativos, mas a gente quer muito mais do que isso (MINDLIN, 2004, p. 3).

Ivete Lara Camargos Walty é uma das organizadoras, juntamente com Leda Leonel e Ana Leonel Queiroz, de um livro de histórias contadas pelo índio Pichuvy Cinta Larga, cujo título é *Histórias de maloca antigamente* (1988). Em sua tese de doutorado, defendida na USP em 1991 e intitulada *Narrativa e imaginário social: uma leitura das 'Histórias de maloca antigamente', de Pichuvy Cinta Larga*, a autora analisa as narrativas contadas pelo índio Cinta Larga, com o objetivo de resgatar a visão de mundo desse povo. As análises são realizadas a partir da relação narrativa/ imaginário social e das dicotomias escrita/ oralidade e mito/ História. A pesquisa discute ainda o lugar ocupado pela violência e pela diferença nas culturas branca e indígena, configuradas no livro (WALTY, 1991, p. 7).

Neste contexto, Walty reflete sobre o lugar do intelectual em sua relação com as chamadas minorias, sobre “qual é o lugar do intelectual, no trânsito entre o poder e o contra-poder, o colonizador e o colonizado, a violência e a contra-violência, a realidade e o sonho, o fato e a ficção” (WALTY, 2000, *on-line*). Seria o intelectual o defensor dos oprimidos? Aquele que defende o ponto de vista dos desfavorecidos? Segundo a autora, o intelectual moderno, que levanta bandeiras ideológicas, com ideais de justiça e liberdade, fora substituído por outro, que reconhece sua impotência e fragilidade e desiste de ser porta-voz das minorias. No entanto,

Alguns continuam a falar por muitos, seja nas universidades – reduto maior do intelectual contemporâneo – ou em suas extensões – congressos, simpósios e congêneres [...] [...] nunca foi tão intensa a produção do chamado segmento marginalizado da sociedade com a parceria ou assessoria de professores, artistas ou produtores culturais. Pretende-se com isso, não mais falar pelos excluídos mas estar ao seu lado na conquista do espaço para falarem por si próprios (WALTY, 2000, *on-line*).

Os livros da floresta, nos quais as coletividades indígenas e seus representantes desempenham a função de sujeitos do discurso, são exemplos concretos desse processo de parceria entre índios e brancos, minorias e intelectuais.

No Congresso da ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada) de 1994, Walty se propõe a refletir sobre sua postura frente ao objeto de pesquisa que escolhera – o livro de Pichuvy – e sobre as implicações acadêmicas dessa escolha. Questiona ela: “Mediado pelo ficcionista, ele [o índio] pode entrar na Universidade e fazer

carreira, mas sozinho, com sua fala/ escrita esquisita, deveria permanecer no espaço da reserva?” (WALTY, 1995, p. 409).

Em 1999, a professora Ivete participou do exame de doutoramento da professora Maria Inês de Almeida, na PUC de São Paulo. Para Walty (2000), o fato de utilizar, em sua tese, a expressão “literatura indígena”, foi um importante passo dado por Maria Inês nesses estudos. Para a própria Walty, não teria sido possível dá-lo anteriormente, ou porque ainda não era o momento, ou por ela não ter tido coragem ou porque estava em outra academia. Walty diz que o trabalho de Maria Inês de Almeida – do qual sua tese é apenas um fragmento – e do grupo de professores ligados à educação indígena em Minas Gerais é um trabalho de parceria entre não índios e índios e, portanto, faz parte da complexa relação entre os intelectuais e as minorias.

Segundo Walty, a partir dessa perspectiva, é preciso pensar se, nesses trabalhos de parceria, o intelectual contribui de fato para o crescimento e autonomia do outro, ou se o estamos parasitando, fazendo dele nossos objetos de pesquisa; essa seria uma questão básica na relação entre a academia e a comunidade. Deveríamos pensar que função desempenhamos quando publicamos os textos indígenas em livros ou quando elaboramos teses sobre eles na universidade. Na busca de uma resposta para esses questionamentos, diz a autora sobre as produções indígenas, explicitamente coletivas, considerando também os não índios que participam do trabalho:

Vozes diversas em diálogo se multiplicam no tempo e no espaço. Aqueles que não podiam falar se expressam entre os seus e nos meios de comunicação de massa. Crianças são educadas em escolas bilíngües graças a esse esforço conjunto. Pode-se, então, perguntar: - Por que alijar alguém desse processo? Índio ou não-índio, intelectual ou pajé, menor abandonado ou artista, trata-se de uma boca coletiva que deixa ecoar vozes diversas que se querem ouvidas (WALTY, 2000, *on-line*).

Se a principal função do intelectual seria falar, escrever e apontar ideias e fatos para que se possa refletir sobre eles, segundo Walty, os índios que escrevem, contando suas histórias, reivindicando seus direitos, denunciando abusos, são também, nesse momento, intelectuais.

Se se acolhe o outro, incorporando-o, assimilando-o, ele desaparece, mas, se se o reconhece como outro, pode-se ouvir sua voz. Nasceria, então, o diálogo, o trânsito.

Observe-se que a palavra chave do processo é diálogo. Depois de século de um monólogo imposto ao índio, o não-índio se propõe a tê-lo como interlocutor [...] Para ensinar ou para aprender? Ora, se é diálogo, é para ensinar e aprender, num mecanismo de troca intercultural (WALTY, 2000, *on-line*).

Nós acreditamos na potencialidade deste diálogo que, desprovido dos clichês e pré-conceitos e munido do respeito e disposição para troca, pode render bons frutos.

1.5 Uma questão de gênero e classificação

Quando tratamos de literatura escrita indígena, falamos de uma prática literária que não se enquadra nos padrões estabelecidos pela tradição ocidental e então nos questionamos sobre que método utilizar para estudá-la, de que maneira sistematizar sua leitura, como classificá-la. Essas reflexões levam-nos à questão do gênero. Sobre isso, dizem Almeida e Queiroz:

Não seria necessário enquadrar os textos indígenas nas clássicas categorias que auxiliam a compreensão da literatura ocidental, por exemplo, o gênero. Como disse Jorge Luís Borges, os gêneros literários dependem menos de si mesmos que do modo como são lidos. O fato estético requer, para se reproduzir, o encontro do leitor com o texto. O livro começa a existir quando o leitor o abre. Formalmente, é claro que os textos são diferenciados entre si, e os próprios autores sublinham, às vezes, essa diferenciação. Encontramos em processo de reconhecimento e estudo pelos próprios indígenas (muitas vezes, indivíduos designados pela comunidade para estudar a tradição), mitos (contos), lendas, fábulas, poesia, cantos, teatro, história (2004, p. 237).

Sobre a definição de um gênero textual para as narrativas indígenas, diz Souza:

Dada a complexidade da situação do surgimento dessas narrativas no espaço problemático entre a oralidade e a escrita, é de se esperar que os gêneros textuais das narrativas reflitam tal complexidade, dificultando a sua identificação em termos dos gêneros da cultura escrita [...]. Como se sabe, 'poesia', 'conto' ou 'crônica' são gêneros da cultura escrita e têm mais a ver com a disposição do texto verbal no espaço bidimensional da página do que com o aspecto da performatividade e a interação narrador-

audiência, mais característica da tradição oral, cujas distinções de gênero textual são menos definidas e mais situacionais (SOUZA, 2006, *on-line*).

Para o autor, o que ocorre também é que os editores não índios formatam os textos indígenas, atribuindo-lhes um determinado gênero que mais pareça adequado, sem que os próprios autores tenham escolhido ou definido tal gênero.

As narrativas são sequências duas vezes temporais, uma vez que há o tempo do acontecimento dos fatos narrados e o tempo da narração dos fatos. Sendo assim, uma das funções da narrativa seria a de transformar um tempo em outro (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 232). Já que, para os escritores indígenas, o gênero está em processo de descobrimento e análise, os autores da floresta possuem uma classificação de suas histórias, baseada numa divisão temporal em *antes e depois*. São duas categorias temporais básicas para a classificação das suas narrativas: as *histórias de hoje* e as *histórias de antigamente*.

De acordo com informações de Souza (2006, *on-line*), as histórias de hoje são narrativas históricas, geralmente de autoria individual, que tratam de fatos e acontecimentos situados no presente atual, como por exemplo, a luta pela demarcação de territórios. São resultado de um esforço historiográfico por parte dos índios para contarem a História do Brasil a partir do seu ponto de vista.

Já as histórias de antigamente são narrativas que se referem à mitologia de cada povo; são originadas da oralidade performática e mítica, geralmente de autoria coletiva, que tratam de fatos e acontecimentos situados no “tempo de antigamente”, também chamado de presente anterior ou tempo mítico, segundo Souza (2006, *on-line*). No momento das histórias de antigamente, tudo ainda estava sendo criado, por isso os seres não têm uma forma definida, podendo se metamorfosear constantemente. No presente atual, por outro lado, cada ser já possui sua forma definida e os processos de transformações cessaram.

Podemos dizer que esses elementos caracterizam dois planos distintos: o plano da História, tempo do presente atual, no qual os seres têm formas fixas, são separados e isolados uns dos outros e tudo segue um processo linear. E o plano do mito, tempo do presente anterior (que não coincide com nosso conceito de passado), no qual as transformações e intercomunicações entre os seres continuam acontecendo, seguindo um movimento cíclico, de repetição.

É importante destacar que, em muitas culturas aborígenes, os planos da História e do mito coexistem de forma paralela e é possível haver comunicação entre eles, podendo haver também uma conexão entre as narrativas míticas e as narrativas históricas. Há tribos, por exemplo, que atualizam as narrativas míticas a partir de fatos recentes, acontecidos na história de suas comunidades; e, mesmo assim, essas variações não são vistas como deturpação ou “traição” à narrativa oral original. São os pajés ou os xamãs aqueles que possuem o poder de transitar entre os dois planos, geralmente após a ingestão de alguma bebida alucinógena, segundo Souza (2006, *on-line*).

1.6 A autoria coletiva: uma nova forma-sujeito

Como uma das questões essenciais acerca da escrita indígena está a questão da autoria. Segundo Souza (2006, *on-line*), evidentemente a autoria de um texto escrito é diferente da autoria de narrativas da tradição oral, já que em relação a essas últimas não é possível o estabelecimento de um autor individual – “dono” e criador – das histórias. No âmbito da oralidade, as narrativas são de domínio da coletividade; são herança dos antepassados, transmitida de geração para geração. E o narrador desse legado oral é, assim, o transmissor, o repetidor das histórias. Visto que a grande maioria das narrativas escritas indígenas tem sua origem nas histórias orais, a autoria dessas obras não é individual, mas sim coletiva ou comunitária e seus narradores são os mais velhos, aqueles que dominam os saberes vivos da tradição, como já dissemos anteriormente.

Essa autoria coletiva está intimamente relacionada ao aspecto temporal das narrativas. Retomando o que já apresentamos sobre a classificação temporal das narrativas indígenas, as histórias de hoje – narrativas históricas de um tempo atual – geralmente possuem autoria individual; um indivíduo indígena conta, com suas próprias palavras, como ele vê as questões históricas que envolvem seu povo, os povos vizinhos, seu país. Assim, seu nome consta no livro como “o autor”, igualmente ao que ocorre com grande parte dos autores não índios.

Já as histórias de antigamente – narrativas míticas que compõem a maioria dos livros indígenas – geralmente possuem autoria coletiva, ou seja, seu autor não é um indivíduo índio, mas sim um grupo de índios (frequentemente professores) que, por sua

vez, representa toda sua comunidade, inclusive seus antepassados. É evidente que esse grupo de professores indígenas tem uma carga de responsabilidade diante das histórias escritas: por exemplo, a escolha das narrativas e a passagem da oralidade para a escrita, cujo processo também envolve um trabalho de escolha lexical e um trabalho com a linguagem. No entanto, toda essa composição é feita coletivamente e a carga de responsabilidade sobre o enredo em si, as personagens, as ações são também da coletividade que é a verdadeira dona do legado oral que está sendo escrito.

É nesse contexto que a escrita indígena nos faz retomar a discussão sobre o sujeito. Segundo Souza (2006, *on-line*), “nas culturas indígenas, cada sujeito é visto em termos de suas relações com os outros sujeitos da comunidade, e nunca de uma forma independente e individualista”. De acordo com Almeida e Queiroz, o sujeito das sociedades ocidentais é individual e aparentemente autônomo, já o sujeito das sociedades indígenas é coletivo e social. O sujeito clássico, considerado o dono de um suposto saber literário, é destituído para o aparecimento do objeto “livro”, que nos apresenta uma nova forma-sujeito, plural e representativa: o princípio da dessubjetivação.

A proposta de um estilo indígena na literatura brasileira se fundamenta no princípio de dessubjetivação: o sujeito se perde no estilo e se reencontra por algum traço, quando a cultura torna-se realmente importante. Perseguir esse traço cultural contribui para que as organizações indígenas definam seus perfis, ainda que sempre moventes: mistura indefinida (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 201).

As produções escritas indígenas estão sendo lidas (no sentido de constituição de um público) porque começaram a fazer parte da cultura do impresso e estão, dessa forma, construindo seu estilo próprio. Seus produtores são vários, mas a maioria deles mantém essa característica fundamental: são sujeitos coletivos.

Na atualidade, outro momento histórico, os professores indígenas não só trabalham para retomar nas suas mãos o processo de produção da literatura, como introduzem no cenário da literatura mundial um fator novo, que aponta para outra configuração da escritura: o pai, o autor, sai de cena para dar entrada a outra forma-sujeito da escrita. O signo, na sua materialidade, num ritual antropofágico, substitui a singularidade do homem por um traço e entra no lugar do indivíduo. A diferença agora é que, no lugar do indivíduo, há a comunidade e o signo da aldeia. Para clarear essa idéia, cito o exemplo dos créditos dados, na maioria dos

livros dos índios, a autores não individuais, mas coletivos, designados pelos nomes de aldeias, etnias ou associações (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 215-216).

Ainda segundo as autoras, no caso da literatura indígena, não morre o autor como entidade, mas como indivíduo. A autoria indígena se constrói a partir de determinados signos (inclusive extraverbais), que significam a forma de ser dos diversos grupos representados nos textos. Apresenta-se a comunidade como um grupo de “parentes”, de laços sanguíneos ou não, distantes ou próximos, inimigos ou amigos, mas que compartilham interesses e objetivos comuns, constituindo-se como grupo político. “E sua literatura faz parte da sua política” (ALMEIDA & QUEIROZ, 2004, p. 216).

1.7 Narrativas multimodais

Uma outra característica significativa dos livros de literatura indígena é o diálogo entre os textos escritos e visuais; a grande maioria das narrativas é acompanhada de desenhos bem coloridos, feitos pelos próprios índios. Para os indígenas, as ilustrações têm a mesma importância das histórias escritas e, em alguns casos, possuem um significado cultural, como acontece com os Kaxinawá – quando estudarmos as narrativas kaxinawá, apresentaremos os textos não verbais que as ilustram e explicaremos melhor a importância dos desenhos para a cultura desse povo. Há ainda algumas comunidades que consideram o texto escrito como uma complementação ou “ilustração” do texto visual, segundo Souza (2006). Em alguns casos, os editores não índios, ao configurarem os textos indígenas, desconhecem o valor do elemento visual, e dão, erroneamente, maior importância ao texto verbal alfabético.

Souza denomina essas narrativas indígenas de *narrativas multimodais*, a partir do conceito de Kress e van Leeuwen que “definem a multimodalidade da linguagem como o uso justaposto e simultâneo de linguagens verbais e não verbais, como, por exemplo, o uso, num mesmo texto, de linguagem verbal alfabética ao lado de uma imagem fotográfica, não-verbal” (SOUZA, 2003, *on-line*).

De acordo com informações de Calvet, a pictoricidade das sociedades que baseiam sua tradição na oralidade – como acontece com as comunidades indígenas – se manifesta de formas variadas, em tecidos, cerâmicas e joias, por exemplo. Para o autor, o pictórico deve

ser compreendido “em um sentido muito mais extenso do que sua etimologia nos permite: não apenas o que está *pintado*, mas tudo o que é *forma* voluntariamente dada à matéria física” (2011, p. 73). É necessário refletir sobre o que diz essa pictoricidade, como ela contribui para a transmissão dos saberes tradicionais e para o discurso da oralidade.

O autor nos explica que as relações entre o pictórico e o discurso são frequentes nas sociedades de tradição oral (CALVET, 2011, p. 85). Isso acontece porque há, nessas sociedades, uma pictoricidade, um conjunto de signos a partir dos quais o discurso se desenvolve, já que esses signos não conseguem exprimir todo seu significado através de seus próprios meios. Assim, a fala, através do uso da língua, constitui-se como uma tradução, uma explicação do significado completo do signo. Muitas vezes, a relação entre um grafismo e um discurso envolve também a tradição mítica de um povo (é o caso que veremos mais adiante dos grafismos míticos kaxinawá):

De um lado, um discurso mítico, de outro, um grafismo, mas todos os dois dizem a mesma coisa [...]

O grafismo [...] é desse modo portador, segundo o caso, de uma história ou de uma cosmogonia, de determinada análise de mundo, em uma palavra, de uma *ideologia*. Mas esse grafismo não é transparente, não figura de modo claro, unívoco, essa análise ou essa história, e é o discurso que vai substituir, que vai constituir o discurso terminológico do conjunto dos signos primeiros. Entre o grafismo e o discurso, instituem-se, então, as relações particulares: o pictórico conserva um saber ou uma análise que o discurso deve “traduzir” (CALVET, 2011, p. 87).

Diante disso, podemos concluir que existe uma pictoricidade da oralidade, na medida em que o pictórico fossiliza um saber ou uma crença e permite que a língua possa exprimi-los. Podemos inclusive dizer que, desta maneira, o pictórico/ o grafismo atua também como um auxílio para a memória, já que, quando visualizado, retoma e representa um discurso.

Para as sociedades de tradição predominantemente oral, portanto, a importância do pictórico é indiscutível. Não se trata, no entanto, de uma importância maior ou menor em relação ao signo verbal, mas sim de uma relação de complementaridade, de harmonia, que jamais deve ser desconsiderada quando tratamos das narrativas indígenas.

1.8 Vozes da floresta

Como já dissemos anteriormente, as produções literárias indígenas possuem autoria coletiva ou individual. Dentre os povos que têm publicado seus textos de autoria coletiva estão os Guarani, Desana-Wari, Kiriri, Maxakali, Sateré-Mawé, Yanomami, Kaxinawá.

Nas produções de autoria individual, dentre outros, destacam-se os seguintes escritores indígenas: Daniel Munduruku, Álvaro Tukano, Graça Graúna, Ailton Krenak, Eliane e Cássio Potiguara, Olívio Jekupé, Yagrarê Yamã, Darlene Taukane, Naine e Lúcio Terena, Edson Brito Kayapó, Juvenal Payayá, Aurilene Tabajara, Roni Waeiry, Silvia Nobre Wajãpy, Ely Mukuxi.

Todos esses escritores têm tentado – além de divulgar a literatura de seus povos, que, por sua vez, expressam seus costumes, crenças e tradição – refletir sobre a prática escritural e literária do índio, de forma mais abrangente, e de suas comunidades, de forma mais específica. Sabemos que uma grande maioria das obras de autoria indígena é editada e publicada, no Brasil, ainda com apoio dos não índios, representados financeiramente por órgãos do Estado ou por organizações não governamentais. Não contando, portanto, com recursos financeiros, práticos e técnicos suficientes para a publicação de extenso material, os escritores indígenas têm utilizado amplamente a *internet* como meio de divulgação de suas reflexões e críticas.

Como acreditamos ser fundamental para nossa pesquisa considerar as “vozes da floresta”, ou seja, aquilo que os próprios índios pensam e discutem sobre sua escrita e sua literatura, não pudemos desconsiderar o material disponível na *internet*, já que era o único meio de acesso a essas informações.

Daniel Monteiro Costa, ou Daniel Munduruku, já citado anteriormente, é graduado em Filosofia, possui licenciatura em História e Psicologia; é doutor em Educação pela Universidade de São Paulo e atualmente faz pós-doutorado em Literatura na Universidade Federal de São Carlos. Pode-se dizer que Daniel é considerado um dos mais influentes escritores da literatura indígena contemporânea, produzida no Brasil. Com mais de 40 livros publicados – dentre eles estão: *Histórias de Índio*; *Coisas de Índio*; *Meu Avô Apolinário*; *Você lembra, pai?*; *Catando piolhos, contando histórias*; *O Homem que Roubava Horas*; *Sabedoria das águas*; *O olho bom do menino*; *O banquete dos deuses* – recebeu diversos prêmios no Brasil e no exterior, entre eles o Prêmio Jabuti, Prêmio da

Academia Brasileira de Letras, Prêmio Érico Vanucci Mendes (outorgado pelo CNPq) e Prêmio Tolerância (outorgado pela UNESCO). Além disso, muitos de seus livros receberam o selo “Altamente Recomendável”, outorgado pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ). Daniel é Diretor presidente do Instituto UK’A – Casa dos Saberes Ancestrais; Comendador da Ordem do Mérito Cultural da Presidência da República desde 2008 e membro fundador da Academia de Letras de Lorena/ SP.

Todas essas informações biográficas de Daniel Munduruku foram retiradas de seu *blog* na *internet* (<http://danielmunduruku.blogspot.com>). Nessa página eletrônica, Daniel publica suas entrevistas, notícias sobre seus livros e disponibiliza diversos outros endereços eletrônicos, voltados para a escrita e literatura indígena.

Em sua formação, Daniel conciliou a tradição do povo Munduruku, pautada pela oralidade, pela magia, pelo mistério e pelos ensinamentos dos antepassados, à educação ocidental. Para o escritor, cujo objetivo era o de educar a sociedade brasileira, apenas ser professor não era suficiente; foi então que sua prática literária se iniciou. Munduruku diz que usa o saber ocidental para fazer apologia do saber indígena, que, por sua vez, trata da natureza, da humanidade, dos seres. “Foi então que eu percebi que com o livro eu chegaria muito mais longe, muito mais distante e isso acabou acontecendo porque, além do livro chegar longe, ele me leva pra bem longe também, ele me carrega” (MUNDURUKU, 2010, p. 3).

De acordo com informações de Munduruku, em 2001, aconteceu, no Maranhão, o primeiro encontro de pajés. Desse encontro, surgiu a ideia de se formar uma comissão para pensar um jeito de proteger os conhecimentos tradicionais indígenas. A CIPI (Comissão Indígena da Propriedade Intelectual), constituída por estudantes e intelectuais indígenas, foi formada e passou a divulgar seu trabalho, até que, em 2003, evoluiu para a criação de uma instituição formalizada, o INBRAPI (Instituto Indígena Brasileiro para a Propriedade Intelectual), cujo diretor presidencial do mandato 2007-2011 foi Daniel Munduruku. O instituto atua no Brasil, discutindo a questão da propriedade intelectual voltada aos saberes indígenas, realiza encontros, divulga e cria publicações, participa de debates com o Governo e de eventos internacionais. O INBRAPI é dividido em núcleos: NuMIn (Núcleo de Mulheres Indígenas); NAI (Núcleo de Advogados Indígenas); NEI (Núcleo de Educação Indígena) e NEArIn (Núcleo de Escritores e Artistas Indígenas).

Dentre esses núcleos, o que mais nos interessa é o Núcleo de Escritores e Artistas Indígenas, coordenado pelo músico e escritor, Cristino Wapichana, do povo Wapichana de Roraima. O núcleo

foi criado por ocasião do I Encontro Nacional de Escritores Indígenas ocorrido no ano de 2003 no Rio de Janeiro. Nasceu a partir da necessidade de discutir temas relevantes sobre literatura indígena e direitos autorais além de promover a qualificação de indígenas para o exercício profissional a partir da produção literária. Atualmente o NEArIn conta com a participação de aproximadamente 20 sócios e tem a intenção de expandir sua atuação (<http://escritoresindigenas.blogspot.com/>, acesso em 26 jul. 2011).

Para Munduruku, a literatura produzida pelos povos indígenas é universal e não é direcionada apenas para as aldeias. Diz ele sobre a produção literária indígena:

[...] nós entendemos que existe a oralidade e essa também é uma literatura. É claro que a universidade ainda não aceita isso muito bem, porque ainda não está no cânone. Mas entendemos que a literatura oral é tão importante quanto a literatura escrita. Elas não “brigam”, mas se complementam. A palavra da gente tem um limite, existe o limite da voz, mas o livro não tem uma barreira, ele pode estar aqui, pode estar lá do outro lado do mundo, do mesmo jeito que hoje em dia a tecnologia permite que a voz esteja também. O livro, mais do que a voz, é um instrumento permanente, as pessoas agarram ele, abraçam ele, não se pode fazer isso com a voz. Então ele acaba virando um objeto de afeto (MUNDURUKU, 2010, p. 8).

Daniel diz ainda que os encontros de escritores realizados pelo NEArIn têm por objetivo mostrar que há uma produção indígena no Brasil e incentivar o surgimento de novos escritores, dando para os indígenas mais novas oportunidades que os “pioneiros” da literatura indígena não tiveram; eles foram – e ainda são – desbravadores de um caminho que deve ser trilhado também pelos que virão. O NEArIn não é o responsável pela produção dos livros, mas faz a intermediação entre os escritores indígenas e as editoras.

Então, o NEArIn quando faz o encontro de escritores não é só para mostrar que há uma produção literária, mas para mostrar que existem vozes múltiplas. Não é uma única voz, não é a voz do Daniel Munduruku. É uma voz múltipla e é importante que seja assim, porque são múltiplos os vários olhares indígenas (MUNDURUKU, 2010, p. 8).

Questionado sobre a polêmica criada acerca da escrita indígena, de essa produção ser ou não literatura, Munduruku (2009) diz que uma das justificativas utilizadas por estudiosos e críticos é a de que os escritores índios não dominam o instrumental da escrita e transmitem suas narrativas através da oralidade, assim sua literatura seria inexistente. “A justificativa é um engodo, porque estão tentando definir o que é indefinível. Decifrar o que é indecifrável. Quem escreve textos literários não quer filosofar, nem teorizar, quer escrever e mostrar o que sabe” (MUNDURUKU apud SOUZA, 2009, *on-line*).

Para finalizar sua fala, diz Daniel sobre as publicações indígenas:

Até dez anos atrás não se pensava que o índio podia escrever livro, no entanto, hoje isso é uma demanda, existem editoras que procuram autores indígenas. Elas estão aproveitando o momento econômico e o momento ideológico, que é o de colocar a temática indígena na escola. E quem é que pode falar disso? Existe uma compreensão das editoras de que é importante alimentar o mercado com literatura escrita pelos indígenas (MUNDURUKU, 2010, p. 12).

Eliane Potiguara é escritora, professora formada em Letras, licenciada em Educação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e é remanescente da nação Potiguara. É uma das conselheiras do INBRAP, coordenadora da Rede de Escritores Indígenas na *internet* e do Grumin (Grupo Mulher-Educação Indígena). Eliane foi uma das 52 brasileiras indicadas para o projeto internacional “Mil Mulheres Para o Prêmio Nobel da Paz” e tem uma participação muito ativa na discussão sobre os direitos indígenas no Brasil e no exterior, principalmente sobre os direitos das mulheres indígenas e a importância delas em suas comunidades e na sociedade brasileira. É autora dos livros *A Terra é a Mãe do Índio* (1989) e *Metade Cara, Metade Máscara* (2005) – esse último adquirido pela Secretaria Municipal de Cultura e Educação do Rio de Janeiro para ser distribuído nas bibliotecas da cidade –, além de ser organizadora do *e-book Sol do Pensamento* (2005), que reúne diversos textos de autores indígenas. Assim como Daniel Munduruku, Eliane Potiguara também faz uso da *internet* para divulgar seus textos na página eletrônica www.elianepotiguara.org.br.

Diz Potiguara sobre a escrita e literatura indígena que, segundo ela, são importantes aliadas na difusão da cultura dos povos da floresta:

O pensamento indígena brasileiro de definir, identificar, trazer para fora a cultura, quem somos, o que queremos, o que sonhamos, e ter direito a uma

educação diferenciada, começou a ser resgatado pelos indígenas que moravam nas cidades. Esse trabalho de resgate da identidade indígena trouxe, em seu bojo, uma produção literária diferenciada (POTIGUARA apud COSTA, 2009, *on-line*).

Começamos a compreender que, para manter vivas nossas raízes, era preciso mais do que a tradição da oralidade. A criação dos alfabetos nas línguas indígenas e a fundação de escolas indígenas foram medidas fundamentais para a manutenção e a valorização da cultura. [...] As culturas indígenas eram todas orais, mas, diante da evolução do mundo, do advento das novas tecnologias, das mudanças, foi preciso transformar a cultura oral em cultura escrita. Mas tudo baseado nos relatos dos homens e mulheres mais velhos, respeitando o conhecimento ancestral (POTIGUARA apud COSTA, 2009, *on-line*).

Carlos Tiago, poeta indígena Sateré-Mawé, diz que a escrita foi mais um dos instrumentos não índios do qual o índio se apropriou para contar sobre seu próprio universo e sobre suas tradições, contribuindo, assim, para a formação e transformação da sociedade brasileira. No entanto, para o escritor, agora que os autores índios estão sendo publicados e lidos, é necessário criarem uma forma de escrever mais original, que tenha o contorno das falas de seus antepassados; criar uma literatura indígena que permaneça e sobreviva ao tempo e às intempéries das mudanças literárias (SATERÉ-MAWÉ, 2010, *on-line*).

Para Edson Brito (s.d., *on-line*), escritor Kayapó, a literatura indígena escrita pode ser considerada enquanto convergência de três aspectos: forma de representação da cultura indígena; forma de redescoberta do Brasil, conforme a ótica do índio; possibilidade de reencantamento de um mundo em crise. Diz ele:

As editoras e os leitores brasileiros estão redescobrimo o Brasil, ou pelo menos estão descobrimo histórias, gestos e ações pouco conhecidas na literatura nacional, graças ao protagonismo de indígenas que entram em cena neste campo. Nós, indígenas, temos nas mãos a oportunidade de contribuir na revisão da história.[...]

Está claro que os povos indígenas brasileiros estão vivos, ativos e reativos, por mais que a história oficial e a literatura nacional tenham silenciado essa condição. A incipiente literatura indígena escrita é a prova cabal de que estamos em movimento e resistimos historicamente às adversidades: temos muitas histórias pra contar (BRITO, s.d., *on-line*).

Questionado sobre qual o papel da literatura indígena, o escritor Juvenal Payayá, acredita que a função da literatura seja complexa. Para ele, os escritores indígenas de hoje são pioneiros e talvez não vejam em vida todos os resultados de seus esforços; sua literatura

constitui-se como uma busca do passado, com o objetivo de não deixá-lo perecer; é um instrumento de combate ao preconceito e aos estereótipos. “Assim acredito ser a literatura indígena tão útil ao povo indígena (ou ao mundo) assim como instrumentos de escavação do geólogo, a lamparina na escuridão das trilhas, o grafite no meio da madeira do lápis. Ela ainda tem o sabor do fruto pouco conhecido” (PAYAYÁ, 2007, *on-line*).

Olívio Jekupé escreve poesias desde os 15 anos. Mora na aldeia Krukutu, em Parelheiros/ SP e, hoje, é escritor de poemas, contos, romances e textos críticos, além de dar palestras por todo o Brasil e também no exterior. Em sua produção escrita, destaca-se a obra *Literatura Escrita pelos povos indígenas* (2009), na qual Olívio reflete sobre a literatura de autoria indígena:

Nós, indígenas, temos que ser como os grandes líderes que lutaram pelo nosso povo; temos que ser fortes e acreditar na arma que usamos para lutar, que é escrever. O presente, o futuro está mudando e a literatura será nossa grande arma para defender nosso povo. Nós seremos a mudança e a sociedade saberá de nós, através de nossa escrita (JEKUPÉ, 2009, p. 15).

Jekupé discute também a importância da implantação das escolas diferenciadas nas aldeias, como oportunidade para a formação de novos escritores indígenas:

É através do conhecimento que teremos líderes mais fortes e preparados. O dominante usa dessa arma para nos enfrentar, para nos humilhar. Se temos que enfrentá-los, por que não usar dessa mesma arma? Uma arma que não precisa de guerra; só de conversa, discurso (JEKUPÉ, 2009, p. 16).

Um dos capítulos da obra é dedicado aos comentários do autor sobre os livros que escreveu: *Leópolis Inesquecível* (1993); *500 anos de angústia* (1999); *O saci verdadeiro; Iarandu o cão falante; Xerekó arandu a morte de Kretã; Arandu Ymanguaré (Sabedoria antiga)*. Em 2007, foi coordenador de uma coletânea de textos indígenas de diversos escritores, publicada na Itália e intitulada *Indiografie* (2007). O autor comenta ainda sobre os encontros de escritores indígenas, promovidos pelo INBRAPI e, para finalizar a obra, traz entrevistas com escritores indígenas – Darlene Taukane, Yaguare e Lúcio Terena.

Maria das Graças Ferreira, mais conhecida como Graça Graúna⁵, é potiguar de São José do Campestre (RN) e filha do povo guerreiro Potiguara. Graduada em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), fez mestrado e doutorado também na área de Letras, na mesma instituição, da qual foi docente. Defendeu sua tese de doutorado em 2003, intitulada “Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil”, na qual propõe uma leitura das diferenças em obras de autoria indígena, publicadas no período 2000-2002: *Metade cara, metade máscara*, de Eliane Potiguara; *Puratig: o remo sagrado*, de Yaguarê Yamã; *O saci verdadeiro*, de Olívio Jekupé; *Irakisu: o menino criador*, de René Kithãulu; e *Meu avô Apolinário: um mergulho no rio da memória*, de Daniel Munduruku.

Hoje, ministra as disciplinas de Literatura Brasileira, Literatura Portuguesa e Teoria Literária na Universidade de Pernambuco (UPE). Desde 1985, dedica-se aos estudos da literatura indígena; é membro da União Brasileira de Escritores (UBE), da Rede de Escritoras Brasileiras (Rebra) e do Núcleo de Escritores e Artistas Indígenas (NEArIn); é autora do livro de poemas *Canto mestizo* (1999), de *Tessituras da terra* (2001) e de *Criaturas de Nhanderu* (2010), além de participar de antologias e suplementos literários no Brasil e no exterior.

Identidades, utopia, cumplicidade, esperança, resistência, deslocamento, transculturação, mito, história, diáspora e outras palavras andantes⁶ configuram alguns termos possíveis para designar, a priori, e existência da literatura indígena contemporânea no Brasil. Gerando a sua própria teoria, a literatura escrita dos povos indígenas no Brasil pede que se leiam as várias faces de sua transversalidade, a começar pela estreita relação que mantém com a literatura de tradição oral, com a história de outras nações excluídas (as nações africanas, por exemplo), com a mescla cultural e outros aspectos fronteiriços que se manifestam na literatura estrangeira e, acentuadamente, no cenário da literatura nacional (FERREIRA, s.d., *on-line*).

Para Ferreira (s.d., *on-line*), a literatura indígena ainda é pouco estudada em seu aspecto contemporâneo. A escassez de estudos e a falta de reconhecimento da existência dessa literatura se dão em decorrência do preconceito e da ótica etnocentrista, utilizada como princípio de base para os críticos dessa produção. Graça Graúna diz que, mesmo no século XXI, a literatura indígena continua sendo negada no Brasil e seus escritores

⁵ Apesar de ser mais conhecida por Graça Graúna, para referência bibliográfica, utilizaremos o sobrenome oficial da escritora (FERREIRA).

⁶ Uma expressão de Eduardo Galeano, utilizada em *As palavras andantes*. Porto Alegre: L&PM, 1994.

desrespeitados, ao passo que as especificidades e particularidades dessa literatura deveriam ser aceitas em suas diferenças.

A questão da especificidade da literatura indígena no Brasil implica um conjunto de vozes entre as quais o(a) autor(a) procura testemunhar a sua vivência e transmitir ‘de memória’ as histórias contadas pelos mais velhos, embora muitas vezes se veja diferente aos olhos do outro. [...] Essa percepção da memória, da autohistória e de alteridade configura um dos aspectos intensificadores do pensamento indígena na atualidade (FERREIRA, s.d., *on-line*).

Para a escritora indígena (2009), apesar da intromissão dos valores dominantes do colonizador, o direito dos indígenas de expressarem seus costumes, crenças e tradições vence o tempo e ganha voz através da tradição literária – oral, escrita, individual ou coletiva –, prova viva dessa sobrevivência; nos textos de autoria indígena se manifesta a literatura-assinatura de milhões de povos excluídos.

A literatura indígena é um lugar de confluência de vozes silenciadas e exiladas ao longo da história há mais de 500 anos. Enraizada nas origens, esse instrumento de luta e sobrevivência vem se preservando na autohistória de escritores(as) indígenas e descendentes e na recepção de um público diferenciado, isto é, uma minoria que semeia outras leituras possíveis no universo de poemas e prosas autóctones (FERREIRA, 2009, *on-line*).

Após todas essas considerações, é evidente que, além de atuarem como coletores e escritores, os indígenas têm refletido sobre sua prática escritural e literária. Nós, não índios, quando nos propomos a estudar as expressões da literatura de autoria indígena, de forma alguma, podemos desconsiderar essas reflexões.

[...] por que a literatura indígena pode ser vista hoje no Brasil como vanguarda? Talvez porque, através dela, saibamos como não colocar a escrita no lugar da fala (até porque os escritores/ tradutores/ editores não querem calar seus velhos nem substituir suas línguas). Porque nos traz de forma cabal o livro como multiplicidade e produz conexões e redes visíveis nas poéticas orais (ALMEIDA, 2009, *on-line*).

Faz-se urgente e necessário ouvirmos as vozes da floresta; apenas através dessa escuta, conseguiremos compreender a essência e o verdadeiro significado desse recente movimento literário, que podemos considerar de vanguarda.

Primeira parada do caminho:

Calvet diz que, ao pensarmos em sociedades de tradição oral, o primeiro passo é “recusar esse exotismo de bazar, essa atitude de um observador que só aceita o outro em sua estranheza e não em sua simples diferença” (2011, p. 139). Toda sociedade de tradição escrita já foi, em determinado momento de sua história, uma sociedade de tradição oral e conserva, ainda hoje, uma parte de oralidade “viva”; “a fronteira entre oralidade e escrita não é impermeável” (CALVET, 2011, p. 141).

Quando a escrita surge em uma sociedade, não significa simplesmente a transcrição da língua falada, mas também uma reorganização social. Se a escrita está relacionada ao poder, isso não quer dizer, de forma alguma, que a tradição oral não conheça o poder. Toda comunidade tem a necessidade de transmitir seus valores, descobertas, crenças, conhecimentos; e cada uma determina os melhores meios para que essa transmissão aconteça. Nas sociedades de tradição escrita, a escola é a principal responsável por esse processo, mas é apenas uma das formas possíveis; as sociedades de tradição oral fundamentaram, através do “poder da fala”, sua regulação social. Todos os saberes que são transmitidos pelo texto escrito também existem na ausência da escrita (CALVET, 2011, 142-143).

E, nesse contexto, podemos refletir:

[...] a escrita constitui um progresso? [...] A escrita é, atualmente, um fato incontornável com o qual todas as línguas do mundo, salvo aquelas que estão em vias de extinção, terão de se confrontar em um futuro próximo. E isso é desejável, porque é a esse preço que os povos que falam essas línguas não escritas poderão preservar sua cultura (CALVET, 2011, p. 145).

O surgimento da escrita pode trazer perdas, progressos e implicações sociais profundas. Sendo assim, o importante é que cada sociedade de tradição oral possa pensar seu próprio caminho da oralidade à escrita e decidirem elas mesmas como utilizar sua prática escritural. Esse é o processo que vem ocorrendo em diversas aldeias brasileiras: os próprios índios assumiram-se como sujeitos e autores de suas histórias e, conseqüentemente, da História dos povos que representam.

Se o papel contraditório da escola, nas aldeias indígenas, se deve justamente à prática da escritura, podemos nos interrogar com os índios: isso é bom ou ruim? Analisar a educação escolar indígena do ponto de vista da literatura, considerando-a como o extrato dos esforços escriturais de professores e alunos, implica responder positivamente a essa questão. Escrever, assim como ensinar, pertence à esfera do não saber, da dispersão, mas se constitui também como dobra, em que os sujeitos refletidos se podem vislumbrar. Com a experiência literária (produção de texto, escritura), ao invés de vulgar a idéia de que para ensinar é preciso o saber, a lembrança, a certeza, temos a oportunidade de verificar que dúvida e esquecimento talvez sejam os dois maiores pilares da escola, planta exótica recém-plantada em muitas comunidades indígenas do Brasil (ALMEIDA, 2009, p. 76).

[...] com a nova prática literária – escrevendo suas histórias e seus pensamentos, sua poesia – os indígenas podem estar operando uma profunda mudança na sua vida social. A escritura assume nessas sociedades também o lugar da crítica, dos questionamentos. A escritura, no sentido estrito da representação gráfica e plástica dos pensamentos em movimentos, [...] permite o desenvolvimento de uma atitude mais reflexiva frente à História, à sociedade, ao mundo (ALMEIDA, 2009, p. 92).

Oralidade, escrita, literatura. Para Almeida e Queiroz, o texto de autoria indígena pode ser visto como um triângulo semiótico, no qual interagem significado, significante e referente. Dessa forma, cada signo nos remete a uma realidade extralinguística, não necessariamente voltada ao mundo dos objetos reais, “mas ao mundo percebido no interior das formações ideológicas de dada cultura” (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 272). Ainda segundo as autoras, para compreendermos a contribuição indígena para a literatura brasileira, é preciso perceber que os textos da floresta não formam um conjunto homogêneo; ao contrário, são plurais e variados, em estilos, inflexões dialetais, línguas, símbolos e linguagens. Os autores da floresta refletem, em cada página escrita, a diversidade das múltiplas tradições indígenas, construindo, assim, suas poéticas de escrita e libertação.

Para finalizar a primeira parte percorrida do caminho, lançaremos mão das palavras do escritor Joaquim Mana Kaxinawá:

Os povos indígenas hoje estamos começando a sonhar do fundo dos 500 anos que passamos mergulhados no túnel do tempo. Durante este longo túnel, foram exterminadas muitas culturas e as línguas indígenas que hoje são faladas em número de 180. Mas sabemos que existem muitas ainda pelas fronteiras dos rios.

O que quero dizer é que os 500 anos para nós começaram ontem. Só agora nos últimos anos é que estamos com os direitos de ter uma comunicação através da escrita na nossa língua própria.

Sendo um processo novo para os índios e para os assessores, encontramos várias interrogações no ar. Como se fôssemos andorinhas voando para pegar as moscas de sua alimentação numa tarde de temporal de chuva.

Mas o túnel do futuro mostra que somos capazes de realizar os sonhos que sempre tivemos como povos diferentes, valorizados dentro de nós mesmos e espiritualmente (KAXINAWÁ, 2008, p. 5).

Sendo assim, cabe a cada povo, a cada comunidade indígena descobrir, planejar e desenvolver sua prática escritural e literária de acordo com suas características culturais e respeitando seu próprio tempo, sem negar as novas perspectivas que se apresentam, mas também sem apressar o processo. Apenas dessa forma é que a escrita e literatura indígenas poderão se solidificar, diminuindo ao máximo o risco de haver consequências indesejadas e potencializando os benefícios que essas novas práticas podem proporcionar.

Ao longo do caminho

2 Estudo do mito

[...] que o mito é uma força cultural em função das necessidades básicas do homem; que é autoconsciência da sociedade em forma analógica; enfim, que é modelo exemplar para o ser humano entender sua natureza e sua história (BOSI apud FIKER, 2000, p. 19).

Como pudemos verificar no capítulo anterior, no processo de escrita indígena, configuração e solidificação de sua literatura, os mitos ocupam lugar de destaque; além disso, nosso *corpus* de análise é composto por narrativas de origem mítica. Sendo assim, consideramos de grande importância dedicar um capítulo de nossa pesquisa ao estudo do mito enquanto narrativa carregada de dimensão estética. Em nossa reflexão, procuraremos estabelecer as relações entre mito e literatura, considerando o mito como matéria cultural e literária. Acreditamos que, estudando as principais características e aspectos do mito, melhor compreenderemos e analisaremos as narrativas kaxinawá.

Temos consciência de quão vastos são os estudos e da quantidade quase imensurável de material de pesquisa relacionado ao mito, e não temos, de modo algum, a pretensão de esgotá-los aqui. Procuramos incluir em nosso estudo ao menos os autores usualmente tidos como mais significativos no estudo do mito – e que, além disso, elegemos por serem mais adequados a nossa proposta de pesquisa. Nossa exposição e comentário serão sucintos, em vista, mais uma vez, do imenso volume de dados encontrados nesse limitado conjunto de autores consultados. Afinal, nosso propósito não é realizar um estudo aprofundado do mito em si, mas buscar subsídios para a análise e melhor compreensão do mito tal como concretizado em *Shenipabu Miyui*.

2.1 Mito: tentativas de definição e características gerais

Para Jolles (1976), o mito é considerado uma *forma simples*. O autor acredita que a Literatura, como ciência, se orienta em três direções, sendo sua missão estética, histórica e morfológica; desta maneira, os fenômenos literários poderiam ser interpretados a partir de sua beleza, seu sentido e sua forma.

Esses três métodos atuariam conjuntamente para apreender o fenômeno literário em sua totalidade. No entanto, observando-se a crítica literária, temos a impressão de que um dos métodos exerce hegemonia sobre os demais, durante um determinado tempo. Assim, durante o século XVIII, a investigação estética teria predominado na Literatura; já a orientação que destaca o sentido da obra e cuja interpretação se pauta na noção de Gênio teria se originado no Renascimento, mas aguardara o início do Romantismo para florescer por completo.

Uma terceira orientação teria, então, procurado criar também seu método próprio de análise e interpretação: o estudo da *forma* dos fenômenos literários.

Se for eliminado tudo o que está condicionado pelo tempo ou tem movimento individual, podemos, em Poesia — na sua acepção mais ampla — estabelecer igualmente a forma, circunscrevê-la e conhecê-la em seu caráter fixo. Para cada poesia, poder-se-á indagar em que medida as forças constitutivas e limitativas da sua forma redundaram numa concepção possível de ser conhecida e distinguida das demais; em que medida uma forma se aglutinou e se realizou nessa poesia. Em face da totalidade da Poesia, perguntamo-nos em que medida a soma das formas reconhecidas e distinguidas constitui um princípio de ordem, de vínculos de conjunção e de articulações internas — isto é, um Sistema. Determinação e interpretação das Formas, eis a tarefa desse método (JOLLES, 1976, p. 17-18).

Segundo o autor, tanto a estética, quanto a crítica interpretativa e a corrente “histórica” (esta última considerando os produtos da literatura em relação direta com seu autor) têm como objeto de suas investigações a poesia e o poeta, ou seja, a obra literária acabada, a poesia que “recebeu acabamento único e definitivo num ‘poema’” (JOLLES, 1976, p. 18). Por outro lado, quando se quer explicar a forma do fenômeno literário, a situação muda; a poesia não é mais apreendida em sua fixação artística definitiva, mas em suas raízes, ou seja, na linguagem. Desde o século XVIII, a possibilidade de se construir uma ciência literária a partir da linguagem é considerada; no entanto, faz-se “necessário observar quando, onde e como a linguagem pode converter-se — e converte-se — em ‘construção’, sem deixar de ser signo” (JOLLES, 1976, p. 19). Para esse trabalho, de acordo o autor, deve-se remontar às mais elevadas obras de arte, mas também é preciso debruçar-se

[...] sobre as formas que, embora provenham igualmente da linguagem, não comportam essa consolidação final, ao que parece, e acabam por encontrar-se num outro estado de agregação, se nos for permitida tal imagem. Penso naquelas Formas que não são apreendidas nem pela estilística, nem pela retórica, nem pela poética, nem mesmo pela “escrita”, talvez; que não se tornam verdadeiramente obras de arte, embora façam parte da arte; que não constituem poemas, embora sejam poesia; em suma aquelas formas a que se dão comumente os nomes de Lenda, Saga, Mito, Advinha, Ditado, Caso, *Memorável*, Conto ou *Chiste* (JOLLES, 1976, p. 20 – grifos no original).

Em seu estudo, Jolles se dedica à segunda tarefa, de acordo com ele mesmo, porque essas formas têm sido maltratadas pelas críticas estética e histórica. A história literária teria deixado de se ocupar dessas formas e transferido essa responsabilidade para a etnografia ou para outras disciplinas mais ou menos estranhas aos estudos literários. Sendo assim, diz o autor sobre seu trabalho:

Existe, pois, um atraso a recuperar, e, que mais não fosse para preencher essa lacuna, dedicaremos essa obra, primeiro capítulo de nossa pesquisa literária, às Formas que se produzem na linguagem e que promanam de um labor da própria língua, sem intervenção — por assim dizer — de um poeta (JOLLES, 1976, p. 20).

Quanto à relação entre a linguagem e o trabalho, Jolles nos diz que, assim como o homem trabalha – reorganizando a natureza (camponês), modificando a natureza (artesão), interpretando e tornando a natureza sagrada (sacerdote) –, a linguagem também realiza trabalho. A linguagem cria e cultiva, na medida em que as palavras podem cumprir-se, tornando-se “realidade”; a linguagem fabrica quando gera o novo e muda a ordem das coisas, através do ato poético.

Quando a linguagem é ato poético, fala-se geralmente de literatura [...] E sabemos que a linguagem, como trabalho que modifica uma ordem, conduz então diretamente à literatura, mesmo que esta não provenha de um poeta dado nem esteja fixada em determinada obra. Ao mesmo tempo, vemos a linguagem, ou a literatura, apoderar-se de uma coisa, transformá-la e renová-la, sendo essa coisa — para empregar uma fórmula audaciosa — um dado da natureza (JOLLES, 1976, p. 26).

Ainda segundo o autor, a linguagem também interpreta, relacionando-se ao conhecimento e ao pensamento; toda atividade de interpretação mergulha de forma profunda na linguagem.

O homem intervém na confusão do universo; aprofunda, reduz, congrega; reúne os elementos conexos, separa, divide, decompõe e repõe o essencial em pequenas pilhas. As diferenças ampliam-se, o equívoco é eliminado ou então devolvido à univocidade. Pelo desenvolvimento da explicação e o cerceamento da classificação, chega-se, pois, às formas fundamentais. [...] Os semelhantes encontram-se; só que não constituem conjuntos de pormenores, mas uma diversidade cujos elementos se interpenetram, se unem, se fundem para apresentar uma forma suscetível de ser apreendida como objeto e que possui — diríamos — sua validade e coesão próprias. Cada vez que a linguagem participa na constituição de tal forma, cada vez que intervém nesta para vinculá-la a uma ordem dada ou alterar-lhe a ordem e remodelá-la, podemos falar então de Formas Literárias (JOLLES, 1976, p. 29).

Debruçando-se especificamente sobre o mito, o estudioso apresenta algumas tentativas de definição desse conceito, retiradas de três fontes diversas (estudantes universitários encarregados do dicionário de Grimm, *Vocabulário de Filosofia* de Eisler e o próprio Jacob Grimm), no entanto, nenhuma dessas definições o satisfaz. Para Jolles, o homem está diante do universo e o interroga por que quer conhecê-lo, compreendê-lo como um todo, mas também em seus detalhes. A partir das interrogações, o homem recebe uma resposta decisiva, que sana todas suas dúvidas e inquietações, ou seja, os fenômenos do universo revelam-se, fazem-se conhecer. Sendo assim, o autor apresenta sua definição para o mito: “Quando o universo se cria assim para o homem, por *pergunta e resposta*, tem lugar a forma a que chamamos Mito” (JOLLES, 1976, p. 88 – grifos no original).

Jolles aproxima o Mito do oráculo, na medida em que ambos predizem, fazendo parte de uma mesma disposição mental, de um mesmo conjunto; “a pergunta se resolve então numa resposta e a realidade objetiva cria-se a partir da pergunta e da resposta” (JOLLES, 1976, p. 88); sendo assim, o Mito é criação. É necessário lembrar que, para nós, as palavras *predição* ou *profecia* estão relacionadas ao futuro, mas, no universo profético, “A profecia é a predição que se verifica, a predição verídica, a ‘veridicação’. A distância entre o passado e o futuro fica, portanto, eliminada; o passado e o futuro deixam de se distinguir [...]” (JOLLES, 1976, p. 89). Se tanto Mito quanto oráculo realizam profecias, eles se distinguem à medida que, no oráculo, pergunta e resposta constituem uma profecia relacionada a um caso particular, portanto essa profecia não adquire uma forma geral e desaparece com a solução de cada caso individual. Já, no Mito, as profecias se orientam

para um elemento de constância e, uma vez apreendidas num gesto verbal, possuem uma atualização duradoura.

Há três formas de o mito se manifestar. A primeira delas é como “Forma Simples”; a segunda é como “Forma Atual” e a terceira é como “Forma Relativa”. No Mito, um fenômeno *único* se faz conhecer completamente e se isola dos outros fenômenos, a partir de sua independência. No entanto, outros fenômenos podem dar-se a conhecer da mesma maneira, em mitos da mesma espécie. É assim que o autor distingue o Mito – Forma Simples resultante de uma dada disposição mental – e os mitos – formas atualizadas da Forma Simples. Já sobre o mito relativo, diz o autor:

Às formas simples, diretamente decorrentes de uma disposição mental, e às que foram em seguida atualizadas, vem juntar-se, portanto, um terceiro modo; um elemento que não pertence diretamente a essa disposição mental assume, entretanto a configuração de sua forma, e tanto a Forma Simples como a Forma Atual associam-se a um *análogo*, a uma *Forma Relativa* (JOLLES, 1976, p. 96 – grifos no original).

Desta maneira, diferentemente do mito como forma simples, no qual um fenômeno se dá a conhecer ao homem que o interroga, no mito relativo, a história parte do homem que quer compreender aquilo que viu, chamou-lhe a atenção e que seus conhecimentos são insuficientes para explicar. Assim, um mito relativo ou análogo é derivado e, portanto, apenas verossímil, ao invés de ser verídico.

Como já dissemos, segundo Jolles, Mito é criação, no sentido mais profundo: “mito é o lugar onde o objeto se cria a partir de uma pergunta e de uma resposta; por outras palavras: o mito é o lugar onde, a partir da sua natureza profunda, um objeto se converte em criação” (JOLLES, 1976, p. 90-91). De acordo com essa perspectiva, o conhecimento – como processo no qual os objetos são produzidos, e não criados – está em oposição ao mito. Para os gregos, toda tentativa do homem de penetrar o universo e conhecê-lo é vã, sob o risco de cair no erro, já que apenas os deuses conhecem as coisas a partir delas mesmas; esse saber divino sobre os seres e objetos do universo é mito.

Repita-se: não há aqui uma sucessão cronológica; não há um ponto de transição do mito para o conhecimento, por descontentamento com o Mito; não há uma evolução que eliminasse um dos termos por insuficiência, para dar lugar ao outro; eles estão sempre lado a lado, mas também estão sempre separados, como os amorosos da canção popular,

por um abismo largo demais para poder ser superado. As duas partes trocam suspiros e protestos de amor.

Como já vimos, o conhecimento procura depreciar o mito e negá-lo mas, por outro lado, não hesita em recorrer ao mito analógico e em tentar realizar-se num mito relativo, sempre que tem consciência das próprias limitações. Por sua parte, o mito aspira frequentemente, quando começa a perder a força de coesão, a desviar-se no sentido do conhecimento, a apoiar-se em seus caminhos, de modo a recuperar o fôlego. O conhecimento sob a máscara de mito, o mito sob o disfarce de conhecimento – eis dois atores, poderíamos dizer, que gozam de sucesso na ampla comédia do pensamento humano (JOLLES, 1976, p. 98).

Se fôssemos escolher uma palavra-chave para representar a disposição mental da qual resulta o mito, poderíamos optar pela palavra *saber*, no entanto é necessário esclarecer que não se trata do saber como posse do conhecimento, das certezas ou dos conteúdos universalmente válidos, mas sim do saber absoluto “que só se produz num caso: quando um objeto se cria a si mesmo numa interrogação e em sua resposta, para se fazer conhecer e se manifestar na palavra, na profecia” (JOLLES, 1976, p. 93).

O universo do mito abarca fenômenos simultaneamente múltiplos e constantes, que se destacam na realidade cotidiana e são captados por um gesto verbal que os converte em eventos únicos, dando-lhes sentido para sua multiplicidade e sua constância; é um universo sólido, onde as coisas acontecem sempre da mesma maneira.

Na Forma Simples do Mito e em suas atualizações, a natureza, em primeiro lugar, se torna criação. Muitos estudiosos associam os fenômenos naturais aos fenômenos míticos, no entanto, para Jolles (1976, p. 102), a disposição mental do Mito não está, de forma alguma, limitada à Natureza. Para o autor, um evento (que necessariamente não precisa ser um evento da Natureza) se torna forma na medida em que parte da multiplicidade para a unidade primordial, ou seja, quando um evento se fundamenta em si mesmo, ele se converte em Mito.

Por outro lado, os objetos que se tornam criação no Mito também podem perecer através do Mito; temos então o mito construtor – no qual o evento sai da pluralidade para a unidade primordial – e o mito destruidor – no qual o evento sai de sua unidade primordial e retoma sua pluralidade caótica. Como exemplos básicos para esses processos, podemos pensar na criação do Mundo (Mito construtor) e no fim do Mundo (Mito destruidor). Além disso, o Mito também pode reconstruir a partir do caos; seria, então, um Mito reconstrutor.

Por fim, para finalizar suas reflexões, Jolles nos fala sobre o símbolo que, segundo ele, “não é [...] imagem, mas objeto dotado de uma carga efetiva de Mito e detentor autônomo do poder do Mito” (1976, p. 108).

Raul Fiker divide sua obra *Mito e paródia: entre a narrativa e o argumento* em quatro partes: a primeira trata da conceituação do mito e de sua transição para o que ele denomina “mito ideológico”; a segunda, das permeações entre mito e literatura; a terceira trata da conceituação da paródia, de seus tipos básicos e de suas relações com a ironia, a sátira e a estilização; e a quarta e última parte apresenta as relações gerais entre mito e paródia (como nos antecipa o título do livro). Segundo o autor, sua intenção é “abordar a função e estrutura do mito e da paródia, especialmente em sua relação recíproca, o interior do texto literário” (2000, p. 8-9).

Para Fiker, o mito, enquanto visão de mundo, caracteriza-se por uma postura ligada à noção de sagrado e apresenta-se como movimento de afirmação, de instauração e de codificação. Por outro lado, a paródia relaciona-se à noção de profano e apresenta-se como movimento de negação e destruição. No entanto, o confronto direto entre esses polos opostos praticamente não ocorre, já que é necessário o processo de desmitologização – ou seja, a substituição do mito original por seu sucessor ideológico – para que a paródia possa intervir e corroer: “é a permanência do mito, sua sobrevivência para além da morte de suas condições propiciatórias, que sofre a ação paródica” (FIKER, 2000, p. 9).

O autor afirma que a função arcaica do mito está relacionada à construção explicativa do mundo; num segundo momento, erigido essencialmente sobre elementos ideológicos, o mito passa a mistificar os processos reais (e não mais a explicá-los). A paródia geralmente age nesta segunda fase do mito, com função intrinsecamente desmistificadora. Desta forma, a paródia “não encontra espaço para se manifestar junto ao mito original durante a vigência deste, necessitando de sua degeneração como requisito” (FIKER, 2000, p. 10). Fiker ressalta que, quando há paródia durante o período de vigência do mito original, sua função é reforçá-lo.

Para o desenvolvimento de nossa pesquisa, iremos nos ater às duas primeiras partes da obra, especialmente na segunda, que apresenta as modalidades básicas de permeação do texto literário pelo mito.

Quando estudamos o mito, nos movemos num terreno movediço, já que ele se apresenta muitas vezes como um objeto de estudo indefinido, que pode ser abordado por diferentes disciplinas sob variadas perspectivas. No entanto, como o autor objetiva essencialmente analisar as funções que o mito pode assumir no interior do texto literário, é mais importante saber como o mito funciona do que conceituá-lo.

Segundo Fiker, são três as grandes correntes contemporâneas de estudo do mito: a simbolista, a estrutural e a funcionalista. Em sua obra, o autor diz utilizar as teorias de alguns dos representantes mais significativos das duas primeiras correntes que, para ele, são as mais importantes para a esfera literária.

Para melhor justificar sua escolha, Fiker faz (em nota de rodapé) um breve histórico sobre o estudo do mito, começando pela perspectiva positivista⁷, representada principalmente por Max Müller, que considerava o mito como uma manifestação primitiva, estado selvagem do pensamento e uma doença da linguagem. Quando diversas áreas do conhecimento passaram a considerar “o mito como uma dimensão irrecusável da experiência humana” (FIKER, 2000, p. 20), as pesquisas se dividiram nos três grupos de teorias mencionados acima: simbolistas, funcionalistas e estruturalistas.

Os simbolistas – representados pelos seguidores de Freud e também por pensadores como Jung, Mircea Eliade, Ernest Cassirer – refletem “sobre a simbólica do mito como modo de expressão diferente do pensamento conceitual” (FIKER, 2000, p. 20). Para os estudos funcionalistas – representados principalmente por B. Malinowski – “o mito, desprovido de qualquer dimensão metafísica, tem por função apenas reforçar e codificar, de maneira fácil de serem entendidas, retidas e transmitidas através das gerações, as crenças práticas que constituem as molas da organização social” (FIKER, 2000, p. 20).

Por fim, a corrente estrutural tem como representante mais expressivo Lévi-Strauss, que – como veremos mais detalhadamente adiante – relaciona o estudo do mito com o estudo da língua para afirmar que o importante para se descobrir o sentido do mito é a combinação de seus elementos e não a análise desses elementos de forma isolada. Para finalizar a reflexão sobre as correntes de estudo do mito, Fiker apresenta a teoria de Ricoeur, que considera a abordagem estruturalista importante, porém insuficiente. Para ele,

⁷ Essa concepção também era conhecida, segundo informações de Fiker, por *corrente naturalista*, já que “Os deuses e heróis mitológicos seriam personificações de forças naturais a partir da transformação patológica de objetos inanimados em sujeitos de verbos adequados a descrever ações humanas...” (2000, p. 19).

o mito deve ser estudado a partir de uma leitura estrutural, mas sem desconsiderar sua importância simbólica. Fiker afirma, portanto, que sua concepção de mito nesta obra segue os estudos de Ricoeur, na qual modelos e conceitos diferentes e aparentemente opostos se emparelham.

Nas análises que realizamos das narrativas de origem mítica de *Shenipabu Myui*, procuramos seguir a concepção de Ricoeur e Fiker, considerando o mito simultaneamente em seus aspectos estruturais e simbólicos.

Fiker esclarece também que, devido aos equívocos que poderiam ser gerados no uso dos termos “mito antigo” e “mito moderno”, ele fará uso dos termos “mito original” e “mito ideológico”⁸ que, para a reflexão proposta por ele, são conceitos fundamentais.

O conceito de mito, de maneira geral, se refere a um procedimento mental nos quadros da cultura arcaica ou selvagem. Neste sentido, um mito apenas o é até que seja percebido como tal numa avaliação externa, entrando assim em crise. O prisma que vamos abordar reflete o sentido oposto: para o pensamento não arcaico ou selvagem um mito passa a sê-lo depois de identificado como tal, e sua conotação mais direta é a de uma crença rudimentar e enganosa, uma ficção, uma mentira, enfim (FIKER, 2000, p. 22).

Segundo o autor, no primeiro caso, ocorre uma mudança profunda na estrutura de uma cultura, como por exemplo, a interferência dos povos europeus nas culturas ditas primitivas, e

a consciência mítica e o universo sobre ela estruturado entram em crise e são substituídos por outra episteme: os mitos do universo agonizante deixam de ser mitos no primeiro sentido passando a sê-lo no segundo. No outro caso, no contexto desta nova episteme, algum elemento, até então não problematizado, é a uma certa altura posto em questão – passa a ser percebido como falso, ou se percebe que algo era tomado como o que não era, ou se lhe denuncia o caráter fetichista e passa a ser um “mito” (FIKER, 2000, p. 22-23).

Sendo assim, quais seriam, então, as características do mito ideológico (mito moderno)? Fiker afirma que o mito original passa por sucessivas crises, transformando-se

⁸ “Sendo que a expressão ‘ideológico’ se refere aqui simplesmente àquele território vago mas superpovoado, espécie de limbo epistemológico, onde se aglomera o produto cognoscente enviesado pelos mais diversos jogos de espelhos que se encontram entre as infra e as super-estruturas, território onde ‘há mais coisas do que pode supor a vã sabedoria (e a falsa consciência)’” (FIKER, 2000, p. 22).

em teoria filosófica ou científica e tornando-se ideologia; este seria o mito moderno. No universo primitivo, o mito original fornecia referencial, por ser seu elemento constituinte; no universo moderno, constituído a partir de outro quadro mental, o mito ideológico fornece somente uma falsa consciência, sendo utilizado como instrumento de dominação (com pouca eficiência).

Assim, a tentativa de recuperação da consciência mítica pode significar várias coisas: para o “ex-primitivo” colonizado, o resgate de sua consciência original, anulada pelo invasor europeu, e para este, a retomada de uma unidade perdida consigo mesmo e com o mundo. [...] Por outro lado, a defesa do mito pode ser a defesa – engajada ou inocente – da falsa consciência e do papel que esta geralmente representa nos quadros da dominação política. [...] E há também o uso, intencional ou não, através das formas nas quais o mito se degrada. Aqui, porém, já não estamos no domínio do mito mas do meramente mítico, que se exprime [...] através do clichê e, no nível do texto literário, produz sub-literatura. Pois quando o mito se torna clichê, o lugar de todos os lugares se transforma em lugar-comum (FIKER, 2000, p. 25-26).

Analisando comparativamente o mito original e o mito ideológico, Fiker chega ao seguinte quadro:

MITO ORIGINAL	MITO IDEOLÓGICO
cosmificador	pseudo-cosmos, fantasmagoria
caráter sagrado	caráter dogmático, pretensão ao sacro, autoridade
extra-temporal	fora do tempo certo (“fora de época”)
concilia contradições	disfarça as contradições
unicidade	desagregação
estilo narrativo (X argumentativo)	o meramente mítico veiculado através de clichês
universo da sabedoria (X do conhecimento)	“sabedoria” do lugar-comum

Tabela 1: Quadro comparativo – Mito e Mito ideológico (FIKER, 2000, p. 117)

Segundo o autor, o mito original, enquanto cosmogonia, apresenta-se com função instauradora, como categoria constitutiva e ordenadora; o mito instaura um universo. “Este

aspecto constitutivo do mito integra tanto as abordagens tradicionais, anteriores ao naturalismo da segunda metade do século passado, como as tendências modernas no estudo do mito, especialmente as simbolistas” (FIKER, 2000, p. 27) – representadas por J. Campbell e Mircea Eliade. Esse elemento constitutivo também estaria presente no procedimento geral do que Lévi-Strauss denomina “pensamento selvagem”.

Enquanto o mito original é cosmificador e mitifica o real, o mito ideológico instaura uma ordem falsa, criando um pseudo-cosmos e mistificando o real:

A realidade, para o homem primitivo ou arcaico, que vive numa ordem de coisas sacralizadas, consiste no conjunto de significados derivados ou indiretamente, do mito básico de sua cultura, veiculado através de uma cosmogonia específica. É o gesto divino de instauração do cosmos que estabelece a ordem em torno e em função da qual se desenrolam as relações concretas dos homens entre si ou com a realidade bruta circundante. [...]

Já nas sociedades modernas [...], os mitos não integram o sistema de maneira harmônica, criando uma região de discrepância. Manifestações vestigiais de um procedimento anacrônico, os mitos básicos que caracterizam uma época formam um mundo desvinculado da realidade, criando e perseverando valores-fantasmas cuja relação paradigmática com as práticas concretas da sociedade em questão é apenas caricatural. Se no contexto primitivo ou arcaico o mito limpa, delinea com precisão os significados e revela uma sabedoria em conformidade funcional com aquele sistema, no contexto moderno ele embaça os significados e contribui para a elaboração de uma falsa consciência. Ali ele mitifica o real, aqui ele o mistifica (FIKER, 2000, p. 29).

Fiker afirma que o cosmos é constituído pela ordem e pela necessidade, elementos de caráter sagrado, enquanto o caos possui caráter profano, dominado pela contingência. O mito original seria, portanto, uma história verdadeira, de teor sobrenatural e sagrado (esta última seria, inclusive, a característica diferenciadora do mito em relação às outras narrativas).

Para o autor, no decorrer da História, as narrativas míticas foram perdendo seu valor sagrado e substituindo-o pelo dogmático. É o processo de dessacralização do mito, que passa a ser objeto de avaliação externa, de alegorização, de manipulação e até mesmo de tentativa de resgate (que só ocorre desde que se reconheça a dessacralização).

Acreditamos que, apesar do contato, muitas vezes devastador, ocorrido entre os povos indígenas brasileiros e os “invasores” brancos europeus, ainda hoje predomina, na organização cultural indígena, a categoria do mito original, com suas características e

implicações. Por outro lado, não podemos desconsiderar o fato de comunidades indígenas que objetivam resgatar seus mitos e a consciência mítica de seus integrantes, o que, segundo Fiker, pressupõe um processo de dessacralização, ocorrido justamente a partir do contato destruidor com os colonizadores.

O acontecimento mítico ocorre fora do tempo histórico, no tempo primordial e original; os eventos extra-temporais do mito abrem o percurso cíclico do tempo em direção a seu próprio início. Essa posição temporal do mito original se contrapõe à do mito ideológico, cujo contexto dessacralizado e marcado pelo tempo histórico linear, o faz atolar-se em anacronismos e encontrar-se fora de época, desencaixado, equivocado.

Para o autor, enquanto o mito original “tem por objetivo a resolução de contradições no seio de uma cultura” (2000, p. 37), “No nível do mito ideológico não há uma tentativa de conciliar as contradições culturais e sociais, mas de disfarçá-las, varrendo-as para baixo do tapete da falsa consciência” (2000, p. 38).

Enquanto o mito original tende à unicidade, instaurando a união do homem consigo e com o universo que o rodeia, como parte de um todo significativo e orgânico, o mito ideológico age num contexto de desagregação, sendo essencialmente fragmentário, separando o homem de si mesmo, de seu mundo real, de sua época, de suas relações concretas e engessando-o no dogmatismo, disfarçando suas contradições e afetando-lhe a consciência.

Vale ressaltar que, para nossa pesquisa, a peculiaridade do mito original relacionada à unicidade bastante nos interessa, visto que nosso objetivo é justamente mostrar como se dá, nas narrativas kaxinawá de *Shenipabu Miyui*, essa integração do homem com os demais seres do universo, ou seja, a representação de uma visão de mundo indígena integradora, e não fragmentária, como a visão não indígena.

Segundo Fiker, o mito originalmente se dá a partir da oralidade e não dispõe em si mesmo de uma “forma literária”. Quando são escritos⁹, assumem a forma literária de narrativas e trazem consigo os elementos dessa elaboração.

É o caráter narrativo, oral e escrito, que permite a especificação do mito em sua forma literária, seu “estilo” característico. E neste sentido não há melhor pista para esta

⁹ Esse processo pode se dar tanto no interior do universo mítico (mas neste caso o mito já estaria subordinado a uma sintaxe diferente do enunciado oral) ou então fora de seu contexto original (como quando coletado por etnólogos, arqueólogos ou utilizado como tema literário) (FIKER, 2000, p. 40).

especificidade do que a origem mesma do termo: a palavra grega *mithos*, além de designar uma narrativa concernente à genealogia dos deuses, se refere também a uma narrativa qualquer¹⁰ (FIKER, 2000, p. 40).

Ao *mithos* – caracterizado pela magia da palavra, pela mimese e participação emocional – opõe-se o *lógos* – caracterizado, por sua vez, pela racionalidade demonstrativa e pelo procedimento de pesquisa baseado na inteligência crítica. A linguagem narrativa do mito, que transmitia uma sabedoria, é substituída pela linguagem argumentativa do discurso científico e do conhecimento. Assim, a narrativa em suas diversas esferas passa a ser desprestigiada para que o comentário, a análise e a explicação da ciência possam ser privilegiados; cabe à ciência explicar os fenômenos que ultrapassam a dimensão do cotidiano e que antes eram explicados pelos mitos.

Dessa forma, o discurso da sabedoria – elíptico, metafórico e narrativo – se contrapõe ao discurso do conhecimento – direto, lógico e argumentativo. Considerando este aspecto, mais uma vez podemos verificar a importância central do mito para as comunidades indígenas brasileiras a partir do predomínio da narrativa (e do discurso da sabedoria) – como vimos no capítulo anterior – em comparação ao uso do discurso argumentativo.

Em *O mito*, Ruthven também se propõe a apresentar o estudo dos mitos ao longo do tempo, oferecendo uma visão parcial do tema (por ser vasto e amorfo) e tratando da importância da mitologia a partir de sua ligação com a literatura. Já na introdução, Ruthven trata do problema de definição do termo “mito”; segundo ele, os mitos são aparentemente imunes a uma explicação racional, no entanto estimulam as pesquisas racionais. Muitas são as tentativas de interpretações, mas nenhuma delas consegue explicar definitiva e satisfatoriamente o que é o mito, que possuiria a qualidade de resistir à inteligência.

Para o autor, as mitogonias são criadas por aqueles que acreditam que o mito encerra um significado “real” sob seu significado aparente, e se recusam a admitir que o mito significa simplesmente o que diz ou, sob um ponto de vista ainda mais simplista, “os mitos foram criados para maravilhar” (RUTHVEN, 1997, p. 14-15). Diz ele:

¹⁰ Na ênfase dada ao aspecto narrativo, o autor ressalta a importância de não se desconsiderar o elemento “conteudístico” do mito.

A mitologia é um assunto por direito nato, apesar de não ser reconhecida como tal pelo nosso sistema educacional. Ninguém é formado em Mitologia. Essa faz parte de um campo que engloba uma variedade de ramos de conhecimento e disciplinas: os clássicos, a antropologia, o folclore, a história das religiões, a linguística, a psicologia e a história da arte. Cada um vê a mitologia à luz de suas preocupações... (RUTHVEN, 1997, p. 15).

Na primeira parte de sua obra, Ruthven nos apresenta as principais teorias relativas à natureza e origem dos mitos. Segundo ele, em algumas épocas, essas teorias eram tão bem aceitas que chegam a influenciar o modo como os escritores tratam os mitos em seus poemas, romances e peças, e deixam marcas na literatura; por isso, seria importante tratar delas:

- **Evemerismo:** de acordo com essa teoria, os eventos míticos podem ser transformados em acontecimentos possíveis, ou seja, em acontecimentos históricos. Dessa forma, os povos fariam sua História criando primeiro os mitos.

Admitindo que Zeus e os demais já tenham sido mortais numa época anterior, cabia a um historiador evemerista determinar as datas em que eles teriam vivido, com a esperança de ver todos os episódios importantes arquivados na mitologia pagã, finalmente incluídos na história hebréia – então aceita como o eixo da cronologia mundial. À medida que a cronologia da antiguidade ia se tornando mais refinada, faziam-se esforços cada vez mais fantásticos para vincular datas exatas com os episódios preservados nos mitos, às vezes mediante evidências internas, como por exemplo a referência a um evento astronômico localizável no tempo: a ocorrência de um cometa, ou de um eclipse (RUTHVEN, 1997, p. 20).

Assim como o mito pode se tornar história, a história também pode ser mitificada:

[...] a incursão do mito na história complementa-se pela invasão do âmbito dos mitos pela história, porque ambos os processos tentam evadir a inefabilidade dos eventos isolados: por compreender que o realmente acontecido (*res gestae*) é conhecível somente através de um relato do que aconteceu (*historia rerum gestarum*), o historiador torna-se uma espécie de fazedor de mitos contra a sua vontade (RUTHVEN, 1997, p. 22).

Sendo assim, mito e história se permeiam mutuamente. Como separar a figura histórica de Jesus Cristo de sua figura messiânica? Como descobrir a origem histórica de Robim Hood? Talvez a história contida nos mitos não seja aquela que registra o que de fato aconteceu, mas a que registra o que as pessoas acreditavam ou diziam que havia

acontecido. Posteriormente trataremos de forma mais aprofundada da relação entre história e mito.

- **Os mitos como ciências naturais:** de acordo com essa teoria, “[...] os mitos são alegorias dos fenômenos do universo que nos rodeia: os mitos não são história, são história natural” (RUTHVEN, 1997, p. 23) e as metamorfoses são a física da antiguidade. Essa ideia se deve ao fato de os nomes dos deuses serem relacionados à astronomia e à astrologia, aos nomes dos planetas, das constelações, dos metais e dos quatro elementos (terra, água, fogo e ar). Os nomes dos deuses pagãos eram nomes dos poderes naturais e divinos.

Assim, alguns acreditavam que o zodíaco seria a matriz de todas as mitologias; outros, que a mitologia poderia ser reduzida à meteorologia; outros ainda diziam que os mitos continham verdades naturais ocultas sob a arte.

Aqueles que acreditavam que os mitos registram fenômenos naturais geralmente não acreditam que o mito apenas sirva para descrever, mas também para explicar como as coisas surgiram. No entanto muitos discordam da função etiológica do mito.

- **As interpretações psicológicas:** Freud considerava os mitos intimamente ligados à psicologia. Para ele, os mitos eram projeções mentais, vindas do inconsciente. Mais tarde, Jung rejeitou o modelo de Freud (consciente/ inconsciente), substituindo-o por uma estrutura na qual o inconsciente seria formado por dois níveis: *inconsciente pessoal* (que corresponde ao conceito de “consciente” de Freud) e *inconsciente coletivo*, muito mais profundo.

Para Jung, o inconsciente coletivo é universal, idêntico em todos os seres humanos e seu conteúdo foi denominado “arquetípos”, responsáveis por produzir as “imagens arquetípicas” presentes nos mitos, na arte, na literatura e nos sonhos, imagens comuns a todas as pessoas, em todos os espaços e tempos.

Os arquetípos, segundo Jung, são, na verdade, um modo de funcionar, que herdamos biologicamente, nas estruturas das células nervosas do cérebro. Os arquetípos têm a capacidade de fabricar as imagens arquetípicas, que encontramos nos mitos e na literatura. Assim a mitologia seria de ordem coletiva e não individual. Para Jung,

quando ocorre uma situação arquetípica, experimentamos subitamente uma extraordinária sensação de liberação, como se fôssemos

transportados, ou cativados por um poder irresistível. Em momentos assim, deixamos de ser indivíduos, para tornarmo-nos raça; a voz de toda humanidade ressoa dentro de nós (JUNG *apud* RUTHVEN, 1997, p. 34-35).

Essa teoria de Jung pode ser uma alternativa para o questionamento de como povos tão distantes no tempo e no espaço produzem narrativas tão semelhantes entre si. Há os que acreditam que os mitos são iguais porque os seres humanos são iguais e há os que defendem a ideia de que, se os mitos fossem mesmo universais, as cosmogonias e autoctonias também seriam iguais no mundo todo.

Ao redescobrirem a mitologia como expressão de tipos psicológicos e de emoções universais, escritores sentiram-se estimulados a se interessarem novamente pelos mitos. Alguns acreditavam que “as imagens evocadoras de emoções primordiais são o meio para se chegar a uma literatura de importância universal” (RUTHVEN, 1997, p. 36).

Apesar de suas diferenças, tanto Freud quanto Jung afirmam que, “de alguma forma, nós sabemos o que o mito está nos dizendo, muito antes de sabermos que sabemos” (RUTHVEN, 1997, p. 34).

- **A didática moral:** segundo essa teoria, a mitologia é vista como uma forma não discursiva de ensinamentos morais e éticos, uma “sociologia dos costumes” abrangentes e um sistema filosófico secreto; através do estudo da mitologia seríamos capazes de recuperar a sabedoria perdida da Antiguidade (RUTHVEN, 1997, p. 40). Acreditava-se que os mitos pagãos conservavam vestígios da fé verdadeira.

O mito seria constituído por um invólucro verbal, que deveria ser “removido”, propiciando a descoberta de seu núcleo verdadeiro, seu significado essencial, que, por sua vez, encerra um ensinamento moral ou ético. Muitos criticaram essa interpretação moralista e sua busca por mensagens cristãs nos mitos pagãos, considerando-a um engano.

Será que alguma vez os moralizadores tiveram consciência da sua tentativa de enganar toda a gente o tempo todo? Ou a sua culpa consistiu apenas no auto-engano, ao anestésiar as suas próprias consciências morais, antes de ceder aos prazeres sensoriais e às vezes sensuais proporcionados pela mitologia? (RUTHVEN, 1997, p. 43).

- **Os jogos da linguagem:** segundo essa teoria, alguns mitos se originam para explicar a denominação dos seres e objetos em determinado idioma. Assim, alguns relatos

(e as temáticas desenvolvidas por eles) teriam origem linguística; os mitos nasceriam de algum tipo de jogo de palavras.

Essa teoria foi considerada por muitos filólogos um disparate, mas Max Müller estabeleceu, em seus estudos, uma relação entre os métodos da filologia e a ideia da ligação entre mito e linguagem. Para ele, muitos relatos míticos eram metáforas para acontecimentos simples do dia-a-dia (principalmente relacionados a acontecimentos da natureza). Com o passar do tempo, os significados originais dessas metáforas foram se perdendo e novas lendas surgiram “para explicar figuras já não mais conhecidas como figuras de linguagem” (RUTHVEN, 1997, p. 47). Estudando o verbalismo da mitologia, Müller nos deixou um lembrete benéfico de que os mitos podem inspirar-se em ideias ou em palavras, mesmo que essa concepção seja absurda na prática.

- **Mitos e ritos:** os rituais são de grande importância para os povos primitivos e alguns estudiosos acreditam que os mitos seriam apenas explicações desses rituais – os mitos derivariam dos ritos – e, portanto, seu valor seria secundário. O rito seria a ação realizada e o mito, a ação contada; sendo assim, o mito seria o parente pobre do ritual (RUTHVEN, 1997, p. 51).

No entanto, outros estudiosos contestaram essa concepção dos ritualistas ao localizarem casos incontestáveis de mitos anteriores aos rituais. Além disso, o mito possuiria elementos que o separariam do rito, como a fantasia e a liberdade para desenvolver-se.

Diante das evidências da dissociação entre ritual e mito (rituais não acompanhados por mitos e vice-versa), os ritualistas passam a afirmar, num posicionamento moderado, que ambos – mitologia e ritual – surgem de desejos reprimidos, insatisfeitos. Assim, mito e rito seriam a réplica um do outro, o rito no nível da ação (dramatizado) e o mito no nível conceitual (narrado).

- **As interpretações estruturalistas:** a técnica estruturalista para a análise dos mitos surge da distinção feita por Saussure (para o estudo da linguagem) entre diacronia e sincronia. A partir desta distinção linguística, Kenneth L. Pike propôs um sistema de análise para todos os campos de pesquisa, fundamentado na distinção entre “ético” (diacrônico) e “êmico” (sincrônico).

Os estruturalistas buscam nos mitos um todo estrutural, do qual emerge um significado. Sendo assim, o folclorista Alan Dundes, em suas análises, além dos motivos diacrônicos, busca os “motivemas” sincrônicos e Lévi-Strauss busca “mitemas” nas mitologias dos índios sul-americanos.

“‘As verdadeiras unidades constituintes de um mito’, adverte Lévi-Strauss, ‘não são as relações isoladas, senão *feixes dessas relações*, e somente como feixes essas relações podem ser postas em uso e combinadas para produzirem um significado’” (STRAUSS apud RUTHVEN, 1997, p. 54, grifos do autor). Dessa forma, segundo Ruthven (1997, p.57), a teoria estruturalista fornece uma explicação analítica do mito, se diferenciando de todas as demais teorias anteriores.

Na segunda parte da obra, Ruthven trata das relações entre os escritores e a mitologia. Segundo o autor, os escritores podem construir novas estruturas a partir de pontas e pedaços de mitos muito diferentes. É possível inventar seus próprios mitos, “corrigir” mitos famosos ou descobrir novas maneiras de escrever sobre velhos mitos. No entanto, é difícil provar a influência do material mítico sobre artistas e escritores, já que esses não costumam admitir seus “empréstimos” dessas obras.

Os mitos são maleáveis e é a mudança (resultado da criatividade literária dos escritores) que os mantém vivos. No Renascimento, apogeu da mitomania, de acordo com o autor, a imediação do mito com a literatura era muito apreciada. Os bons escritores queriam aproximar o leitor da mitologia clássica de forma a criar a ilusão de que os mitos não eram apenas histórias renarradas, mas realidades vividas.

Já no Iluminismo “são feitas tentativas de erradicação da mitologia, alegando-se que estaríamos muito melhor sem ela. Sempre que ocorre um iluminismo desses, os mitos são tidos como algum tanto infantis, indubitavelmente *passé* e bastante falsos” (RUTHVEN, 1997, p. 63). No século XVII, na medida em que as ciências naturais vão ganhando prestígio, a mitologia clássica vai sendo degradada. Um dos motivos para que isso tenha ocorrido é o fato de, para alguns estudiosos, a mitologia perpetuar falsidades e, no contexto das inovações tecnológicas, as criações imaginativas tornaram-se redundantes. “Com a Natureza Selvagem sendo metodizada pelos paisagistas, ou amestrada pelos industriais, os velhos deuses não tinham para onde ir” (RUTHVEN, 1997, p. 65).

Nesta época, eram válidas as verdades verificadas pela razão e as verdades reveladas pela Igreja, portanto as verdades da mitologia pagã passaram a ser vistas como falsas e a não terem mais espaço: “Assim aconteceu, a ciência e a religião uniram-se numa trégua incômoda, para denunciar a falsidade da mitologia” (RUTHVEN, 1997, p. 66-67).

O sistema educacional que outrora aproximou os leitores dos conhecimentos mitológicos, possibilitando a leitura dos clássicos, criou o efeito colateral de tornar os mitos excessivamente familiares até transformá-los em clichês. Sendo assim, a mitologia ficou desacreditada e deveria ser ignorada no processo de modernização da literatura.

Outros estudiosos da época qualificaram o mito de infantil:

Isto tipifica a atitude do iluminismo, visto que é característico da mente racional conferir maturidade às suas próprias obras e achar diversos graus de imaturidade nos hábitos mentais alternativos. Considera-se o mito inútil, exceto para os intelectualmente fracos, que nunca chegarão ao grau cartesiano (RUTHVEN, 1997, p. 69).

Ruthven segue os estudos de Freud e afirma que a evolução cultural do homem pode ser vista como sendo composta de três estágios. O primeiro é o *Período do Mito ou da Fábula*, correspondente à “infância” da raça humana, na qual as pessoas ainda não aprenderam a pensar conceitualmente ou expressar-se analiticamente. O segundo seria o *estágio religioso* (um período de transição) e o terceiro, o *estágio científico*, correspondente à “maturidade”.

A faculdade de fazer mitos é verdadeiramente infantil, como de fato o são os selvagens, no modo de ver dos imperialistas paternalistas. E a presença de uma faculdade de fazer mitos no homem do século XX deve ser interpretada como um vestígio arcaico de alguma fase aborígine da consciência humana, ou como prova de desenvolvimento psicológico reprimido.

[...]

Sendo produto de processos recapitulativos, o homem moderno poderia regredir facilmente para o selvagerismo do qual ele emergiu tão recentemente, a menos que tomasse o cuidado de evitar modelos ancestrais de comportamento. Nesses termos, um escritor moderno que cultivava a consciência mítica é uma espécie de regressão evolucionária, um fóssil vivo, talvez até [...] um degenerado psicopatológico (RUTHVEN, 1997, p. 71).

Jung assume uma posição antifreudiana e afirma que os mitos são “o produto mais maduro da jovem humanidade” (JUNG *apud* RUTHVEN, 1997, p. 71) e o desprezo iluminista pelo mítico e primitivo transforma-se em admiração romântica, quando o romantismo triunfa e “os escritores percebem que não devem pretender crescer para fora do mito, senão crescer aproximando-se dele” (RUTHVEN, 1997, p. 71).

Quando refletimos sobre o mito, os estudos de Mircea Eliade não podem, de forma alguma, ser desconsiderados. Segundo ele, para as sociedades arcaicas, os mitos eram histórias verdadeiras, de caráter sagrado, exemplar e significativo. No século XIX, o mito assumiu outro significado, passando a ser considerado sinônimo de fábula, invenção e ficção. No entanto, no século XX, ocorre uma retomada do sentido dado ao mito pelas sociedades arcaicas. De qualquer forma, hoje o vocábulo “mito” tanto assume o significado de ilusão, ficção, quanto de tradição sagrada, revelação primordial e modelo exemplar.

Eliade afirma que os gregos aos poucos despojaram o mito de seu valor religioso e metafísico, contrapondo-o ao *logos* e, posteriormente, à história; sendo assim, o mito passou a estar ligado a tudo o que não pode existir realmente. No entanto, para o autor, não é essa concepção de mito que lhe interessa, mas sim aquela das sociedades tradicionais, que ainda estão vivas e atuantes na contemporaneidade, como as sociedades indígenas brasileiras, por exemplo, das quais fazem parte os Kaxinawá:

Nossa pesquisa terá por objeto, em primeiro lugar, as sociedades onde o mito é – ou foi, até recentemente – “vivo” no sentido de que fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência. Compreender a estrutura e a função dos mitos nas sociedades tradicionais não significa apenas elucidar uma etapa na história do pensamento humano, mas também compreender melhor uma categoria dos nossos contemporâneos (ELIADE, 1972, p. 8).

Eliade prefere estudar os mitos das sociedades tradicionais a analisar as mitologias das grandes religiões grega, egípcia ou indiana. Essa preferência deve-se ao fato de que, nas sociedades tradicionais, o mito está situado em seu contexto sócio religioso original.

Isso porque, apesar das modificações sofridas no decorrer dos tempos, os mitos dos “primitivos” ainda refletem um estado primordial. Trata-se ademais de sociedades onde os mitos ainda estão vivos, onde fundamentam e justificam todo o comportamento e toda a atividade do homem. O papel e a função dos mitos ainda podem (ou podiam, até

recentemente) ser minuciosamente observados e descritos pelos etnólogos. Interrogando os indígenas a respeito de cada mito, bem como de cada ritual das sociedades arcaicas, foi possível apurar, ao menos em parte, o significado que lhes atribuem (ELIADE, 1972, p. 10).

Eliade considera o mito uma realidade cultural muito complexa, que pode ser interpretada através de perspectivas variadas, que, muitas vezes, se complementam. Por isso, assim como defendem os outros estudiosos dos quais tratamos anteriormente, defini-lo torna-se tarefa difícil. Mesmo assim, ele propõe uma definição que nos parece ampla e completa:

[...] o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que *realmente* ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios”. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente *fundamenta* o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural (ELIADE, 1972, p. 11- grifos no original).

O que vale ressaltar é que o mito é considerado uma história sagrada, portanto, verdadeira, que se refere a realidades, ou seja, ao que realmente aconteceu. Por retratar as ações dos Seres Sobrenaturais no início dos tempos, o mito é o modelo exemplar de toda atividade significativa da vida humana, sejam elas sagradas ou profanas: “a principal função do mito consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos a atividades humanas significativas: tanto a alimentação ou o casamento, quanto o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria” (ELIADE, 1972, p. 13).

Segundo o estudioso, nas sociedades tradicionais, os indígenas fazem uma clara distinção entre os mitos – histórias verdadeiras – e as fábulas e contos – histórias falsas. As histórias falsas têm conteúdo profano e as histórias verdadeiras, por sua vez, tratam da

origem do mundo, das aventuras do herói nacional, dos xamãs, ou seja, essas narrativas retratam o sagrado e o sobrenatural. É justamente pelo fato de retratarem o sagrado que as histórias míticas não podem ser indiferentemente narradas; os mitos são contados obedecendo a determinadas regras culturais de espaço, tempo e público, enquanto que as histórias profanas podem ser relatadas a qualquer momento, em qualquer lugar.

Quanto aos personagens, nos mitos, são Deuses e Entes Sobrenaturais; nos contos e fábulas, são heróis e animais miraculosos. No entanto, todos eles possuem uma característica comum: não pertencem ao mundo cotidiano.

Os mitos, efetivamente, narram não apenas a origem do Mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje – um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras (ELIADE, 1972, p. 16).

É por esse motivo que, para o homem arcaico, o mito é tão importante, enquanto que as outras narrativas profanas não o são. Os mitos lhe ensinam as histórias que o constituíram como indivíduo e como ser coletivo e social. Da mesma forma como o homem moderno se considera resultado de uma série de eventos históricos, o homem arcaico se considera resultado dos eventos míticos. Eventos que se passaram no tempo primordial, que constituem uma história sagrada, cujos protagonistas não são humanos.

Se, por um lado, os homens modernos não precisam conhecer todos os eventos históricos que precederam sua existência, por outro, os homens primitivos têm por obrigação conhecer toda a história mítica de seu povo, rememorá-la e reatualizá-la de tempo em tempo. Assim, a irreversibilidade do tempo, característica da História e aceita pelo homem moderno, não constitui uma evidência para o homem das sociedades arcaicas.

Para o homem das sociedades arcaicas, ao contrário, o que aconteceu ab origine pode ser repetido através do poder dos ritos. Para ele, portanto, o essencial é conhecer os mitos. Essencial não somente porque os mitos lhe oferecem uma explicação do Mundo e de seu próprio modo de existir no mundo, mas sobretudo porque, ao rememorar os mitos e reatualizá-los, ele é capaz de repetir o que os Deuses, os Heróis ou os Ancestrais fizeram ab origine. Conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas. Em outros termos, aprende-se não somente como as coisas vieram à existência, mas onde encontrá-las e como fazer com que reapareçam quando desaparecem (ELIADE, 1972, p. 18).

Se o mito narra as ações dos Entes Sobrenaturais na criação dos seres e elementos do universo, ensinando como repeti-las, ao conhecer a origem de um objeto, um animal, uma planta, adquire-se um poder mágico sobre eles, podendo, assim, dominá-los, multiplicá-los e reproduzi-los quando e quanto se queira. É necessário conhecer o mito, conhecer a origem dos seres e coisas do universo para poder dominar o mundo ao redor¹¹. Como exemplo, Eliade cita os remédios que não agem na cura, ao menos que se saiba sua origem, que, por sua vez, está relacionada à origem do mundo. E, nestes casos, muitas vezes, apenas conhecer o mito de origem do remédio ou do mundo não é suficiente, é preciso também narrá-los. Quando se narra o mito, o narrador sai do tempo cronológico e profano e reintegra-se ao tempo fabuloso, sagrado e primordial, tornando-se, de certo modo, “contemporâneo” dos fatos ali ocorridos e compartilhando da presença dos Entes Sobrenaturais.

Para Eliade, viver os mitos é vivenciar a experiência religiosa de sair da vida cotidiana e reatualizar, reiterar os eventos fabulosos, assistindo novamente às obras criadoras dos Deuses; é sair do mundo de todos os dias e entrar num mundo mágico, transfigurado, impregnado da presença do sobrenatural e do sagrado. “Em suma, os mitos revelam que o mundo, o homem e a vida têm uma origem e uma história sobrenaturais, e que essa história é significativa, preciosa e exemplar” (ELIADE, 1972, p. 22).

O mito, quando estudado ao vivo, não é uma explicação destinada a satisfazer uma curiosidade científica, mas uma narrativa que faz reviver uma realidade primeva, que satisfaz a profundas necessidades religiosas, aspirações morais, a pressões e imperativos de ordem social, e mesmo a exigências práticas. Nas civilizações primitivas, o mito desempenha uma função indispensável: ele exprime, enaltece e codifica a crença; salvaguarda e impõe os princípios morais; garante a eficácia do ritual e oferece regras práticas para a orientação do homem. O mito, portanto, é um ingrediente vital da civilização humana; longe de ser uma fabulação vã, ele é ao contrário uma realidade viva, à qual se recorre incessantemente; não é absolutamente uma teoria abstrata ou uma fantasia artística, mas uma verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática (...). Essas histórias constituem para os nativos a expressão de uma realidade primeva, maior e mais relevante, pela qual são

¹¹ Nas narrativas kaxinawá de *Shenipabu Miyui*, podemos verificar um conhecimento apurado dos indígenas acerca do mundo que os rodeia, representado, principalmente pela natureza: animais com suas características e hábitos; vegetais, com suas especificidades e utilidades; os mistérios da floresta e dos seres encantados. Todos esses elementos são apresentados e descritos pelas histórias.

determinados a vida imediata, as atividades e os destinos da humanidade. O conhecimento dessa realidade revela ao homem o sentido dos atos rituais e morais, indicando-lhe o modo como deve executá-los (MALINOWSKI *apud* ELIADE, 1972, p. 23).

Os mitos da criação do Mundo – mitos cosmogônicos – relatam a criação por excelência e são modelos exemplares para qualquer outra criação. Sendo assim, qualquer relato mítico da origem de algo pressupõe e prolonga a cosmogonia. Todo surgimento, seja de um animal, um remédio, uma planta, implica o aparecimento anterior de um Mundo. Apesar de os mitos de origem não imitarem ou copiarem o mito cosmogônico, se relacionam com ele, completando-o ou prolongando-o, na medida em que relatam como o Mundo foi modificado, melhorado ou piorado com uma nova criação. Por isso, muitos mitos de origem são iniciados pelo relato de uma cosmogonia.

Os cantos rituais com fins terapêuticos, por exemplo, geralmente começam por evocar a cosmogonia, já que há uma forte ligação entre o mito de origem das doenças e dos remédios, o ritual mágico da cura e o mito cosmogônico, como já dissemos anteriormente. No ritual da cura, o mediador (entre a realidade e o plano mágico divino) reitera a cosmogonia, invocando os Deuses e suplicando-lhes que criem o Mundo de novo, em benefício do doente. Assim, nos cantos medicinais mágicos, os mitos de origem da enfermidade e do remédio são integrados ao mito cosmogônico. Através do exemplo da “re-criação” do Mundo, o enfermo pode também “re-começar” sua vida, agora livre da doença. É como se, para o homem arcaico, a vida não pudesse ser reparada, apenas recriada a partir da reatualização da criação do Mundo.

Fica evidente, desse modo, que a função do mito cosmogônico, nas sociedades tradicionais, é servir de exemplo para toda criação. Tudo o que o homem cria, de alguma forma, repete o ato arquetípico dos Deuses na cosmogonia.

A cosmogonia é o modelo exemplar de todos os tipos de “atos”: não só porque o Cosmo é o arquétipo ideal de toda situação criadora e de toda criação – mas também porque o Cosmo é uma obra divina, sendo, portanto santificado em sua própria estrutura. Por extensão, tudo o que é perfeito, “pleno”, harmonioso, fértil, em suma, tudo o que é “cosmicizado”, tudo o que se assemelha a um Cosmo, é sagrado. Fazer bem alguma coisa, trabalhar, construir, criar, estruturar, dar forma, informar, formar – tudo isso equivale a trazer algo à existência, dar-lhe “vida” e, em última instância, fazê-la assemelhar-se ao organismo

harmonioso por excelência, o Cosmo. Ora, o Cosmo, repetimos, é a obra exemplar dos Deuses, é sua obra-prima (ELIADE, 1972, p. 34-35).

Para o homem arcaico, retornar às origens, reviver o tempo mítico do princípio constitui uma experiência de grande importância. Para as crianças são ensinados, não os gestos dos pais ou avós, mas os gestos primordiais de seus ancestrais míticos. Assim, os rituais em que o mito cosmogônico e os mitos de origem são recitados têm a função de renovar periodicamente o Mundo.

Em algumas sociedades tradicionais, no ritual de ascensão de um soberano, na sagração de um rei, por exemplo, a cosmogonia também é simbolicamente repetida, ou seja, a recriação do Universo é atualizada. A coroação de um novo líder é vista como a criação de uma nova época, assim, o rei ou soberano é considerado como o renovador de todo o Cosmo e são os mitos cosmogônicos e de origem que lembram aos homens como o Mundo e tudo o que nele existe foram criados.

Segundo Eliade, a renovação por excelência acontece no Ano Novo, quando um novo ciclo temporal é inaugurado. Mas essa renovação efetuada pelo ritual do Ano Novo também é, no fundo, uma reiteração da cosmogonia.

O “Ano”, evidentemente, é diversamente compreendido pelos primitivos, e as datas do “Ano Novo” variam segundo o clima, o meio geográfico, o tipo de cultura, etc. trata-se, contudo, sempre de um ciclo, isto é, de uma duração temporal que tem um começo e um fim. Ora, no fim de um ciclo e no início do ciclo seguinte, realiza-se uma série de rituais que visam a renovação do Mundo. Como já dissemos, essa *renovatio* é uma recriação efetuada segundo o modelo da cosmogonia (ELIADE, 1972, p. 44).

Cada povo tem suas especificidades culturais para celebrar o Ano Novo e a renovação periódica do Mundo. Por exemplo: alguns povos constroem ou reparam a cabana sagrada, que representa o Universo; outros celebram o retorno coletivo dos mortos e os excessos orgiásticos. O importante é que todos compartilham a esperança na regeneração anual ou periódica do Mundo e acreditam na possibilidade de abolir simbolicamente o “velho Mundo” e recuperar o princípio absoluto, onde estaria a perfeição¹². O fim está implícito no começo e o começo, no fim.

¹² De acordo com Eliade (1972, p. 50-51), a ideia de “perfeição dos primórdios” parece ser muito antiga e se relaciona com uma experiência religiosa íntima e profunda, alimentada pela lembrança imaginária do “Paraíso Perdido”, uma perfeição que precedeu a condição humana atual.

Para que o novo possa ser realmente iniciado, o velho ciclo deve ser totalmente destruído. “Em outros termos, para a obtenção de um começo absoluto, o fim do Mundo deve ser radical” (ELIADE, 1972, p. 51). Assim, destrói-se tudo o que já existiu e se degenerou para se restaurar a perfeição inicial. Da mesma forma que verificamos a existência e importância dos mitos cosmogônicos e de origem, podemos verificar a existência dos mitos do Fim do Mundo, que ilustram a aceitação da ideia de que as destruições e recriações do Mundo não ocorrem apenas no plano dos rituais, mas, no futuro, ocorrerão de fato; serão verdadeiras.

Os mitos do Fim do Mundo certamente desempenharam um importante papel na história da humanidade. Eles colocaram em evidência a “mobilidade” da “origem”: efetivamente, a partir de um certo momento, a origem não se encontra mais apenas num passado mítico, mas também num futuro fabuloso (ELIADE, 1972, p. 52).

Para os homens arcaicos, o Fim do Mundo já ocorreu e irá ocorrer novamente num futuro mais ou menos próximo. Os mitos que narram como o Mundo foi destruído – com exceção de um casal ou alguns sobreviventes – são muito comuns e difundidos. Dilúvios (são os mais numerosos), tremores de terra, incêndios, epidemias, desabamento de montanhas são algumas das causas da destruição da humanidade, já que a destruição do Mundo, nesses casos, não foi radical. De qualquer forma, todas essas situações simbolizam a volta ao caos e à cosmogonia, com a criação de uma nova humanidade. Pode-se afirmar que o Fim do Mundo do passado e aquele projetado no futuro representam, em proporções macroscópicas, o ritual do Ano Novo. No entanto, enquanto no Ano Novo o fim é “natural” e faz parte do ciclo cósmico, no Fim do Mundo, o fim é uma catástrofe real provocada pela cólera ou simples vontade dos Entes Divinos.

Segundo informações de Eliade, os mitos do Fim do Mundo futuro são bem mais raros que aqueles que narram a destruição passada e algumas vezes é difícil determinar se o mito trata de uma catástrofe passada ou futura. “Em suma, esses mitos do Fim do Mundo [...] exprimem a mesma ideia arcaica e extremamente difundida de ‘degradação’ do Cosmo, requerendo sua destruição e sua recriação periódicas” (ELIADE, 1972, p. 58).

É importante ressaltar que, nas visões escatológicas judaico-cristãs, há uma inovação, já que, segundo essa concepção, a cosmogonia foi única e o Fim do Mundo também será. O mundo recriado por Deus depois da destruição será o mesmo do princípio

dos tempos, com a perfeição restaurada (restauração do Paraíso), e não terá mais fim. O tempo circular do Eterno Retorno é substituído por um tempo linear e irreversível. Além disso, o Fim do Mundo e sua recriação não significa a regeneração da coletividade ou da totalidade humana, mas sim um julgamento por parte de Deus, selecionando aqueles que merecerão viver na eterna beatitude do “novo Mundo” paradisíaco.

Diante de tudo isso, fica evidente a importância que os homens arcaicos dão ao conhecimento das origens. Conhecer a origem das coisas (animais, plantas, medicamentos, etc.) dá ao homem um domínio mágico sobre elas, por isso o Fim do Mundo não é uma ideia pessimista; já que o homem conhece a origem do Mundo (cosmogonia), ele sabe que, com o passar do tempo, o Mundo se degenera, é destruído, mas é, em seguida, reconstruído.

O conhecimento da origem também tem sua importância para a cultura ocidental. Segundo Eliade, há um esforço constante para se descobrir a origem da vida, do universo, do homem, da linguagem, da religião, ou seja, de tudo aquilo que nos cerca. Neste aspecto, a maioria das ciências entra em conflito com a visão arcaica por caracterizarem o início como sendo precário e imperfeito; com o passar do tempo, a evolução seria responsável por corrigir os “defeitos” do começo. No entanto, a psicanálise tem uma perspectiva parecida com a visão primitiva: os primórdios de nossa história pessoal (primeira infância) seriam beatíficos, paradisíacos. Num determinado momento, vivenciaríamos uma “catástrofe”, que nos faria sair desse estado de beatitude e, assim, decidiríamos a orientação futura de nossa existência.

Portanto, duas ideias de Freud interessam à reflexão do autor. A primeira diz respeito à perfeição do “início” do ser humano. Freud descobriu, analogicamente aos homens arcaicos, o papel decisivo do tempo primordial e perfeito da primeira infância. A segunda ideia é o fato de, através da recordação ou de um “voltar atrás”, ser possível reviver certos acontecimentos traumáticos da primeira infância. Também os homens das sociedades arcaicas acreditavam no poder da reatualização dos eventos primordiais, narrados pelos mitos, no entanto, esse processo era um voltar atrás coletivo, de toda a comunidade, enquanto que, para a teoria freudiana, o voltar atrás era individual.

De qualquer forma, o voltar atrás existencial, como defendia Freud, também estava presente nas sociedades arcaicas e já era praticado como técnica pelas comunidades extra europeias muito antes do advento da psicanálise: “o retorno individual à origem é

concebido como uma possibilidade de renovar e regenerar a existência daquele que a empreende” (ELIADE, 1972, p.74-75).

O “retorno à origem” pode ser efetuado para vários tipos de finalidades e pode ter diversos significados. Por exemplo, para várias culturas, o ritual de iniciação (através do qual o jovem passa a ser considerado socialmente adulto e responsável) implica uma volta à origem e um segundo nascimento, para um novo modo de ser. Em outros casos, os mitos relatam as aventuras de heróis, mágicos ou xamãs que retornaram verdadeiramente “ao útero” e não simbolicamente: heróis são tragados por monstros e saem vitoriosos de seus ventres, heróis passam por travessias iniciatórias em cavernas ou gretas, semelhantes à boca ou útero da Mãe-Terra¹³. Eles enfrentam essas provas iniciatórias e adquirem um novo modo de ser. Algumas terapêuticas arcaicas utilizam o retorno ritual ao útero para regenerar os doentes, preservar a juventude, a saúde e alcançar a longevidade.

Os mitos e ritos iniciatórios de *regressus ad uterum* colocam em evidência o seguinte fato: o “retorno à origem” prepara um novo nascimento, mas este não repete o primeiro, o nascimento físico. Especificamente, há uma renascença mística, de ordem espiritual – em outros termos, o acesso a um novo modo de existência (comportando a maturidade sexual, a participação na sacralidade e na cultura; em suma a “abertura” para o Espírito). A ideia fundamental é que, para se ter acesso a um modo superior de existência, é preciso repetir a gestação e o nascimento, que são porém repetidos ritualmente, simbolicamente; em outros termos as ações são aqui orientadas para os valores do Espírito e não para os comportamentos da atividade psicofisiológica (ELIADE, 1972, p. 76).

As terapias arcaicas e as técnicas místicas indochinesas, apesar de não se situarem no mesmo plano, por tratar-se de fenômenos culturais diferentes, apresentam uma semelhança no que diz respeito ao comportamento humano em relação ao Tempo: o homem acredita que voltando às origens, ao princípio do Mundo, é possível curar-se da obra do tempo e regenerar seus efeitos.

De acordo com Eliade, há duas maneiras importantes de voltar atrás: reintegração rápida e direta dos primórdios ou retorno progressivo à origem, a partir do presente até o

¹³ Na sexta narrativa de *Shenipabu Miyui*, intitulada “História do Japó”, o protagonista (herói) é preso por seus inimigos, a fim de assassiná-lo, num buraco/ toca de tatu canastra. Sair vivo – e renascido – do buraco é mais uma das provas que o protagonista deve vencer. Com a ajuda do próprio “parente” tatu, o homem consegue se libertar, ou seja, assim como afirma Eliade, a saída da toca do tatu relaciona-se ou útero ou boca da Mãe-Terra, simbolizando um novo nascimento, tanto físico, quanto moral, já que, além de se livrar da morte corporal, o homem havia vencido com sucesso mais um desafio.

começo absoluto. Para se realizar o primeiro processo, basta conhecer a história primordial exemplar, o mito; já para a realização do segundo processo, a memória é fundamental, pois se percorre o tempo em direção contrária, recordando todos os acontecimentos vivenciados no curso da duração temporal. Se conhecer a origem confere ao conhecedor um domínio mágico sobre o objeto conhecido, aquele que tem a capacidade de recordar possui uma força mágica mais valiosa do que aquele que apenas conhece a origem das coisas.

Para o homem religioso, ele é hoje o resultado de uma série de eventos ocorridos no princípio, ou seja, o que é essencial precede a existência e são os mitos que narram esses eventos, explicando como e por que o homem é constituído como é. São sempre histórias divinas – posto que os personagens são os Entes Sobrenaturais e os Ancestrais míticos – cujo conteúdo varia de uma visão religiosa para outra.

Um número considerável de sociedades arcaicas acreditava na figura de um Ente Supremo, no entanto cada sociedade via essa figura de maneira distinta. Em alguns casos, era um Deus criador, mas distante e indiferente aos homens, sem atualidade religiosa¹⁴, ausente dos cultos e dos mitos e, portanto, esquecido. Contudo, de tempos em tempos, especialmente devido a uma ameaça vinda das regiões celestes (tempestades, epidemias, secas...), o Ente Supremo era lembrado. Mesmo quando o Deus desaparecia por completo, seu lugar era ocupado por outras figuras religiosas e sua lembrança sobrevivia nos contos e mitos, nas recitações e iniciações dos xamãs, no simbolismo religioso.

Em outros casos, o Deus Supremo desapareceu da superfície da Terra porque foi assassinado pelos Ancestrais míticos. A morte violenta da divindade é criadora, pois algo muito importante para a existência humana surge em decorrência de sua morte e ela jamais é esquecida, já que sobrevive nos ritos e foi após sua morte que ela se tornou fundamental para os seres humanos. Mais do que isso, sua morte modificou o modo de ser dos homens.

A morfologia dessas divindades é extremamente rica e seus mitos são numerosos. Não obstante, encontramos algumas características essenciais em comum: essas divindades *não são cosmogônicas*; apareceram sobre a Terra *após* a Criação e nela não permaneceram por muito tempo; assassinadas pelos homens não se vingaram e sequer guardaram rancor contra os seus assassinos; ao contrário, mostraram-lhes como tirar

¹⁴ Eliade ressalta que “o Ente Supremo celeste e criador só recupera sua atividade religiosa em algumas culturas pastoris (sobretudo entre os turco-mongóis) e no monoteísmo de Moisés, na reforma de Zaratustra e no Islã” (1972, p. 99).

proveito de sua morte. A existência dessas divindades é simultaneamente misteriosa e dramática. Geralmente sua origem não é conhecida: sabe-se apenas que eles vieram à Terra para serem úteis aos homens, e que sua obra mestra deriva diretamente de sua morte violenta. Pode-se dizer também que essas são as primeiras divindades cuja história antecipa a história humana: por um lado sua existência é limitada no Tempo; por outro, sua morte trágica irá constituir a condição humana (ELIADE, 1972, p. 91-92 – grifos no original).

As cerimônias religiosas são, por conseguinte, festas rememorativas. “Saber” significa aprender o mito central (o homicídio da divindade e suas consequências) e esforçar-se por jamais esquecê-lo. O verdadeiro sacrilégio é o *esquecimento* do ato divino. A “falta”, o “pecado”, o “sacrilégio” consistem em “não haver lembrado” que a forma atual da existência humana é o resultado de uma ação divina (ELIADE, 1972, p.97- grifos no original).

Esses mitos são mitos de origem e, para essas religiões, o mais importante não foi criado propriamente na cosmogonia, mas depois dela, num Tempo mítico, porém não cosmogônico. O essencial se relaciona não a uma *ontologia* (como o Mundo, o “real” passaram a existir), mas sim a uma *História*. Observa-se um interesse cada vez maior no que ocorreu *após* a criação da Terra e do homem, no que *aconteceu* aos deuses e não mais naquilo que eles criaram. Apesar de o aspecto criador continuar mais ou menos evidente nas histórias divinas, as grandes mitologias são incentivadas a narrar cada vez mais a gesta dos Deuses.

Eliade afirma que, num determinado momento da História, “uma elite começa a perder o interesse por essa *história divina* e chega (como na Grécia) a não acreditar mais nos mitos, embora pretendendo ainda acreditar nos *deuses*” (1972, p. 100). Para os povos arcaicos, alguns mitos converteram-se em contos infantis ou lendas, desprovidos de importância religiosa, mas outros mitos continuaram em vigor, diferentemente do que ocorreu na Grécia, num processo consciente e caracterizado de “desmistificação”.

As elites passaram a acreditar que o mais importante não seria encontrado nas histórias dos deuses, e sim na situação primordial anterior a essa história. É assim que surge o pensamento filosófico, baseado nas mitologias, tentando compreender o princípio absoluto (de que tratam as cosmogonias) do Mundo e do Ser, através de um “voltar atrás” efetuado pelo esforço do pensamento e não por meios rituais. Dessa forma, podemos perceber que o surgimento do sistema filosófico rigoroso e sistemático não aboliu definitivamente o pensamento mítico, já que a importância das “origens” e o papel decisivo

da memória permaneceram; o pensamento filosófico grego aceitava o principal do pensamento mítico, o eterno retorno das coisas e a visão cíclica do mundo, e pôde prolongar a visão mítica da realidade e da existência humana.

Foi apenas com o advento da História, que trouxe um modo radicalmente novo de ser no Mundo, que o mito pôde ser negligenciado, mas não completamente abolido, já que conseguiu sobreviver, mesmo muito modificado.

Sobre a mitologia da memória e do esquecimento, Eliade diz que na Grécia existe uma diferença entre memória e recordação. Para aqueles que esqueceram, rememorar é uma virtude, mas os privilegiados são os que não esquecem e, assim, não precisam recordar, já que toda recordação implica um esquecimento. Na Índia, o esquecimento equivale à ignorância, escravidão (cativeiro), desorientação, “cegueira” e à morte. Assim, os poetas são inspirados pelas Musas, filhas da deusa Mnemósine (personificação da Memória), a conhecer as origens e os primórdios, tendo acesso às realidades do Tempo mítico.

Mas a “mitologia da Memória e do Esquecimento” se modifica, enriquecendo-se de uma significação escatológica, quando se esboça uma doutrina da transmigração. O importante é conhecer, não mais o passado primordial, mas a série de existências pessoais anteriores (ELIADE, 1972, p. 109).

A partir desse momento, o esquecimento não simboliza mais a morte, e sim o retorno à vida. O homem tem a lembrança do mundo celeste apagada da alma para poder voltar à Terra e reencarnar. E havia aqueles capazes de se lembrarem de suas existências anteriores, como Pitágoras e os xamãs (o que indica o arcaísmo dessa maneira de pensar).

Portanto, podemos dizer que os gregos valorizavam dois tipos de memória: a que se refere aos eventos primordiais e a que se refere às lembranças de existências pessoais anteriores. No primeiro caso, os privilegiados são aqueles que, inspirados pelas Musas, dominam os conhecimentos das origens; no segundo, são aqueles que possuem a capacidade de se recordarem de suas vidas passadas.

O sono também é símbolo de ignorância, esquecimento e morte. Os deuses, então, enviam um Mestre para despertar os homens, trazendo-lhes vida e salvação e ensinando-lhes a se comportar no Mundo. Ao despertar, o homem toma conhecimento de sua verdadeira identidade, a identidade da alma, e de sua origem celestial. Os homens são, então, instruídos pelo mensageiro a não mais se deixarem vencer pelo sono. Não dormir

significa vencer a fadiga física e, mais do que isso, dar prova da força espiritual; estar em constante vigília significa estar plenamente consciente.

O autor ressalta ainda a importância da historiografia nesse contexto. Segundo Eliade, o homem se esforça para conservar a memória dos acontecimentos contemporâneos e deseja conhecer o mais exatamente possível o passado da humanidade. A partir do século XIX, a historiografia passa a desempenhar importante papel na medida em que procura descobrir e recuperar o passado de sociedades exóticas e periféricas e promove o confronto com os modos de vida, os tipos de cultura e as estruturas da existência arcaica. Há uma expansão imensa do horizonte histórico e a tentativa de ressuscitar o passado total da humanidade. Pode-se dizer que não se trata mais de mitos ou rituais religiosos, mas a valorização da memória e da recordação se mantém e a importância da rememoração exata e total do passado, projetando o homem para fora do seu momento histórico, permanece.

Nos níveis arcaicos da cultura, a religião mantém a “abertura” para um Mundo sobre-humano, o mundo dos valores axiológicos. Esses valores são “transcendentes”, tendo sido revelados pelos Entes Divinos ou Ancestrais míticos. Constituem, portanto, valores absolutos, paradigmas de todas as atividades humanas. Como vimos esses modelos são veiculados pelos mitos, aos quais compete acima de tudo despertar e manter a consciência de um outro mundo, do além, – mundo divino ou mundo dos Ancestrais. Esse “outro mundo” representa um plano sobre-humano, “transcendente”, o plano das *realidades absolutas*. É através da experiência do sagrado, do encontro com uma realidade transumana, que nasce a idéia de que alguma coisa *existe realmente*, de que existem valores absolutos, capazes de guiar o homem e de conferir uma significação à existência humana (ELIADE, 1972, p. 123-124 – grifos no original).

É importante ressaltar que, segundo Eliade, a imitação dos gestos primordiais não significa uma repetição eterna da mesma coisa, uma imobilidade cultural. Ao longo do tempo os povos se modificam e vão construindo sua história. Mesmo sendo modelo básico, o mito estimula o homem a criar, já que, para desenvolver suas atividades, basta seguir o modelo exemplar mítico, que tira as dúvidas “de como fazer”. O mito coloca os homens ao lado dos deuses e de seus antepassados míticos quando os faz acreditar que, se uma determinada ação foi feita anteriormente, no passado mítico, através da imitação dos gestos passados, os homens do presente também podem realizá-la com sucesso. “Direta ou indiretamente, o mito ‘eleva’ o homem” (ELIADE, 1972, p. 128).

Os mitos são recitados, nas sociedades arcaicas, por indivíduos especiais, que deram provas de sua vocação e que foram preparados pelos velhos mestres. Nesse processo de transmissão dos mitos, é muito raro que uma “nova história” seja criada, no entanto, é frequente que os recitadores modifiquem e alterem em menor ou maior grau o mito que recitam. No processo de criação mitológica, as principais fontes inspiradoras são as experiências religiosas, que elaboram e acrescem os motivos míticos tradicionais, de acordo com a criatividade e imaginação do recitador, gerando uma série de variantes de um mito ou tema mítico. E, dessa forma, graças à iniciativa criadora de alguns indivíduos, a cultura se constrói e se renova.

Mas, como a cultura arcaica gravita em torno dos mitos, e como estes últimos são continuamente reinterpretados e aprofundados pelos especialistas do sagrado, a sociedade em seu conjunto é conduzida para os valores e as significações descobertas e veiculadas por esses poucos indivíduos. Nesse sentido, o mito ajuda o homem a ultrapassar os seus próprios limites e condicionamentos, e incita-o e elevar-se para “onde estão os maiores” (ELIADE, 1972, p. 129-130).

Lévi-Strauss, na introdução de sua obra *Mito e Significado*, afirma: “os mitos despertam no Homem pensamentos que lhe são desconhecidos” (2010, p. 13). Sobre o encontro do mito e da ciência, diz o autor que a separação entre o pensamento científico e o pensamento que ele denomina mitológico (ou lógica do concreto) ocorreu nos séculos XVII e XVIII. Neste momento, a ciência, para se afirmar como tal, julgou necessário dar as costas para as perspectivas mítica e mística das gerações anteriores, rejeitando o mundo sensorial – considerado ilusório – e privilegiando o mundo “real”, de propriedades matemáticas, descobertas pela razão.

O autor esclarece que seu posicionamento em relação à ciência não é, de forma alguma, negativo; no entanto, ele acredita que há algumas “coisas perdidas” ao longo do caminho, cuja existência e importância precisam ser recuperadas e reconquistadas. Essa recuperação é perfeitamente possível porque a ciência moderna tenta cada vez mais reintegrar as matérias perdidas no campo da abordagem científica. Os dados sensoriais têm sido considerados, pela ciência contemporânea, como algo verdadeiro, possuidor de um significado e de uma explicação, superando a separação entre mito e ciência.

Para Lévi-Strauss, a Ciência tem apenas duas perspectivas a adotar: a reducionista ou a estruturalista, e ele é adepto da perspectiva estruturalista: “é provável que não haja

muito mais do que isto na abordagem estruturalista; é a busca de invariantes entre diferenças superficiais” (2010, p. 20).

O estruturalismo, ou o que quer que se designe por este nome, tem sido considerado algo completamente novo e revolucionário para a altura; ora, isto, segundo penso, é duplamente falso. Em primeiro lugar, até no campo das humanidades o estruturalismo não tem nada de novo; pode-se seguir perfeitamente essa linha de pensamento desde a Renascença até ao século XIX e ao nosso tempo. Mas a idéia também é errada por outro motivo: o que denominamos estruturalismo no campo da Linguística ou da Antropologia, ou em outras disciplinas, não é mais do que uma pálida imitação do que as ciências naturais andaram a fazer desde sempre (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 20).

Já a perspectiva é reducionista “quando descobre que é possível reduzir fenômenos muito complexos, num determinado nível, a fenômenos mais simples, noutros níveis” (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 21). Quando o fenômeno é tão complexo a ponto de não poder ser reduzido a fenômenos de ordem inferior, a única forma de estudá-los é a partir de suas relações internas.

O autor afirma ainda que, durante toda sua vida, procurou “encontrar uma ordem por detrás daquilo que se nos apresenta como uma desordem” (2010, p. 22); desta forma, percebeu que, para o estudo das mitologias, o problema se mantinha:

As histórias de caráter mitológico são, ou parecem ser, arbitrárias, sem significado, absurdas, mas apesar de tudo dir-se-ia que reaparecem um pouco por toda parte. Uma criação “fantasiosa” da mente num determinado lugar seria obrigatoriamente única – não se esperaria encontrar a mesma criação num lugar completamente diferente. O meu problema era tentar descobrir se havia algum tipo de ordem por detrás desta desordem aparente – e era tudo (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 22).

Não se pode conceber um significado sem a ordem; de alguma forma, em todas as realizações da Humanidade, houve a introdução de alguma espécie de ordem e, se a mente humana possui essa necessidade intrínseca, talvez seja porque o próprio universo tenha um tipo de ordem e não seja um caos.

Sucintamente, o autor diz que houve uma separação necessária entre o pensamento científico e o mitológico num determinado momento, mas que a fissura pode ser superada, já que a ciência moderna se propõe a progredir não apenas em sua linha tradicional, mas reincorporando em seu campo uma série de questões deixadas de lado anteriormente.

A forma de pensar dos povos chamados “primitivos”¹⁵ tem sido interpretada de duas maneiras diferentes e erradas: ou como um tipo de pensamento *inferior e mais grosseiro* do que o nosso ou como *fundamentalmente diferente* do nosso. A primeira concepção é muito difundida e, na Antropologia, é designada de funcionalismo, ou seja, o pensamento de toda população sem escrita seria determinado inteiramente pelas necessidades básicas da vida (encontrar subsistência, satisfazer impulsos sexuais, etc.). A segunda concepção afirma que o pensamento “primitivo” seria completamente determinado pelas representações místicas e emocionais.

O que o autor defende é que o pensamento dos povos sem escrita é um pensamento desinteressado, por um lado, e intelectual, por outro. Através de sua hipótese de base, Lévi-Strauss tenta mostrar que

esses povos que consideramos estarem totalmente dominados pela necessidade de não morrerem de fome, de se manterem num nível mínimo de subsistência, em condições materiais muito duras, são perfeitamente capazes de pensamento desinteressado; ou seja, são movidos por uma necessidade ou um desejo de compreender o mundo que os envolve, a sua natureza e a sociedade em que vivem. Por outro lado, para atingirem esse objetivo, agem por meios intelectuais, exactamente como faz um filósofo ou até, em certa medida, como pode fazer ou fará um cientista (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 28).

De qualquer forma, isso não quer dizer que o pensamento “primitivo” seja idêntico ao pensamento científico; enquanto o primeiro busca a compreensão geral, total do universo (“se não se compreende tudo, não se pode explicar coisa alguma” – 2010, p. 29)¹⁶, o segundo se baseia na compreensão fragmentada de fenômenos. Para o autor, a ambição totalitária da mente selvagem é muito distinta da mentalidade científica, principalmente pelo fato de que essa ambição geralmente não se concretiza e não se realiza, ao passo que, através da ciência, somos capazes de dominar a natureza,

enquanto o mito fracassa em dar ao homem mais poder material sobre o meio. Apesar de tudo, dá ao homem a ilusão, extremamente importante, de que ele pode entender o universo e de que ele entende, de facto, o

¹⁵ Lévi- Strauss considera inadequado o uso do termo “primitivo” e prefere denominar esses povos de “sem escrita”, já que, segundo ele, este é o fator discriminatório entre eles e os povos civilizados.

¹⁶ Mais uma vez, aqui, a ideia de uma visão de mundo integradora se repete; é a representação dessa visão de mundo que analisaremos nas narrativas míticas kaxinawá.

universo. Como é evidente, trata-se apenas de uma ilusão (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 29).

Seguindo o pensamento científico, e portanto mais fragmentado, acabamos utilizando uma quantidade limitada de nossa capacidade mental e aprofundamos nossos conhecimentos em áreas de nosso interesse; por exemplo, utilizamos muito pouco nossas percepções sensoriais e, geralmente, temos um conhecimento reduzido sobre as plantas e os animais. Já os povos sem escrita têm muito desenvolvidos seus saberes baseados nos sentidos e conhecem de forma espantosa o seu meio e todos seus recursos¹⁷. É claro que os povos “civilizados” também desenvolveram habilidades desconhecidas dos povos “primitivos”; para o autor, a mente humana é uma em toda parte, com as mesmas capacidades, utilizadas de acordo com as necessidades, o tipo de vida e a relação com a Natureza. As diferenças entre as sociedades não são maléficas, pelo contrário, são fecundas; é a partir delas que o progresso se verifica e Lévi-Strauss acredita que a Humanidade não possa viver sem algum tipo de diversidade interna.

Em sua busca de uma ordem no caos aparente, ao estudar as narrativas mitológicas, que inicialmente se apresentam confusas e sem sentido lógico, o autor procura refletir sobre o porquê da presença dos elementos na história. Sendo assim, do ponto de vista científico, as ações narradas pelo mito podem ser sempre improváveis ou impossíveis, mas é possível descobrir uma razão lógica, baseada na experiência, para a escolha dos elementos que compõem o enredo. “Esta é a originalidade do pensamento mitológico – desempenhar o papel do pensamento conceptual...” (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 33). Além disso, muitas vezes, fazemos uso de conceitos e propriedades científicas para explicar o mito.¹⁸

Na quinta parte e última parte dessa obra, Lévi-Strauss apresenta-nos suas considerações sobre as relações existentes entre mito e música. Para ele, essas relações são de dois tipos: de similaridade e de contiguidade.

¹⁷ Em relação a este aspecto, os estudos de Lévi-Strauss e Eliade coincidem. Como já dissemos anteriormente, essa característica de conhecer ampla e profundamente o meio em que vive pode ser verificada nas narrativas de *Shenipabu Miyui*.

¹⁸ Para exemplificar essas afirmações, Lévi-Strauss apresenta-nos dois mitos; o primeiro é do Canadá Ocidental e diz respeito a uma raia que tenta dominar o Vento Sul e tem sucesso em sua empreitada. O segundo é um mito da América do Sul (Peru) e relaciona gêmeos e pessoas de lábios rachados. A análise do segundo mito compõe a terceira parte da obra, intitulada “Lábios rachados e gêmeos: a análise de um mito”, e, para realizá-la, o autor faz uso de outros mitos que trazem em sua composição os mesmos elementos.

Sobre a relação de similaridade, o autor afirma que, assim como ocorre com a partitura musical, só é possível compreender o mito em sua totalidade, e não como uma sequência contínua. Se tentarmos ler o mito como fazemos com uma novela ou artigo de jornal, atentando-nos à sequência dos acontecimentos, não teremos sucesso; é necessário analisar os grupos de acontecimentos, tentando descobrir o significado básico e total do mito. O mesmo ocorre com a partitura, não apenas as frases musicais são importantes, mas a totalidade da melodia; sendo assim, lê-se da esquerda para direita, mas também de cima para baixo e cada parte só adquire significado na medida em que é considerada como constituinte de um todo.

No que diz respeito à relação de contiguidade, o autor acredita que a música ocidental contemporânea¹⁹ tenha surgido de uma mudança completa em sua forma tradicional para assumir a função (intelectual e emotiva) do mito, que teria passado para segundo plano no período da Renascença e do século XVIII. Assim, as estruturas musicais teriam sua origem nas estruturas mitológicas. Segundo o autor, podem-se verificar mitos ou grupos de mitos construídos como sinfonias, sonatas, tocatas ou rondós ou como qualquer outra forma que a música buscou inconscientemente na estrutura do mito.

Sobre a similaridade de método entre a análise do mito e a compreensão da música, diz o autor:

Quando ouvimos música, estamos a ouvir, afinal de contas, algo que vai de um ponto inicial para um termo final e que se desenvolve através do tempo. Ouçam uma sinfonia: uma sinfonia tem um princípio, um meio e um fim; contudo nunca se entenderá nada da sinfonia nem se conseguirá ter prazer em escutá-la se se for incapaz de relacionar, a cada passo, o que antes se escutou com o que se está a escutar, mantendo a consciência da totalidade da música. Se se retiver por exemplo a fórmula musical do tema e das variações, só se pode entender e sentir a música se para cada variação se tiver em mente o tema que se ouviu em primeiro lugar; cada variação tem um sabor musical que lhe é próprio, se se conseguir relacioná-la inconscientemente com a variação escutada anteriormente. Há, pois, uma espécie de reconstrução contínua que se desenvolve na mente do ouvinte da música ou de uma história mitológica. Não se trata apenas de uma similaridade global. É exactamente como se, ao inventar as fórmulas musicais específicas, a música só redescobrisse estruturas que já existiam a nível mitológico (2010, p. 63).

¹⁹ Lévi-Strauss se refere aqui “à música tal como surgiu na civilização ocidental, nos primeiros quartéis do século XVII, com Frescobaldi, e nos primeiros anos do século XVIII, com Bach, música que atingiu o seu máximo desenvolvimento com Mozart, Beethoven e Wagner, nos séculos XVII e XIX” (2010, p. 60-61).

Para Lévi-Strauss, além de ser comparada à música, a mitologia pode ser comparada à linguagem, como apresentamos no quadro abaixo:

	LINGUAGEM significado + significante (som)	MITO	MÚSICA
Nível 1	fonemas	-----	notas (“sonemas”)
Nível 2	palavras	palavras	-----
Nível 3	frases	frases	frases melódicas
	Paradigma (origem)	Destaca o aspecto do significado, presente na linguagem	Destaca o aspecto do som (significante), presente na linguagem

Tabela 2: Relação entre linguagem, mito e música, segundo Lévi-Strauss (2010, p. 65 a 67)

Observando a tabela acima, podemos perceber que, considerando os dois aspectos constituintes da linguagem – significante e significado –, na relação entre linguagem, mito e música, a linguagem é o ponto de partida, o paradigma. No primeiro nível, a linguagem é composta por fonemas; no segundo, por palavras; no terceiro, por frases. O mito não possui o elemento que corresponde ao fonema e a música não possui o elemento correspondente à palavra, ou seja, nos dois casos, há um nível ausente.

De qualquer forma, tanto a música quanto o mito teriam sua origem na linguagem; contudo, cada um teria seguido um direcionamento diferente, privilegiando um dos seus aspectos. Enquanto o mito privilegia o aspecto do significado, a música privilegia o aspecto do significante (o som). Assim, a música e a mitologia seriam “duas irmãs geradas pela linguagem que seguiram caminhos diferentes, escolhendo cada uma a sua direção” (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 67).

2.1.1 Mito e outros gêneros

Como vimos anteriormente, em nosso primeiro capítulo, nos textos indígenas, geralmente os gêneros não são muito bem delimitados; um gênero permeia e “se infiltra”

nos demais. A questão do gênero é objeto de estudo das mais variadas perspectivas literárias e, devido a sua difícil definição, o mito também é abordado a partir de suas relações com outros gêneros “vizinhos”. Devido à proximidade entre o mito e esses outros gêneros e devido à proximidade que os gêneros estabelecem de forma especial nas narrativas de autoria indígena, trataremos do assunto brevemente a seguir.

Em sua obra, *A Natureza do Conto Popular* (1985), o autor José Carlos Leal reflete sobre as relações entre o Mito e o Conto Popular. Segundo ele, inicialmente pode parecer fácil diferenciar *o conto popular* do *mito*, porém esta tarefa não é tão simples assim; não há um critério eficaz para distinguir uma forma da outra, para separar a realidade e o Mito, as narrativas populares e as narrativas puramente míticas. A solução proposta é opor uma a outra, ver os elementos que se aproximam e se afastam e, então, tentar uma definição.

Segundo o autor, o mito tem algumas características peculiares. A primeira delas é ser uma história cujas personagens são deuses ou seres da ordem sobrenatural, enquanto que, no conto popular, de um modo geral, o protagonista é humano e o sobrenatural ocupa um lugar secundário. A história relatada pelo mito é séria, verdadeira e trata das origens das coisas e do universo, por isso possui uma grande importância para o grupo ao qual pertence, relacionando-se à ideia de sagrado. Já o conto popular, na maioria das vezes, tem por objetivo divertir os ouvintes e relaciona-se ao profano. O mito possui um herói divino que encerra em si todas as forças do maravilhoso; o conto popular possui um herói humano, que deve contar com sua habilidade, manha e inteligência para ultrapassar os obstáculos.

Além disso, para o autor, “O Mito é uma espécie de proto-filosofia que pretende estabelecer uma relação de pergunta e resposta entre o homem e o Cosmos. O homem pergunta, o Cosmos responde e esta resposta vem na forma de mito. Deste modo o Mito procura responder perguntas básicas para a existência humana [...]” (LEAL, 1985, p. 22). Podemos perceber, aqui, que Leal retoma as reflexões de Jolles acerca do mito. Assim, cada pergunta do homem recebe uma resposta que remonta ao tempo primordial, através de uma narrativa, na qual os deuses ocupam lugar fundamental. O conto popular, por sua vez, ao invés de uma perspectiva filosófica, tende a refletir as situações sociais, práticas e objetivas.

A partir da comparação dessas especificidades do mito com os contos populares, Leal chega as seguintes definições:

Mito: *uma narrativa sagrada que tem por personagens seres sobrenaturais, e que procura dar ao homem respostas vitais para sua existência e ao mesmo tempo tem a capacidade de sacralizar o espaço do real por ser ele próprio uma forma de irrupção do sagrado no profano.*

Conto popular: *é uma narrativa tradicional que tem por herói seres humanos; sua forma é solidamente estabelecida e nela os elementos sobrenaturais ocupam posição secundária. Não se refere a temas “sérios” ou reflexões filosóficas profundas. Seu principal atrativo consiste na própria narrativa (LEAL, 1985, p.23 – grifos no original).*

Para Simonsen (1987), o mito, a saga, o conto, a lenda e a anedota são os gêneros narrativos populares mais significativos da Europa e, para diferenciá-los, ela utiliza os seguintes traços distintivos: atitude, forma, protagonistas e função social. Sendo assim, esses gêneros se caracterizariam da seguinte maneira:

	Atitude	Forma	Protagonistas	Função social
Mito	verdade	poesia	divindades, heróis	rito
Gesta	verdade	poesia	seres humanos, clãs, linhagem	política/ divertimento
Lenda	verdade	prosa	divindades, seres sobrenaturais, santos, seres humanos	lição moral ou sapiencial
Conto	ficção	prosa/ fórmulas rimadas	seres humanos, seres sobrenaturais, animais	divertimento
Anedota	verdade	prosa	seres humanos	informação/ divertimento

Tabela 3 – Quadro comparativo (SIMONSEN, 1987, p. 6)

E, para Simonsen: “— O mito, ligado a um ritual, tem um conteúdo cosmogônico ou religioso. Simboliza as crenças em uma comunidade, e os acontecimentos fabulosos que ele narra são tidos como verídicos” (1987, p. 6).

Em apêndice intitulado “Mito e conto folclórico: especificações”, contido na obra *Mito e paródia: entre a narrativa e o argumento*, Fiker apresenta as principais diferenças

entre esses dois tipos de narrativas fabulosas, cuja divulgação é generalizada. A partir das considerações do autor, criamos o quadro abaixo, com as características diferenciadoras das narrativas²⁰:

MITO	CONTO FOLCLÓRICO
<ul style="list-style-type: none"> Narrativa sagrada (só pode ser contada em determinados locais e em certos momentos) 	<ul style="list-style-type: none"> Narrativa “profana” (não possui restrições para ser contada)
<ul style="list-style-type: none"> Colocam propósitos sérios que transcendem a história narrada. 	<ul style="list-style-type: none"> Refletem situações sociais simples, cumprindo muitas vezes a função de fantasia.
<ul style="list-style-type: none"> Tempo da narrativa: tempo primordial, durante a criação. 	<ul style="list-style-type: none"> Tempo da narrativa: situa a ação dentro do tempo histórico (“era uma vez”).
<ul style="list-style-type: none"> Personagens específicos 	<ul style="list-style-type: none"> Personagens gerais
<ul style="list-style-type: none"> Construído a partir de oposições mais fortes: cosmológicas, metafísicas e naturais²¹. 	<ul style="list-style-type: none"> Construído a partir de oposições mais fracas: locais, sociais e morais.
<ul style="list-style-type: none"> Está mais sujeito à tripla relação da coerência lógica, da ortodoxia religiosa e da pressão coletiva. 	<ul style="list-style-type: none"> Consiste numa transformação enfraquecida de temas cuja realização é própria do mito, por isso está menos sujeito à tripla relação da coerência lógica, da ortodoxia religiosa e da pressão coletiva.
<ul style="list-style-type: none"> Oferece menos possibilidades de modificações e adaptações. 	<ul style="list-style-type: none"> Oferece mais possibilidades de modificações e adaptações (as permutas se tornam relativamente livres e adquirem progressivamente uma certa arbitrariedade).

Tabela 4: Mito e conto folclórico

²⁰ Segundo o autor, Propp não via em *Morfologia do Conto* motivos consideráveis para a distinção entre conto folclórico e mito.

²¹ De acordo com Fiker, Lévi-Strauss contesta diretamente Propp, apresentando as diferenças elencadas nos três últimos itens da tabela.

O autor ressalta a possibilidade de mobilidade de um gênero para o outro, especialmente do conto para o mito e diz ainda que esta mobilidade muitas vezes sobrepõe-se às diferenças sem, no entanto, invalidá-las, como é o caso de várias narrativas indígenas.

Muitos estudiosos dedicam-se às relações existentes entre o mito e o maravilhoso. Sobre essas relações, a autora Carolina Marinho, em obra intitulada *Poéticas do maravilhoso no cinema e na literatura* (2009), apresenta-nos o maravilhoso como gênero narrativo originado nos mitos; para ela, os contos maravilhosos tiveram seu berço na literatura mítica e folclórica. “No âmbito narrativo, o maravilhoso surge na mitologia e marca forte presença na literatura da Antiguidade clássica ocidental” (2009, p. 19).

Segundo a autora, o poder extraordinário e a valentia incomum dos heróis dos contos seriam heranças das narrativas míticas, que divinizam e exaltam as ações heroicas, bem como a poeticidade do maravilhoso, que retoma a ideia mítica da repetição cíclica dos protótipos literários e transforma toda realidade em metáfora.

Com o domínio de um pensamento mais racional, no período do humanismo, teria ocorrido uma desmitologização e a mitologia teria se transformado em tema para as artes; sendo assim, durante o Renascimento, o maravilhoso também começa a ser abandonado.

Marinho faz uso dos estudos de Mielietinski, que afirma que, a partir do século XVIII, a renúncia aos temas mitológicos se instaura efetivamente. Como exemplo, é citado o romance *Robinson Crusóé*, de Daniel Defoe, obra que privilegia a perspectiva antropocêntrica do mundo. Por outro lado, ao criar o mundo a sua volta, o protagonista se reaproxima da mitocriação. Por isso, para o estudioso russo, “toda a literatura, mesmo a realista, vai ter um mitologismo implícito” (2009, p. 25).

Na verdade, o maravilhoso tem em seu substrato exatamente esse pensamento mágico que origina, dentre outros o pensamento religioso, criando os mitos e, mais tarde, as diversas religiões. [...] Se compararmos as mitologias oriundas das diferentes civilizações, como a egípcia, a grega, a suméria, a hebraica etc., notaremos que todas elas têm a preocupação de explicar a gênese do mundo, os fenômenos naturais e a condição humana por meio de deuses e/ ou de alegorias. Dessa maneira elas encontram estreita correspondência entre si. Os mitos trazem uma antinomia fundamental, unindo ao seu conceito as características diversas e traduzem elementos culturais específicos que se somam aos caracteres e detalhes idênticos nas mais diferentes regiões do mundo. [...] Os mitos carregam as características da cultura à qual pertencem, revelando valores e crenças por meio das histórias contadas pelas mitologias e pontuadas por

elementos culturais que obedecem também a uma lógica marcada pela difusibilidade, dificultando assim sua identificação. A matéria imediata da lógica primitiva passa a ser a percepção sensorial que, na realidade, é a primeira forma de uma consciência, ainda incipiente, para nossa apreensão do mundo (MARINHO, 2009, p. 30-31).

Ainda se baseando em Mielietinski, a autora afirma que, nos tempos primitivos, não havia uma separação definida entre homem e natureza, por isso o homem arcaico atribuía aos seres inanimados que o rodeavam suas próprias características. Teria sido essa humanização do meio natural a responsável pelo surgimento dos mitos. A literatura, por sua vez, teria se originado nos mitos; sendo as histórias míticas as primeiras formas literárias, o maravilhoso teria sido introduzido na literatura no momento em que se incorporou nessas narrativas míticas.

Segundo estudos de Lévi-Strauss, diz a autora que o mito e o conto cumprem uma função análoga entre si, na medida em que refletem as características culturais e sociais dos lugares em que se originam e trazem em si o caráter universal da natureza humana. No entanto, enquanto o mito necessita da fé das comunidades que os possuem, garantindo sua autenticidade e veracidade, os contos maravilhosos são marcados pela inventividade e ficcionalidade.

Quanto às personagens, no mito elas são sagradas, ou seja, os deuses e semideuses ocupam os papéis centrais. Já nos contos, as personagens são dessacralizadas; as divindades cedem lugar às personagens profanas, encaixadas em classes sociais: príncipes, princesas, reis e rainhas, que se opõem aos camponeses e plebeus. Mielietinski diz que o conto está relacionado ao indivíduo e seus anseios e realizações pessoais, portanto suas personagens não podem ser deuses nem santos; elas podem apenas fazer uso da magia. Nas histórias míticas, o herói preocupa-se com as necessidades coletivas da sociedade: “Ao ultrapassar os limites do pessoal, o mito mergulha nas raízes de sua cultura e busca nela sua inspiração” (MARINHO, 2009, p. 42). No conto, um herói humano age num mundo mágico; no mito, um herói divino age num mundo real.

Segundo a visão evolucionista, o que podemos observar é que, inicialmente, a literatura era formada, em grande parte, por narrativas míticas que eram, por sua vez, histórias sagradas. Com o processo de desmitologização, a literatura se dessacraliza e as narrativas deixam de ser vistas como verdadeiras. Desta forma, as histórias passam a ser compostas a partir da inventividade; o universo divino dos textos passa a ser um universo

humano, onde as forças sobrenaturais existem e adquirem, no interior da trama, um aspecto natural; o homem mítico é substituído pelo homem comum e o tempo mítico, pelo tempo fabular indefinido; os enredos deixam de se concentrar nos destinos coletivos e cósmicos e passam a focar os individuais e sociais.

Na relação entre mito e conto maravilhoso encontramos uma grande semelhança temático-semântica que aproxima essas narrativas, estabelecendo um vínculo familiar entre elas. Os temas da obtenção de objetos mágicos, a viagem dos heróis a outros mundos etc., estabelecem indiscutivelmente uma conexão entre essas formas narrativas. O processo de transformação do mito ao conto se fundamenta, em uma primeira instância, numa oposição que no mito é marcada por um caráter cósmico e mais universalizante, enquanto no conto vamos ter a dominância do código social (MARINHO, 2009, p. 41-42).

Apesar de se distinguirem pelas características apresentadas acima, os mitos estão fortemente presentes nos contos maravilhosos “e os elementos da realidade aparecem sub-repticiamente, caracterizando as diferentes variantes que marcam os contextos sociais e os elementos referentes a valores e comportamentos de cada época” (MARINHO, 2009, p. 35).

A autora afirma que tanto no mito como no conto são recorrentes os temas da provação do herói, viagens a outros mundos, presença de objetos e seres mágicos (no mito, a força mágica é intrínseca às personagens, já nos contos, os heróis contam com o auxílio de objetos e seres mágicos para conseguirem vencer suas provas), disfarces e metamorfoses, união pelo matrimônio e os ritos de iniciação do herói, que são próprios dos mitos, mas inspiram os contos. Essas temáticas estão, por exemplo, fortemente presentes nas narrativas kaxinawá.

Ainda de acordo com os estudos de Mielietinski, diz Marinho que, na modernidade, houve uma retomada da mitologia, um ressurgimento dos mitos na literatura – e também em outras formas de arte do período – de vários escritores como James Joyce, Franz Kafka, Thomas Mann e Gabriel García Márquez, por exemplo. Neste contexto, o mito é visto como “*um princípio eternamente vivo*”, conceito esse proclamado por Nietzsche, Bérqson, Freud, Jung e, posteriormente, por Frazer, Cassirer e outros.

Conforme Mielietinski, o fenômeno do mitologismo, a partir do século XX, se deve a uma tomada de consciência da crise da cultura burguesa e da

civilização, frustrada com o racionalismo positivista e com o evolucionismo, tendendo a ultrapassar os limites histórico-social e temporal e buscando elucidar um aspecto universalizante do homem. No rastro dessa retomada aos paradigmas mitológicos, o maravilhoso, que a partir do Iluminismo no século XVIII havia sido relegado ao esquecimento, passa a ser recuperado no campo artístico e cultural (MARINHO, 2009, p. 51-52).

No romantismo alemão, o mito era considerado uma arte ideal por resgatar a verdadeira relação entre homem e natureza, entre natureza e história; seria uma nova mitologia artística que se contrapunha à concepção clássica de subordinação da natureza à civilização.

Em sua obra, Mendes (2000) se propõe a refletir sobre os contos de fadas ou contos maravilhosos, mais especificamente sobre os contos de Perrault, com o objetivo de avaliar o papel das personagens femininas – princesas, bruxas e fadas – nas narrativas. Além disso, a autora tem a preocupação de elaborar uma reflexão que possa ser utilizada e aproveitada na área da educação, no ensino.

Num primeiro momento de seus estudos, Mendes nos apresenta as relações existentes entre os mitos e os contos de fadas. Partindo de um questionamento do estruturalista russo Wladimir Propp sobre uma possível origem comum dos contos folclóricos, a autora afirma, baseando-se nos resultados de pesquisas do próprio Propp, que a fonte comum desses contos seriam as práticas comunitárias dos povos primitivos; as principais delas seriam os ritos de iniciação e as representações da vida após a morte. Essas atividades arcaicas seriam acompanhadas de narrações sagradas, transmitidas de geração em geração, como um “amuleto verbal” (p. 24), que atribuíam poderes mágicos a quem as possuísse. Foram essas narrações sagradas que deram origem aos mitos.

[...] E essas narrações foram-se transformando nos mitos das sociedades tribais, conservados e transmitidos como preciosos tesouros, instrumentos sagrados indispensáveis à vida da comunidade.

Por isso, analisando hoje um mito, é possível entender a realidade social de um povo, sua economia, seu sistema político, seus costumes e suas crenças. Os mitos eram tão importantes para os membros das comunidades primitivas quanto as religiões atuais o são para os seus seguidores, pois eram a explicação para a vida, a individual e a social, a passada, a presente e a futura (MENDES, 2000, p. 24).

Segundo a autora, para que o mito se transformasse em conto, o primeiro passo foi a separação das histórias míticas dos seus rituais, ou seja, a separação entre o sagrado e o profano. Os mitos passam a ser contados em ambientes comuns e variados, sem a preocupação com as atividades sagradas, perdendo, assim, seu significado primitivo (p. 25). Essas “novas” narrativas são marcadas pela livre criação artística e também passam a receber importantes influências da sociedade; o conto popular nasce da profanação ou dessacralização do mito, que deixa de ser religioso e se torna artístico.

Os mitos de diferentes culturas seriam semelhantes porque cada povo vivenciaria as mesmas etapas, em momentos diferentes; todas as culturas teriam sua fase de ritos e mitos, representando as situações e os problemas básicos da vida do homem. Deve-se a isso o fato de, nas tribos indígenas, consideradas ainda como comunidades primitivas, não existir o conto como narrativa, somente as narrativas míticas, ligadas aos ritos sagrados. O que pode ser questionado, nos dias atuais, quando tratamos justamente da literatura de autoria indígena, através da qual os autores índios estão desenvolvendo tanto as narrativas míticas quanto os contos.

Para a autora, em nossos dias, a mitologia se apresenta com alto prestígio:

Desde sempre os mitos vêm falando sobre as diferentes situações de vida, o relacionamento entre as pessoas, entre o indivíduo e a sociedade, entre a sociedade e a natureza. E a forma como o homem primitivo lidava com esses problemas não difere muito da forma usada pelo homem moderno. Daí a conclusão de que essas formas de pensamento são o esquema básico da psique humana, que Jung chamou de “inconsciente coletivo”. Foi assim que o estudo do homem primitivo e seus mitos levou à descoberta dos arquétipos do inconsciente coletivo, e essa descoberta acarretou muitas polêmicas, que levaram a novas pesquisas.

[...]

Toda a experiência adquirida pelos homens nessa sua longa caminhada histórica está contida nos mitos, que são os sonhos e sentimentos humanos expressos em narrativas metafóricas. E as metáforas primitivas continuam vivas e significativas para o homem moderno. Eis aí um fenômeno difícil de ser explicado (MENDES, 2000, p. 28-29).

Para as comunidades indígenas, a visão mítica do mundo nunca foi abandonada, mantendo-se sempre viva. Se hoje, para a sociedade “moderna”, os mitos gozam de prestígio, assim como afirma Mendes, podemos dizer que estamos num momento ideal para a divulgação e valorização dos mitos indígenas, através de sua literatura.

2.1.2 Literatura e mito

Para o desenvolvimento de nossa pesquisa, é esse momento dos estudos de Fiker que mais nos interessa, justamente por refletir sobre as formas de interação entre o mito e a literatura.

Segundo o autor, como o mito é de início uma “narrativa qualquer”, sua passagem à criação literária é possível e pouco problemática, já que

a linha entre o esboço ficcional e tradicional ou mítico nem sempre é fácil de delinear; e como a arte narrativa nunca perde suas características tradicionais por completo, os enredos ficcionais têm uma maneira de estabelecer-se como mito, assim como os mitos têm uma maneira de se tornarem ficcionalizados (SCHOLES e KELLOGG *apud* FIKER, 2000, p. 51).

Sendo assim, Fiker afirma que o texto literário, efetivamente ou aparentemente, se deixa permear pelo mito e com ele se confunde de várias maneiras. O autor, então, esquematiza essas diversas modalidades de interação, dividindo-as e subdividindo-as da seguinte maneira:

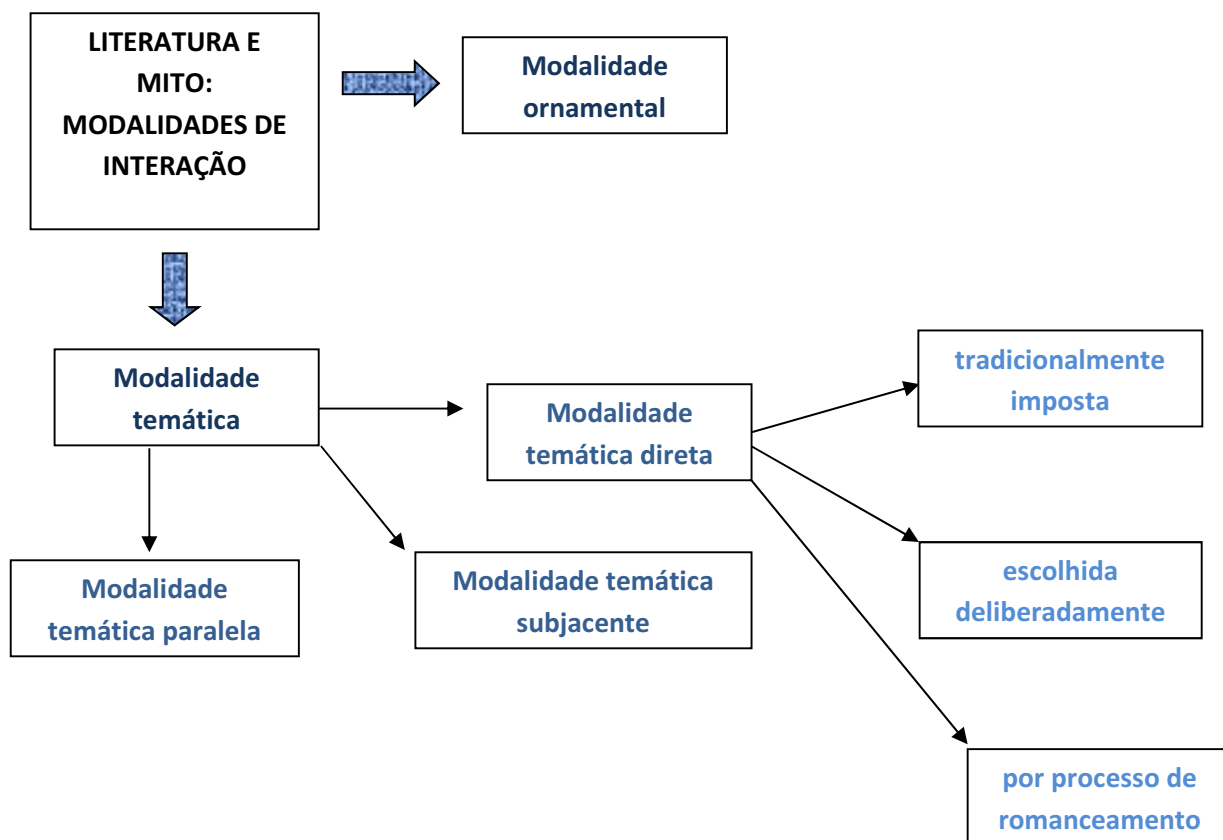


Figura 1: Literatura e mito – modalidades de interação

Modalidade ornamental

Neste caso, os elementos míticos figuram no texto literário com função ornamental.

A modalidade ornamental em seu sentido mais contingente ocorre como uma espécie de figura de retórica e cumpre a função comparativa de uma sub-metáfora pré-fabricada, pronta para uso [...] Situações e feitos humanos são comparados aos correlatos olímpicos no nível da sedimentação definitiva do elemento mitológico no clichê (FIKER, 2000, p. 52-53).

As figuras mitológicas são retiradas de seu contexto estruturador e entregues ao acaso; o mito – que antes estava integrado a uma mitologia articulada em narrativas, a um sistema coeso – passa a se exprimir através de figuras soltas. Como exemplo dessa modalidade de interação podemos citar o emprego de expressões como “calcanhar de Aquiles”, “caixa de Pandora” ou comparações com Afrodite ou Vênus.

Estes deslocamentos nada têm a ver, como se poderia concluir apressadamente, com a permanência dos mitos, com as maneiras pelas quais eles sobrevivem. Tratar-se-ia antes de algo como “fantasmas de mitos”, vestígios desgarrados que aderem aleatoriamente a contextos aleatórios. Tais fenômenos atestam o caráter meramente ornamental que estas figuras – deslocadas de seus contextos originais – assumem no discurso (FIKER, 2000, p. 54).

Modalidade temática direta

Essa modalidade ocorre quando um tema mítico é utilizado por um autor para desenvolvimento literário ou através do processo de romanceamento de um mito ou tradição mítica.

Modalidade temática direta tradicionalmente imposta (ou imposta por convenção)

Neste caso, o mito faz parte da cultura, visão religiosa e perspectiva filosófica do autor que o utiliza para desenvolvimento literário; o tratamento literário dos mitos é contemporâneo à vigência de sua dimensão religiosa e existencial. Fiker nos apresenta, como exemplo dessa modalidade, as narrativas épicas e tragédias da literatura grega clássica.

Nestas circunstâncias, os enredos e figuras mitológicas são ainda, senão contemporâneos, suficientemente próximos de seus pontos de referência para que não só seu sentido seja familiar ao público como também ainda chegue a este com conotações vivamente religiosas. A ordem cultural na qual são veiculados estes elementos mitológicos ainda se encontra até certo ponto deles impregnada. [...] Nesta modalidade a unidade do mito mantém e ele permanece integrado a um sistema mitológico coeso que constitui ainda um todo religioso [...] (FIKER, 2000, p. 68-69).

Apesar disso, é importante salientar, segundo o autor, que, nesta modalidade, já existe um conflito da visão mítico-narrativa com a visão científico-argumentativa; o espaço cultural está dividido entre esses dois meios de poder, no entanto o mito ainda prevalece.

Finalmente, se nesta etapa o mito ainda se articula em narrativas, não se encontrando fragmentado numa miríade de lugares-comuns, sua articulação [...] se dá em termos literários, isto é, em função de diretivas não mais estritamente religiosas, mas estéticas. Não se trata apenas do grau de literariedade que a narrativa oral adquire ao ser escrita, impondo ao mito certas características que lhe são originalmente estranhas. Trata-se aqui de uma mudança profunda no nível da finalidade mesma da narrativa. Os enredos tradicionais se desintegram em função de novas estruturas aglutinantes decorrentes das necessidades específicas aos gêneros literários: a narrativa já não procura apenas transmitir uma sabedoria, entreter e, na medida em que para tanto não conduz além de si mesma, ela já não é um meio, mas um fim (FIKER, 2000, p. 69).

Acreditamos que seja nesta modalidade que se encaixam as narrativas kaxinawá de *Shenipabu Miyui*, já que os autores – responsáveis pelo desenvolvimento da literatura de suas comunidades – estão mergulhados numa cultura, visão religiosa e filosófica baseadas no mito, como afirma Fiker. Ao mesmo tempo em que estão sendo escritos como literatura, os mitos kaxinawá permanecem vivos nas aldeias e ativos em sua essência sagrada. Por outro lado, também se faz necessário reconhecer que o povo kaxinawá (bem como a maioria dos povos indígenas brasileiros) vive em contato com a visão científico-argumentativa dos não índios, dividindo o espaço cultural, porém, para esses povos, a sua visão mítico-narrativa prevalece.

Modalidade temática direta por escolha deliberada

Nesta modalidade, o mito não faz mais parte do mundo contemporâneo do autor, sendo utilizado no texto literário sob forma de adaptação ou reinterpretação para essa nova época. Ao escolher o mito para seu desenvolvimento literário, o autor pode ter a intenção

de resgatá-lo ou não ter nenhum compromisso além da escolha de um tema já conhecido para ser retrabalhado; neste último caso, a voz da nova interpretação se beneficia da voz mítica antiga, de longa tradição e difusão.

Essas adaptações reinterpretem os mitos, “transportando-os às vezes para um ambiente moderno, e veiculando através dele uma problemática moral e política significativa para um público contemporâneo” (FIKER, 2000, p. 70-71). A linguagem é modernizada ao máximo, os motivos religiosos são substituídos pela explicação psicológica e pouco resta do caráter sagrado do mito original, ocorrendo, ao contrário, a profanação dos motivos.

O mito, neste contexto, serve como afirmação de um princípio artístico ou como veículo de conceitos. Como exemplo, o autor cita as tragédias neoclássicas. Mais recentemente, os temas mitológicos servem à crítica social ou à discussão do mundo moderno, revestindo-se de caráter paródico; “o autor instaura um discurso, que já não é mais mítico, por trás e através do tema mítico original” (FIKER, 2000, p. 58).

Modalidade temática direta por processo de romanceamento

Nesta modalidade de interação, o mito é abordado pelo autor tendo em vista o choque ou contraste entre a visão cristã e a pagã; trata-se da “reorganização de mitos antigos por um autor que os aborda externamente, do ponto de vista de outra cultura e com finalidades diversas das de tradição original” (FIKER, 2000, p. 75). Geralmente são narrativas híbridas de acontecimentos históricos, mitos e lendas, que vão incorporando, em sua estrutura, elementos romanescos, até formarem uma temática romanesca explícita.

A narrativa de material mítico não se curva à fidelidade em relação à narração oral – havendo acréscimos ou eliminações de eventos, alteração da caracterização de personagens, desarticulação de aspectos ligados à crença religiosa pagã, dentre outros –, pois o autor tem em vista a criação de um texto coerente e ficcionalmente verossímil. Assim, o mito é desvinculado de sua motivação religiosa e de seu contexto ideológico original. Como exemplo dessa modalidade, Fiker apresenta-nos as sagas da mitologia nórdica, coletadas por Saxo Grammaticus (*Gesta Danorum*) e Snorri Steirluson (*Edda em prosa*).

O aspecto religioso embaçador do mito é substituído pelas necessidades narrativas de um gênero literário.

Deslocados de seu contexto e de sua motivação originais, os elementos mitológicos passam a constituir um universo posticho, sem relação nem com seu plano de origem nem com o plano onde se manifestam.

[...]

Ao serem deslocados da estrutura original de motivação religiosa, como no caso anterior, para se reagruparem segundo critérios que lhe são estranhos, os elementos mitológicos se encontram evidentemente desagregados, embora se apresentem superficialmente articulados (em função de suas novas e intrínsecas determinações) (FIKER, 2000, p. 78-79).

Modalidade temática subjacente

Nesta modalidade, o texto literário não reproduz a história do personagem mítico, aproveitando apenas seu caráter geral, por exemplo: ao invés de narrar o que ocorreu com Prometeu ou Orfeu, o enredo possui um aspecto prometeico ou órfico.

O texto literário retoma e segue um padrão abstraído do mito: rito de passagem, mito de criação do universo, mito da demanda²². Sendo assim, o mito passa a ser a estrutura básica ou arquetípica de toda a literatura.

De acordo com Fiker, vários são os críticos e as tendências que voltam sua atenção para a instância mítica ou arquetípica evidente de certas obras literárias, no entanto, há

uma vertente crítica voltada integralmente para esta instância: o mito-criticismo, que abordaria aspectos em certas obras literárias que outras tendências críticas deixaram escapar. [...] Em defesa do mito-criticismo costuma-se salientar sua proximidade com a literatura, que seria, ao contrário do que se dá com os conceitos sociais, políticos, filosóficos e religiosos, essencial, devido ao ato de os mitos formarem a matriz da qual a literatura emerge histórica e psicologicamente. Como resultado, enredos, personagens, temas e imagens seriam basicamente complicações e deslocamentos de elementos similares em mitos e contos folclóricos (FIKER, 2000, p. 81).

Para Fiker, essa tendência crítica (como acontece com as tendências críticas em geral) tende à exacerbação; o mito é visto como se fosse um solvente literário universal e todas as obras literárias são analisadas a partir do mesmo padrão, restando, segundo o autor,

²² Segundo Fiker (2000, p. 80), cada crítico literário privilegia um padrão mítico: Campbell favorece o rito da passagem (separação – iniciação – retorno); Eliade, o mito da Criação; N. Frye, o monomito da demanda e assim por diante.

um sentimento de monotonia e futilidade. “Além do mais convém lembrar que, obviamente, o texto literário não é feito só de mitos” (FIKER, 2000, p. 86).

Sendo assim, o autor ressalta o aspecto de clichê que a crítica arquetípica assume, com grande vocação para ser parodiada. Além disso, o mito-criticismo utilizaria o termo “mito” de forma plurivalente e independente das concepções científicas, estendendo ou alterando seu sentido de acordo com as necessidades e interesses da própria disciplina.

Sobre a questão do arquétipo, Fiker afirma que nem todo arquétipo é necessariamente um arquétipo mítico; eventualmente os mitos podem constituir arquétipos literários, que (originários ou não dos mitos) operam no texto literário como padrões subjacentes.

Quanto aos padrões subjacentes propriamente míticos, à primeira vista guardam em linhas gerais as características do mito original: são constitutivos, guardam caráter sagrado, se passam em *illo tempore*, conciliam contradições, são unos e consistem de narrativas. Significa isto que essa modalidade constitui uma forma de sobrevivência do mito, recalcada a nível de conteúdo latente? É exatamente o que ocorreria se uma boa parte desses padrões não fosse composta apenas por falácias, interpretados e muitas vezes elaborados a partir de um modelo não só artificial mas erigido sob bases equivocadas. Pois no mais das vezes tais padrões são estilizados e não correspondem aos mitos originais, mas a concepções antropológicas ultrapassadas e inadequadas (Frazer, etc.). Por outro lado – e isto é igualmente importante – a mera existência de um repertório temático recorrente e passível de padronização, constituindo uma morfologia e operando à maneira de um monomito, independente de derivar de uma mitologia autêntica – o que não deixa, muitas vezes, de ocorrer (e isto também deve ser considerado) – constitui por si só uma autêntica sobrevivência das origens míticas da narrativa do próprio bojo desta. Na realidade, portanto, prevalece nesta modalidade de permeação uma espécie de meio-termo entre a sobrevivência latente do mito original e sua substituição por um sistema equívoco e postiço [...] (FIKER, 2000, p. 89-90).

Modalidade temática paralela

Esta é a última modalidade de interação entre mito e literatura apresentada por Fiker. Aqui, o mito serve ao texto literário como elemento ordenador e fonte de sentido para o mundo moderno – caótico e sem sentido – retratado pelo autor em seu texto. Como exemplo dessa modalidade, o autor cita as obras de James Joyce, analisadas por T. S. Eliot, que afirma que Joyce teria desenvolvido um “método mítico” para substituir o método narrativo.

[...] o uso do mito neste caso serve para “controlar, ordenar, dar uma forma e um significado ao imenso panorama de futilidade e anarquia que é a história contemporânea”²³. Nesta concepção platonizante, o mito, do passado, através de relações estabelecidas por tal método, exerceria sua função ordenadora no presente caótico como a Ideia platônica projeta sua sombra sobre as paredes da caverna (FIKER, 2000, p. 91).

Segundo Fiker, a modalidade paralela se refere a alguns casos particulares (com características específicas) das outras modalidades vistas anteriormente – temática direta e subjacente.

Sobre as relações mais específicas entre literatura e mito, Ruthven diz que é persistente a opinião de que o mito está estreitamente ligado à literatura e que o destino de um está amarrado ao do outro. Segundo Ruthven, não podemos deixar de perceber, por exemplo, que muito do que nos chegou da mitologia greco-romana foi preservado no bojo de tragédias, epopeias e outras formas literárias altamente sofisticadas; uma literatura “feita a partir de mitos, literatura feita por artesãos que falsificam artisticamente os mitos a fim de criar alguma coisa que – em sua forma estabilizada e codificada – está bastante distante do que o antropólogo encontra em seu trabalho científico de campo” (RUTHVEN, 1997, p. 72).

Não se pode dizer, de modo algum, que a única importância do mito é constituir-se como matéria-prima da literatura (os estudos sobre as origens pré-literárias do mito são de grande valia), no entanto “os mitos são tidos como obras de literatura, em virtude de serem obras da imaginação, reconhecidamente anônimas e coletivistas, mas não por isso menos imaginativas” (RUTHVEN, 1997, p. 72).

Sendo assim, estruturalmente, para Ruthven, a base comum ao mito e à literatura seria a metáfora, apesar de não se chegar à conclusão de ser a metáfora um mito condensado ou de ser o mito uma metáfora estendida. Alguns estudiosos consideram os mitos como produtos de metáforas tomadas em seu sentido literal; outros levam em conta a definição de Aristóteles do mito como enredo e o consideram um elemento estrutural na literatura.

Por outro lado, faz-se necessário lembrar que o mito teria como característica fundamental seu poder imagético, expresso por meio de símbolos verbais de qualquer

²³ ELIOT *apud* FIKER, 2000, p. 91.

linguagem, já a essência da literatura seria justamente a própria linguagem. Dessa forma, para aqueles que enfatizam as diferenças entre mito e literatura, o valor do mito não seria especificamente literário. Além disso, o mito caracterizar-se-ia por ser um processo aberto (com o qual todos podem contribuir), enquanto a obra literária seria um produto fechado, cuja integridade original deve ser mantida e respeitada.

Sobre o processo de desmitologização da literatura, de acordo com Ruthven, num primeiro momento, os mitos servem como base para a paródia, a caricatura e a farsa (confluindo com os estudos de Fiker), mas essas obras ainda são destinadas a um público/leitor bem informado sobre mitologia clássica. Num momento posterior, as próprias paródias perdem seu significado diante de leitores que não sabem nada acerca do que está sendo parodiado. Seja como for, o Iluminismo está empenhado na tarefa de racionalizar a mitologia e os deuses são humilhados na medida em que são parodiados, mas, mesmo assim, segundo o autor, o desmantelamento de um velho mito é sempre precursor do advento de um mito novo.

Felizmente, os escritores têm a coragem de resistir aos métodos prevalecentes do determinismo, e demonstram frequentemente que a nossa ansiedade acerca do futuro do mito numa era de exame minucioso inabalavelmente racionalista não tem fundamento. A incredulidade pode enfraquecer os mitos, mas não pode destruí-los completamente; porque uma mitologia bem sucedida é aquela que anima as pessoas a inventarem motivos novos e mais respeitáveis para que possam acreditar nela, quando os velhos já sejam insustentáveis (RUTHVEN, 1997, p. 77).

No conflito entre o paganismo e o cristianismo, ou entre a arte e a moralidade, os deuses, julgados pelo mundo como redundantes, voltam a encontrar abrigo na literatura e um novo tema mitológico é criado: onde estão os deuses neste momento e o que fizeram durante esse tempo? E os escritores, alternando nostalgia e ironia, tentam encontrar notícias sobre o que aconteceu aos deuses pagãos depois de serem banidos pelo cristianismo.

No entanto, apenas nostalgia não era suficiente; uma nova época exigia novos pensamentos e novas formas. “Uma solução é desmontar as formas da mitologia pagã, na esperança de recuperar o estado de espírito que as criou originalmente” (RUTHVEN, 1997, p. 83). O objetivo era “criar uma nova mitologia que pudesse unificar a literatura moderna da mesma forma como a mitologia clássica tinha unificado anteriormente a literatura da Antiguidade” (RUTHVEN, 1997, p. 84). Nessa empreitada, descobre-se a psicologia

freudiana, a mitologia nórdica e as influências célticas, mas o conjunto dos escritores ingleses permanece fiel à mitologia clássica, por mais batida que ela estivesse.

Além disso, uma mitologia inventada não tem a mesma significação daquela herdada e conservada por várias gerações. Se considerarmos os mitos como representações coletivas, seria impossível atribuir sua invenção a um determinado indivíduo. Porém, segundo Ruthven, no início, o mito deve ter sido obra individual, já que alguém precisa oferecer a base que será posteriormente aumentada e/ou modificada por outros.

De acordo com Ruthven, há duas formas distintas de encarar a presença da mitologia na literatura. A primeira diz respeito à perspectiva dos tematólogos²⁴ que veem a mitologia como uma fonte de temas que podem ser utilizados por quem quiser; neste caso, o resultado seriam obras de temas míticos. A segunda forma diz respeito aos escritores que estão “mergulhados” nos mitos que relatam ou criam, devido a sua aptidão de pensar miticamente (num contexto em que a maioria é estimulada a pensar racionalmente); neste caso, o resultado seriam obras míticas. Acreditamos que este seja o caso das narrativas de autoria indígena.

Em relação ao segundo caso, o autor seria dotado de uma certa “consciência mítica”, conceito esse explicado a partir das ideias de Cassirer:

Cassirer trata o mito como uma “forma simbólica” primordial, ou seja, uma dessas coisas (como a própria linguagem) que interpomos entre nós mesmos e o mundo exterior, para compreendê-lo: na opinião dele, o mito é uma “linguagem” não-discursiva, densamente povoada de imagens, não muito diferente da linguagem dos sonhos freudianos – ao mesmo tempo mais arcaica e vibrante que a linguagem cerebral e discursiva na qual o próprio livro²⁵ de Cassirer foi escrito. Se o mito é a linguagem primordial da experiência, os escritores modernos que exploram os recessos da consciência mítica e depositam os seus achados em obras de ficção deveriam ser estimados por manter-nos vitalmente em contato com as próprias fontes de nossa humanidade (RUTHVEN, 1997, p. 93).

Mas como saber dessas informações se nunca ninguém conheceu um homem arcaico e os homens primitivos atuais não devem ser considerados seu vestígio vivo? Sendo

²⁴ Os tematólogos, segundo Ruthven (1997, p. 91) são os comparatistas literários que realizam um estudo temático dos mitos, geralmente selecionando histórias relacionadas com uma celebrada figura da mitologia clássica e analisando o que lhe acontece quando é renarrada por vários escritores. Ou então escolhem um determinado tema mitológico e realizam o mesmo estudo.

²⁵ Aqui Ruthven trata da obra de Cassirer, *Filosofia das Formas Simbólicas* (1925).

assim, o estudo de Cassirer, segundo Ruthven é uma projeção altamente imaginativa da convicção de que o mito está intimamente relacionado à mentalidade primitiva.

Para Ruthven, os críticos do mito têm como principal meta estabelecer um sistema redutivo para reintegrar a variedade num único modelo. Um exemplo dessa abordagem redutiva seria a tentativa de se estabelecer um único arquétipo que estaria por trás de todos os outros arquétipos, o que Campbell denomina *monomito*. Para Campbell, o padrão mítico fundamental é o rito de passagem do herói, portanto a unidade nuclear do monomito seria *separação-iniciação-retorno*. Há outros estudiosos que discordam de Campbell, como é o caso de Eliade que elege o mito da Criação como monomito.

Ruthven afirma que o grande monomito da literatura é o mito da busca, eleito por Northrop Frye como o mito central da literatura e a fonte de todos os gêneros literários. É importante salientar que o uso dos arquétipos na literatura, de acordo com a opinião do autor, pode culminar no apagamento do elemento surpresa e cair no lugar-comum, no simples clichê.

Ruthven encerra sua obra com a seguinte consideração:

[...] qualquer pessoa que resolva aprofundar sua compreensão da literatura dedicando um interesse eclético ao mito não corre real perigo de emergir dos seus estudos como um evangelista fanático, um cripto-fascista, ou até mesmo um folclorista, a menos que tenha essas tendências antes de começar. Porque enquanto o mito permanecer como patrimônio das artes, faremos bem em conhecer alguma coisa sobre ele (RUTHVEN, 1997, p. 105).

Sobre a relação entre mito e literatura, Eliade concorda com Ruthven quando afirma que, graças ao fato de toda a literatura e as artes plásticas terem se desenvolvido ao redor dos mitos heroicos e divinos, os deuses e heróis gregos não caíram no esquecimento, após um longo processo de desmitificação pelo qual passaram, nem após o triunfo do cristianismo. Durante a Idade Média, o legado mítico grego sobreviveu camuflado sob disfarces diversos. Na Renascença, as formas “puras” e clássicas foram redescobertas e, a partir desse momento, por não serem mais valores religiosos viventes, essa herança mitológica foi assimilada pelo cristianismo como “tesouro cultural”.

Em última análise, a herança clássica foi “salva” pelos poetas, pelos artistas e filósofos. Desde o fim da Antiguidade – quando não eram mais tomados ao pé da letra por nenhuma pessoa culta – os deuses e seus mitos

foram transmitidos à Renascença e ao século XVII, pelas *obras*, pelas criações literárias e artísticas.

[...]

Temos aí mais que um triunfo do *logos* sobre o *mythos*. É a vitória do *livro* sobre a *tradição oral*, do documento – sobretudo do documento escrito – sobre uma experiência vivida que só dispunha de meios de expressão pré-literários (ELIADE, 1972, p. 137 – grifos no original).

Dessa forma, a religião e a mitologia gregas sobreviveram na cultura europeia por terem sido expressas em obras-primas artísticas e literárias (como também defende Ruthven). Já as religiões e mitologias populares (que não foram escritas e, portanto, sobre as quais muito pouco sabemos) sobreviveram, cristianizadas, nas tradições das populações rurais. É essa ideia de sobrevivência de uma tradição mítica através da literatura escrita que norteia os autores indígenas.

De acordo com Eliade, alguns aspectos e funções do pensamento mítico são constituintes do ser humano e, por isso, alguns comportamentos míticos ainda sobrevivem em nossa sociedade moderna, inclusive na literatura. Para o estudioso, a literatura desempenha um papel importante em relação ao legado mítico dos povos, já que determinados gêneros literários, como a narrativa épica e o romance, por exemplo, em outro plano e com outros fins, prolongam a narrativa mitológica. Nas sociedades modernas, teria sido mais especificamente o romance o gênero que assumiu o lugar da transmissão oral dos mitos e contos das sociedades populares e tradicionais. Seria até mesmo possível identificar estruturas “míticas” em romances modernos, demonstrando a sobrevivência literária dos grandes temas e personagens do universo mitológico. O romance policial também se aproximaria do enredo mítico, já que apresenta a luta exemplar entre o Bem e o Mal, o leitor participa do mistério e do drama de uma ação heroica. Até mesmo as histórias em quadrinhos carregariam um resquício dos mitos, já que seus personagens seriam uma versão atualizada dos heróis míticos e folclóricos.

Entretanto, o fator considerado por Eliade como o que mais aproxima a função da literatura daquela das mitologias é a “saída do Tempo” produzida pela leitura.

O tempo que se “vive” ao ler um romance não é, evidentemente, o tempo em que o membro de uma sociedade tradicional reintegra, ao escutar um mito. Em ambos os casos, porém, há a “saída” do tempo histórico, pessoal, e o mergulho num tempo fabuloso, trans-histórico. O leitor é confrontado com um tempo estranho, imaginário, cujos ritmos variam indefinidamente, pois cada narrativa tem o seu próprio tempo, específico

e exclusivo. O romance não tem acesso ao tempo primordial dos mitos; mas, na medida em que conta uma história verossímil, o romancista utiliza um tempo *aparentemente histórico* e, não obstante, condensado ou dilatado, um tempo que dispõe, portanto, de todas as liberdades dos mundos imaginários (ELIADE, 1972, p. 164 – grifos no original).

Para o autor, mais do que as outras artes, a literatura carrega consigo uma revolta contra o tempo histórico e um desejo profundo de transcendê-lo e, enquanto esse anseio permanecer, pode-se dizer que rastros de um comportamento mítico ainda vivem no homem moderno.

2.1.3. História e mito

Segundo Lévi-Strauss (2010, p. 49), o mitólogo tem em mãos dois problemas em relação à coleta dos mitos. Alguns mitos recolhidos apresentam-se apenas como fragmentos ou remendos; são histórias desconexas. Outros mitos apresentam-se como um todo coerente, seguindo uma ordem muito lógica. O que, então, significariam essas histórias? Podem significar que a ordem coerente é característica intrínseca às narrativas mitológicas e os fragmentos recolhidos seriam apenas restos de um todo organizado que se deteriorou. Por outro lado, podem significar também que o estado de fragmentação é um estado arcaico do mito que, posteriormente, seria colocado em ordem. Assim apresenta-se o primeiro problema.

O segundo refere-se ao próprio recolhimento das narrativas, feito no passado principalmente por antropólogos, ou seja, pessoas exógenas ao contexto cultural dos mitos. Mesmo com a cooperação nativa na coleta das histórias, é a orientação do antropólogo que prevalece na orientação do trabalho.

Começada essa tarefa pelos antropólogos, foi depois desenvolvida pelos índios, e para diferentes objetivos: por exemplo, para que a sua língua e a sua mitologia sejam ensinadas na escola primária às crianças índias. Parece-me que hoje em dia isso é muito importante. Outra finalidade é utilizar as tradições lendárias para fundamentar reivindicações contra os brancos – reivindicações territoriais, reivindicações políticas e outras. Assim é extremamente importante verificar se há diferenças (e, se houver, que tipo de diferenças) entre as tradições recolhidas do exterior e as coligidas do interior *como* se tivessem sido recolhidas do exterior (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 51 – grifo no original).

Sobre a relação entre mito e História, diz o autor: “O problema é este: onde acaba a mitologia e onde começa a História? No caso completamente novo para nós de uma História sem arquivos, sem documentos escritos, apenas existe uma tradição verbal, que aparece ao mesmo tempo como História” (2010, p. 52).

Quando não se baseia em documentos escritos, a História se apresenta muito diferente da nossa. As narrativas coletadas pelos índios podem tratar de um fato histórico, no entanto, analisando suas diferentes versões, podemos perceber que o acontecimento é o mesmo, mas os detalhes variam; ou seja, a estrutura básica é fixa, mas o conteúdo é variável. Desta forma, podemos dizer que possui a propriedade de um mito, já que o podemos seguir sob diferentes transformações; quando um elemento se modifica, todos os outros necessariamente sofrem adaptações. Além disso, essas histórias são muito repetitivas; um mesmo tipo de elemento pode ser utilizado várias vezes para explicar acontecimentos diversos.

Sobre os relatos recolhidos pelos próprios índios, Lévi-Strauss afirma que:

O que se descobre ao ler esses livros é que a oposição – a oposição simplificada entre Mitologia e História que estamos habituados a fazer – não se encontra bem definida, e que há um nível intermédio. A Mitologia é estática: encontramos os mesmos elementos mitológicos combinados de infinitas maneiras, mas num sistema fechado, contrapondo-se à História, que, evidentemente é um sistema aberto.

[...]

O que era enganoso nos antigos relatos antropológicos era a mistura que se fazia das tradições e crenças pertencentes a diversíssimos grupos sociais. Isto fez com que se perdesse de vista uma característica fundamental de todo material – que cada tipo de História pertence a um dado grupo, a uma dada família, a uma dada linhagem, ou a um dado clã, e tenta explicar o seu destino, que pode ser desgraçado ou triunfal, ou justificar os direitos e privilégios tal como existem no momento presente, ou, ainda, tenta validar reivindicações de direitos que já há muito desapareceram (2010, p. 54-55).

Para finalizar suas reflexões acerca das relações entre mito e História, o autor conclui:

Portanto, a minha impressão é que, estudando cuidadosamente essa História²⁶, no sentido geral da palavra, que os autores índios contemporâneos nos tentam dar do seu passado, [...] talvez possamos no fim deste processo chegar a uma melhor compreensão do que é na realidade a ciência histórica.

Não ando longe ao pensar que, nas nossas sociedades, a História substituiu a Mitologia e desempenha a mesma função, já que para as sociedades sem escrita e sem arquivos a Mitologia tem por finalidade assegurar, com um alto grau de certeza – a certeza completa é obviamente impossível –, que o futuro permanecerá fiel ao presente e ao passado. Contudo, para nós, o futuro deveria ser sempre diferente, e cada vez mais diferente do presente, dependendo algumas diferenças, é claro, das nossas preferências de caráter político. Mas, apesar de tudo, que em certa medida existe na nossa mente entre Mitologia e História pode provavelmente abrir fendas pelo estudo de Histórias concebidas já não como separadas da Mitologia, mas como uma continuação da mitologia (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 55-56).

Para nossa pesquisa é bastante relevante a ideia de Lévi-Strauss de que a História pode e deve ser considerada a partir de suas relações com a Mitologia, já que, apesar de os escritores indígenas dividirem suas narrativas em histórias de hoje – relatos relacionados ao que chamamos de História – e histórias de antigamente – relatos relacionados ao que chamamos de Mitologia – cada vez mais podemos perceber que as obras de autoria indígena pretendem contar sua “História” através dos mitos e recuperar seus mitos recontando os fatos históricos, vivenciados por toda a comunidade, a partir de sua própria ótica.

2.1.3.1 História e mito na literatura escrita indígena

Antes de pensarmos nas relações entre História e mito na literatura escrita indígena, apresentaremos algumas considerações do autor Mircea Eliade, contidas em sua célebre obra *O Mito do Eterno Retorno*, de 1969. Esses estudos servirão como base para as reflexões que desenvolveremos posteriormente.

²⁶ Lévi-Strauss afirma que a melhor maneira de se estudar os relatos dos autores indígenas contemporâneos seja não os considerando relatos fantásticos, investigando-os com bastante cuidado, com a ajuda de uma arqueologia de salvamento (escavando os lugares referidos nas histórias) e tentando, sempre que possível, estabelecer correspondências entre diferentes relatos. Sabemos que, nem sempre, esse método é viável. Estabelecer relações entre relatos diferentes é possível, mas, por outro lado, é bastante difícil e complicado ter acesso a alguns territórios indígenas para se realizar uma escavação, como propõe o autor.

Já na introdução da obra, Eliade salienta que pretende investigar as concepções das sociedades primitivas que não aceitam o tempo histórico, sem regulamentação arquetípica, preferindo retomar o tempo mítico das origens.

Segundo o autor, o homem arcaico só conhece e reconhece atos de comportamento que já foram feitos antes, num tempo primordial, por um outro que não era um homem comum – deuses, heróis ou antepassados. Assim, a vida do homem primitivo é uma constante repetição dos gestos fundadores, ou seja, a realidade sempre retoma uma ação primordial, constituindo-se como a imitação de um arquetipo celeste. Nesse sentido, o símbolo, o mito e o rito exprimem esse complexo sistema da realidade das coisas.

Desta maneira, todo o mundo que nos rodeia, com a presença e as obras do homem, tem um modelo celeste, extraterrestre; o mundo – as cidades, os templos, as casas, as montanhas, os rios, os campos... – é, portanto, uma réplica, uma realidade duplicada, baseada num modelo arquetípico. Já os territórios desabitados, inexplorados, como as regiões desérticas, por exemplo, são marcados pelo caos. São necessárias a conquista e a posse, imitações do ato mítico da criação, para que esses lugares se tornem reais e sejam transformados de caos em cosmos (ELIADE, 1984, p. 25).

Outra concepção importante para o homem arcaico é o simbolismo do “Centro”. Segundo o autor, o “inferno, o centro da terra e a ‘porta’ do céu encontram-se portanto no mesmo eixo, e é esse eixo que serve de passagem de uma região cósmica para outra” (1984, p. 27). Neste contexto, o Céu e a Terra encontrar-se-iam no centro do Mundo, onde estaria a Montanha Sagrada. Por extensão, qualquer cidade, templo ou residência sagrada ocuparia o lugar da Montanha e estaria, por sua vez, no centro do Mundo, fazendo a ligação entre Céu, Terra e Inferno. Vale salientar que esse simbolismo sobreviveu nas concepções ocidentais até ao limiar dos tempos modernos; templos que representam a essência do Universo e são considerados o centro do Mundo são frequentes na arquitetura sagrada da Europa cristã.

Ao construir seus templos, moradias e cidades nos “centros do mundo”, o homem repete o ato cosmogônico, ou seja, a passagem do Caos ao Cosmos. Desta forma, o homem arcaico não só retoma o ritual realizado pela primeira vez por um deus, um antepassado ou um herói, como também o tempo sagrado do princípio em que esse ritual aconteceu. Podemos perceber que, para os primitivos, não só o comportamento ou as construções do

mundo tem um modelo extra-humano, o ritual também o tem. Assim, posteriormente, do ritual surge o mito – que o justifica – enquanto forma; no entanto, “seu conteúdo é arcaico e refere-se a sacramentos, isto é, a actos que pressupõem uma realidade absoluta, extra-humana” (ELIADE, 1984, p. 42).

Deve ficar claro que, para as sociedades primitivas, todas as atividades com uma finalidade definida, qualquer ação com um significado determinado, participam do sagrado e constituem um ritual, já que possuem um modelo exemplar. Dentre essas atividades de significado mítico estão a dança, as guerras, a cerimônia da sagração de um rei, as construções, a caça, a pesca, a sexualidade, a agricultura. Todas essas ações foram reveladas por um deus ou herói no tempo da origem e são apenas repetidas até ao infinito pelos homens. Nas sociedades modernas, essas ações passaram por um longo processo de dessacralização e se transformaram em atividades profanas, ou seja, destituídas de valor arquetípico.

Diz Eliade sobre a concepção ontológica primitiva:

[...] um objecto ou uma acção só se tornam reais na medida em que *imitam* ou *repelem* um arquétipo. Assim, a *realidade* só é atingida pela *repetição* ou pela *participação*; tudo o que não possui um modelo exemplar é “desprovido de sentido”, isto é, não possui realidade. Os homens teriam então tendência para se tornarem arquetípicos e paradigmáticos. Esta tendência pode parecer paradoxal, no sentido de que o homem das culturas tradicionais só se reconhece como real na medida em que deixa de ser ele próprio (para um observador moderno) e se contenta em *imitar* e *repetir* os gestos de um *outro*. Por outras palavras, ele só se reconhece como *real*, isto é, como “verdadeiramente ele próprio”, na medida em que deixa precisamente de o ser (1984, p. 49).

A partir dessa concepção, vamos refletir sobre o que acontece em relação ao *tempo*. Quando o homem arcaico repete um arquétipo, o tempo profano, cronológico, histórico é abolido e aquele que imita o ato exemplar é transportado ao tempo mítico em que esse gesto foi revelado pela primeira vez. Essa abolição do tempo profano ocorre nos momentos dos rituais ou das ações consideradas sagradas (alimentação, caça, pesca, guerra, dança, etc). O tempo restante é desprovido do significado primordial. Por isso, podemos dizer, de acordo com afirmações de Eliade, que o homem primitivo não aceita bem a história e se esforça para aboli-la periodicamente.

Neste momento de nossa reflexão, o que concluímos previamente é que uma visão mítica do mundo e uma visão histórica se relacionam apenas por oposição. No entanto, outras relações nos são apresentadas nos estudos de Eliade. Segundo ele, quando a tradição ainda faz parte da concepção de mundo dos homens, os grandes soberanos da História consideram-se imitadores dos heróis primordiais; assim ocorreria o processo de *transfiguração da História em mito*, através do qual personagens históricas se transfigurariam em personagens míticas. Neste caso estaríamos diante da “concepção de uma elite que interpreta a história através de um mito” (ELIADE, 1984, p. 53).

O que o autor defende é que uma personagem histórica só se mantém “viva” na memória popular e inspira a imaginação poética na medida em que se aproxima e se identifica com um modelo mítico; a personagem histórica se metamorfoseia em herói mítico. Sendo assim, a memória coletiva seria a-histórica:

[...] a recordação de um acontecimento histórico ou de um personagem autêntico não perdura por mais de dois ou três séculos na memória popular. Isso deve-se ao facto de a memória popular ter dificuldade em reter acontecimentos “individuais” e figuras “autênticas”. Ela recorre a outras estruturas: *categorias* em vez de *acontecimentos*, *arquétipos* em vez de *personagens históricas*. A personagem histórica é assimilada ao modelo mítico (herói, etc.) e o acontecimento é integrado na categoria das ações míticas (luta contra um monstro, combate entre irmãos, etc.). Mesmo quando alguns poemas épicos conservam o que se pode chamar “verdade histórica”, essa “verdade” não diz quase nunca respeito a personagens e acontecimentos determinados, mas a instituições, costumes, paisagens (ELIADE, 1984, p. 58).

Vemos, então, que não apenas a personagem histórica se transfigura em personagem mítica, mas *um acontecimento histórico também pode se transformar em um mito*; o acontecimento é despojado de sua verdade histórica, pois o fato era, em si, insuficiente, e transforma-se em lenda. O mito torna-se mais verdadeiro ao conferir à história um sentido mais rico e mais profundo.

Para a maioria das sociedades primitivas, a festa do Ano Novo corresponde à comemoração da nova colheita, que é proclamada comestível e inofensiva para toda a comunidade; equivale ao fim de um período de tempo e ao início de um novo período, com a renovação periódica da vida e do mundo. Essa renovação, por sua vez, implica um novo nascimento e a abolição do ano passado e do tempo decorrido. O Ano Novo é considerado

uma repetição da cosmogonia de forma mais evidente para os povos com os quais começa a história propriamente dita (Babilônios, Egípcios, Hebreus e Iranianos), restaurando-se, ainda que momentaneamente, o tempo mítico e primordial, o tempo “puro” do instante da Criação.

Dir-se-ia que esses povos, conscientes de serem os primeiros a *construir* a “história”, registraram os seus próprios actos para uso dos seus sucessores (não, sem terem, no entanto, procedido a transfigurações inevitáveis nas categorias e nos arquétipos [...]) Esses mesmos povos parecem, de resto, ter experimentado de um modo mais profundo a necessidade de se renovarem periodicamente, abolindo o tempo passado e reactualizando a cosmogonia (ELIADE, 1984, p. 89).

Para o homem arcaico, que vive no mundo ideal dos arquétipos, no qual o tempo nunca revela a irreversibilidade histórica dos acontecimentos, a renovação periódica da vida se dá pela expulsão dos males e pela confissão dos pecados. Essa necessidade de regeneração periódica prova que, para essas sociedades primitivas, a memória histórica, desprovida de um modelo arquetípico, é insuportável. Por isso, para obter a renovação do tempo, esses povos primitivos conheciam e praticavam outros métodos, como os ritos de construção, o início de um novo reinado, a consumação de um casamento, o nascimento de uma criança.

As novas construções, por exemplo, reatualizavam também a cosmogonia. Todas as espécies de construção eram reproduções do ato primordial da criação do mundo. O homem volta ao momento do princípio para suprir sua necessidade de se regenerar; o tempo passado é anulado e a história é abolida através do retorno contínuo ao tempo mítico da origem. Os rituais de cura também envolvem a repetição da cosmogonia na medida em que requerem a recitação do mito cosmogônico.

Como essência da concepção de mundo do homem arcaico está, portanto, a necessidade de se renovar periodicamente anulando o tempo (ELIADE, 1984, p. 100). Podemos verificar uma recusa desse homem primitivo de se aceitar como “ser histórico”, de se enquadrar numa visão de mundo que tome como base o tempo concreto dos acontecimentos invulgares (sem modelo arquetípico). Esse homem anula o tempo, repetindo constantemente os atos míticos e voltando periodicamente ao tempo mítico desses atos e vivendo, assim, num presente contínuo.

Essa concepção cíclica em relação ao tempo se aplica também para o desaparecimento e reaparecimento da humanidade. Acredita-se que as catástrofes nunca são definitivas e que o homem precisa da morte para sua regeneração; assim, nada ocorre por conta do acaso – profano –, tudo tem uma razão sagrada de ser.

Por isso, é mais provável que o desejo que o homem das sociedades tradicionais tem de recusar a “história” e de se confirmar a uma imitação constante dos arquétipos revele a sua sede do real e o seu pavor de se “perder” ao deixar-se invadir pela insignificância da existência profana. Pouco importa que as fórmulas e as imagens através das quais o “primitivo” exprime a *realidade* nos pareçam ingênuas ou até ridículas. É o sentido profundo do comportamento primitivo que é revelador: esse comportamento rege-se pela crença numa realidade absoluta que se opõe ao mundo profano das “irrealidades”; em última instância, aquele não é verdadeiramente um “mundo”, mas o “irreal” por excelência, o não-criado, o não-existente, o nada (ELIADE, 1984, p. 106).

Mesmo recusando a História, o homem arcaico não pode evitá-la, por isso tem que conviver com catástrofes cósmicas, derrotas em guerras, injustiças sociais, desgraças pessoais. Como encara e suporta então esses sofrimentos inevitáveis? Acreditando que cada sofrimento tem um sentido, fosse qual fosse a sua causa e natureza.

Os povos primitivos acreditam que os sofrimentos sejam ação mágica de um inimigo, resultado da infração a um tabu, expressão da cólera de um deus ou então vontade do Ser Supremo. Sendo assim, os sofrimentos são compreensíveis e aceitáveis, porque não são absurdos ou obra do acaso e porque aquele que sofre sabe que o sofrimento não é definitivo; depois dele virão os “bons tempos”.

Os hebreus acreditavam que qualquer calamidade histórica que os afetava era um castigo enviado por Deus (Iavé) para reconduzi-los ao bom caminho e redobrar sua fé, ou seja, os acontecimentos passaram a ganhar um significado religioso. É neste momento que, pela primeira vez, os profetas valorizam a história, ultrapassando a visão tradicional do ciclo e da eterna repetição, descobrindo um tempo com sentido único. Certamente, essa nova concepção não foi aceita prontamente pelos judeus e as concepções antigas ainda se mantiveram por bastante tempo. No entanto, podemos dizer que os Hebreus foram os primeiros a verem a História como epifania de Deus e a compreender que os acontecimentos históricos têm um valor em si mesmos, na medida em que são determinados pela vontade divina.

Enquanto para a concepção arcaica as revelações acontecem num tempo mítico, no instante extra temporal do princípio, momento no qual surgem os arquétipos, a revelação monoteísta ocorre no tempo da duração histórica. Assim, os acontecimentos históricos podem ser suportados porque expressam a vontade de Iavé e porque são necessários para a salvação do povo eleito. A História não é mais um ciclo que se repete infinitamente, mas sim uma sequência de teofanias positivas ou negativas. Por outro lado,

As crenças messiânicas numa regeneração final do mundo revelam também uma atitude *anti-histórica*. Como não pode continuar a ignorar ou a abolir periodicamente a história, o Hebreu aceita-a *na esperança de que ela acabará definitivamente* num momento mais ou menos longínquo. A irreversibilidade dos acontecimentos históricos e do tempo é compensada pela limitação da história no tempo (ELIADE, 1984, p. 125).

Sendo assim, a concepção arcaica de regeneração periódica da Criação é substituída pela concepção moderna de uma única regeneração que acontecerá no futuro. De qualquer forma, tanto o mito da eterna repetição, quanto o mito do fim do mundo, revelam uma clara atitude anti-histórica e um posicionamento de defesa em relação à História. Para suportar, então, a história, o homem acredita que a humanidade possuía um destino histórico, do qual não podia escapar, já que tudo era necessário, inevitável e exigido pelo ritmo cósmico ou pela vontade de Deus.

O que devemos ressaltar é que o homem moderno *se quer histórico*, já que o mundo moderno não foi ainda conquistado totalmente pelo “historicismo”; as duas concepções de mundo ainda caminham paralelas. Ainda que o cristianismo tivesse se oposto fortemente à concepção tradicional/ cíclica, ela acabou penetrando a filosofia cristã. As teorias dos ciclos e das influências astrais sobre o destino do homem e sobre os acontecimentos históricos foram parcialmente adotadas por alguns padres e escritores eclesiásticos.

Por outro lado, há os que professam a teoria do progresso linear da história. Diz o autor que, nos séculos XVII, XVIII e XIX é essa última vertente teórica que mais se afirma. Apenas a partir do século XX é que as reações contra a linearidade histórica e o interesse pela teoria dos ciclos renascem. Por exemplo, o mito do eterno retorno é retomado filosoficamente por Nietzsche. Poderíamos dizer até mesmo que a contemporaneidade

revaloriza as teorias cíclicas, reformulando mitos arcaicos, para tentar encontrar um significado e uma justificação trans-histórica para os acontecimentos históricos.

O autor revisita as soluções historicistas de Hegel e Marx. Para o primeiro, “o acontecimento histórico era a manifestação do Espírito Universal (ELIADE, 1984, p. 161)”. Assim, retomamos a concepção dos profetas hebreus de que a história encerra um significado em si mesma porque reflete uma manifestação da vontade de um ser superior; o destino de um povo ainda continha um significado trans-histórico. Já para Marx, a história é a epifania das lutas de classes. Ele acredita que o mal que existe nos acontecimentos históricos é um mal necessário que desencadeará a salvação final e definitiva, acabando para sempre com o “terror da história”. “Portanto, a filosofia marxista da história conduz à Idade do Ouro das escatologias arcaicas” (ELIADE, 1984, p. 161).

A teoria marxista, de alguma maneira, nos apresenta uma justificativa para suportarmos o “terror da história”, mas, fora dela, como fazê-lo? Se pensarmos que o acontecimento histórico encontra seu significado último em sua própria realização, esse “terror” se torna cada vez mais difícil de ser suportado. Como aceitar guerras, catástrofes, massacres, injustiças e desgraças sem nenhum significado trans-histórico? Apenas como um jogo econômico, social e político? No passado, o homem acreditava que tudo isso era castigo de Deus ou então que não tinha valor em si mesmo; era apenas a repetição dos atos arquetípicos. Foram essas crenças que o ajudaram a suportar e isso a posição historicista ainda não consegue dar ao homem moderno (ELIADE, 1984, p. 164).

Por essas razões, muitos dos que vivem na contemporaneidade, na qual a concepção histórica do mundo prevalece, ainda preferem retomar o mito da periodicidade cíclica e do eterno retorno, refletindo uma resistência à história e uma revolta contra o tempo histórico, tentando reintegrá-lo no tempo cósmico, infinito e cíclico.

Depois de apresentarmos as relações entre História e mito, baseadas na teoria do estudioso Mircea Eliade, que opõe as concepções de mundo do homem arcaico e do homem “moderno”, tentaremos mostrar de que modo essas reflexões se relacionam com a escrita indígena. Para isso, retomaremos alguns aspectos da escrita literária indígena, desenvolvidos no primeiro capítulo de nossa pesquisa. Além disso, devemos considerar que

as comunidades indígenas brasileiras²⁷ pertencem ao grupo que Eliade denomina de “povos primitivos”, portanto suas concepções de mundo seriam pertinentes àquelas desenvolvidas anteriormente como sendo características desses povos arcaicos. E, nós, “os não índios”, somos pertencentes ao grupo dos “homens modernos ou históricos” e possuiríamos, assim, suas respectivas peculiaridades – também apresentadas anteriormente.

Sendo assim, poderíamos dizer que o que ocorre no cenário brasileiro é que o homem arcaico está em contato com o homem moderno desde o descobrimento. No entanto, não podemos afirmar que essa relação tenha sido admiravelmente harmônica. Pelo contrário, o que aconteceu foi que o homem moderno, com sua concepção de mundo aparentemente histórica, não soube assimilar, aceitar ou mesmo respeitar a visão de mundo mítica do indígena.

No início, os indígenas eram a grande maioria, mas mesmo assim sua concepção de mundo não prevaleceu, já que o homem branco tinha a força da arma de fogo, da religião, do idioma. Desta forma, mesmo que o índio tenha contribuído substancialmente para a formação da cultura, da língua, enfim, para a formação da pátria brasileira, essa contribuição não foi devidamente valorizada (como bem vimos na primeira parte de nosso trabalho) justamente pelo fato de os indígenas serem considerados pelos não índios como gente inferior, cuja forma de pensar o mundo é atrasada e, de certo modo, inconcebível para a sociedade moderna.

Os saberes tradicionais indígenas são normalmente tidos como primitivos²⁸ e selvagens, identificados a um estado de sociedade oposta às sociedades modernas, sendo estas entendidas como as únicas detentoras dos meios de progresso, portanto superiores. Nessa lógica a sociedade indígena deveria ser superada. É precisamente dentro desse consenso depreciativo que os colonizadores e os colonizados contribuem para a manutenção da dominação colonial (ALMEIDA & QUEIROZ, 2004, p. 230).

Assim, o que prevaleceu foi a maneira de pensar – que se supõe histórica, linear e moderna – do homem branco, ficando os povos indígenas entregues à marginalização e

²⁷ Acreditamos que essas considerações sejam pertinentes às comunidades indígenas em geral, no entanto, neste trabalho, as que nos interessam como objeto de estudo são especificamente as comunidades indígenas brasileiras.

²⁸ Deve ficar claro que, aqui, as autoras fazem uso do vocábulo “primitivo” com intenção pejorativa, diferentemente do que faz Mircea Eliade ao classificar uma sociedade como “primitiva”.

exclusão. Aqui, gostaria de retomar a estudiosa Linda Hutcheon que, em seu renomado texto “Poética do Pós Modernismo” (1991), propõe o seguinte questionamento: De quem é a história que sobrevive? Neste caso, não há dúvida nenhuma de que *aparentemente* é a história dos brancos, até porque quem contou a história até agora foi o não índio. Ele foi o dono da história; da sua história e da história do índio também.

Como visto no primeiro momento de nossas reflexões, por muito tempo, o índio só foi enxergado e representado para a sociedade “civilizada” através do olhar do próprio branco. Isso se deu também nas expressões literárias. Na literatura considerada oficialmente brasileira, o índio nos foi apresentado sempre como personagem, caracterizado através do julgamento branco que ora o idealizava, ora o inferiorizava em relação ao português, ora utilizava-o como matriz heroica, ora transformava-o em verdadeiro anti-herói.

“Não há história sem discurso”, dizem Almeida e Queiroz (2004, p. 203). O branco dominava o discurso e, conseqüentemente, a história; a história do vencedor é a versão que sempre foi contada. O resultado disso foi a dizimação de milhares de indígenas ao longo dos últimos cinco séculos e os que restaram deveriam se contentar com poucas reservas territoriais e com as representações de algumas de suas lendas, escritas por brancos e lidas nas escolas como folclore.

Nas aldeias, porém, resistência, luta, persistência para tentar manter uma concepção de mundo, um modo de vida, considerado menor. Apesar de sofrerem perdas irreparáveis e de assimilarem alguns hábitos e crenças brancas, durante todo esse tempo a maioria dos indígenas brasileiros tenta resistir e fazer sobreviver sua própria forma de enxergar a vida, sua forma arcaica e primitiva; diferente, mas de modo algum inferior.

O índio percebeu que a única maneira de preservar sua visão de mundo “primitiva”/ mítica era, paradoxalmente, inseri-la na visão de mundo moderna/ histórica. O índio só faria respeitar-se e sobreviver sua visão cíclica (e, portanto, com um caráter a-histórico) se aprendesse a dominar a discurso histórico do branco.

Quando se percebeu diante da realidade das escolas diferenciadas, o professor indígena viu que a primeira maneira – e talvez a mais eficiente – de dominar o discurso e “fazer sua própria história” era ter o domínio da escrita para transformá-la de instrumento de dominação e destruição de seus costumes em instrumento de divulgação e transmissão de suas crenças, tradições, concepções. Foi então que o processo de escrita/ literatura

indígena no Brasil se iniciou e vem se desenvolvendo como apresentamos no primeiro capítulo.

Ao mesmo tempo a recente prática da escrita e sua correlata necessária, a criação literária, por parte dos indígenas brasileiros, podem ser tomadas como a própria historicização da questão indígena. É reinvestigando seu passado que os povos escapam da ambigüidade traumática dos recalques e rejeições inconscientes. A memória histórica, nos locais onde a história foi e continua a ser um combate sem testemunhas, arma a coletividade de forças e decisões novas e lhe permite ultrapassar os desejos inconscientes da estruturação imposta, autorizando a refletir concretamente sobre a necessidade ou não de determinadas estruturas [...]. (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 203).

O pensamento indígena, que aqui se confunde com formas de ser, de ver, de dizer, de ouvir, de fazer, é o novo mito que os índios colocam em circulação, a partir da situação de ter que escrever para garantir a continuidade de suas gerações. Ter uma língua documentada não é ter um corpo morto, mas uma história, um discurso, uma poética. A primeira palavra coletiva dessa poética acaba de ser pronunciada. A escrita da História, pela mão dos índios, embaralha-se com a escrita literária... (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 211).

Ou seja, um povo cuja concepção de mundo é primitiva, arcaica e, portanto, mítica, baseada na repetição de arquétipos, se vê em contato com outro povo cuja concepção de mundo se quer linear e histórica; esse contato implica disputa de espaços – físico, cultural, religioso, linguístico, e agora também literário. Por um longo período, o não índio vence a disputa; então, para não ver sucumbir sua forma de pensar, de conceber a vida, o índio percebe, segundo uma lógica paradoxal, que precisa fazer uso dos instrumentos do próprio branco. E um desses instrumentos é a escrita, que viabiliza o domínio do discurso. Ao escrever, o índio se assume como sujeito de sua História e de suas histórias/ narrativas; passa a ser apresentado à sociedade civilizada a partir de seu próprio olhar de índio e através da apropriação dos meios modernos, como o livro, por exemplo.

O que podemos perceber é que as concepções opostas de mundo, desenvolvidas por Eliade e representadas aqui pelo indígena primitivo e pelo branco moderno, conviveram no contexto brasileiro de forma paralela e, muitas vezes, até conflituosa. Com o surgimento do processo de escrita/ literatura indígena, essas duas concepções passam a coexistir dentro de uma mesma cultura – a do índio. E o branco, por sua vez, também tem diante de si uma

nova oportunidade de contemplar mais de perto uma forma predominantemente mítica de ver o mundo e assimilar dela elementos que possam conviver mais harmonicamente com sua própria forma de ver a vida.

É a partir dessa coexistência da importância tanto do mito quanto da História, que os indígenas dividem suas narrativas nos dois grupos que apresentamos anteriormente: as *histórias de hoje* e as *histórias de antigamente*. As histórias de hoje narram, geralmente, o contato do índio com o homem branco, por isso o predomínio do caráter histórico e linear das narrativas. Já as histórias de antigamente revelam o caráter arcaico dos povos indígenas, expressando como os modelos arquetípicos são preservados como essência das comunidades.

Essas narrativas de origem mítica têm como objetivo a preservação das tradições indígenas e a revalorização do passado através do mito. Os índios esperam mostrar – e revalorizar –, através dos textos escritos, a “verdadeira” e ideal forma de viver, antes do contato e da influência do branco. Esse processo, de alguma maneira, constitui uma crítica da História e do progresso (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 228), assim como fazem as sociedades primitivas de Eliade, confirmando novamente que o indígena aceita e assimila o processo histórico como meio de sobrevivência de sua tradição mítica.

Para os índios, os mitos permeiam a vida cotidiana, não como criação alheia e alienadora, mas como base sobre a qual se desenvolvem as sabedorias, como se houvesse, desde tempos imemoriais, vozes mestras que, hoje, e em português, denominadas *Tradição*, ensinam ou contam como as coisas devem ser (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 235).

Além de toda importância que esses textos literários escritos encerram em si mesmos, eles servem como instrumento de conexão entre concepções de mundo aparentemente opostas. É através do livro-literatura que o índio se apropria dos meios do homem moderno e histórico para defender e preservar sua visão de mundo predominantemente arcaica e mítica. O índio dominou a linguagem escrita para dominar o discurso do branco e, por consequência, tentar dominar a História, contando agora a versão dos vencidos, muitas vezes diferente da versão hegemônica e dominante dos vencedores. Ainda são poucos os que escutam essa voz tímida e rouca, no entanto ela é constante e insistente no objetivo de se fazer ouvir. Esses, que possuem sensibilidade e capacidade suficientes para ouvi-la, evidenciam que Eliade está correto quando afirma que nas

sociedades contemporâneas há uma tendência a se redescobrir e revalorizar as teorias cíclicas, mesmo que muitos ainda não tenham percebido isso.

História e mito. A História comprovada pelos fatos e o mito exaltado pelo sagrado. Duas maneiras diversas de olhar o mundo se encontram nos “livros da floresta” e comungam de um mesmo ideal: manter viva a essência mítica das comunidades indígenas, inserindo-a nas linhas literárias e históricas da sociedade do homem moderno.

2.1.4 Uma reflexão sobre o mito hoje

Retomando a ideia de Eliade, exposta acima, sobre a tendência das sociedades modernas de revalorizar a visão de mundo mítica, podemos verificar que vários são os estudos sobre a sobrevivência do mito na sociedade contemporânea. Para nossa pesquisa, escolhemos as considerações de Joseph Campbell, contidas na obra *O Poder do Mito*, por entendermos que, através dela, Campbell aproxima o mito dos indivíduos, apresentando-o como elemento constituinte da vida cotidiana de todos nós. Esta obra apresenta a longa entrevista entre Bill Moyers e Joseph Campbell²⁹, transformada em minissérie para a TV, em 1988, nos EUA, no entanto, não se restringe ao conteúdo da entrevista, contendo cerca de quatro vezes mais material e sendo concebida como complemento da série e não como réplica.

Logo no início da entrevista, diz Bill Moyers:

[...] vim a compreender que aquilo que os seres humanos têm em comum se revela nos mitos. Mitos são histórias de nossa busca da verdade, de sentido, de significação, através dos tempos. Todos nós precisamos contar nossa história, compreender nossa história. Todos nós precisamos compreender a morte e enfrentar a morte, e todos nós precisamos de ajuda em nossa passagem do nascimento à vida e depois à morte. Precisamos que a vida tenha significação, precisamos tocar o eterno, compreender o misterioso, descobrir o que somos (CAMPBELL, 1990, p. 5).

Campbell então esclarece que, mais do que uma busca pelo sentido da vida, o mito revela-se na experiência de se estar vivo. Para ele os “mitos são pistas para as potencialidades espirituais da vida humana” (1990, p. 6). O autor afirma ainda que, lendo

²⁹ De acordo com informações da organizadora do livro, a conversação entre Bill Moyers e Campbell aconteceu em 1985 e 1986, no Rancho Skywalker, de George Lucas, e mais tarde no Museu de História Natural de Nova Iorque; foram 24 horas de filmagem que resultaram numa minissérie de 6 horas, transmitida pela rede de TV educativa americana PBS.

mitos, podemos chegar a essa experiência de estar vivo, porque os mitos nos ensinam a nos voltar para dentro de nós mesmos e assim começamos a captar a mensagem dos símbolos. Campbell nos diz que devemos ler mitos de outros povos, pois é lendo os mitos alheios que nós começaremos a captar a mensagem.

Questionado sobre o que acontece quando uma sociedade não possui mais uma mitologia poderosa, Campbell afirma que o resultado é o que temos hoje, um mundo desmitologizado e, como consequência, os jovens apresentam grande interesse pelo assunto, se deixam arrebatar pelo tema. Segundo ele, a mitologia ensina aos jovens o que está por trás das artes e da literatura e ensina também sobre suas próprias vidas, quando tratam de cerimônias de iniciação ou de rituais.

Sobre os rituais, ainda há alguns atuando em nossa sociedade contemporânea, como uma cerimônia de casamento, a posse de um presidente, o alistamento no exército. Além disso, há figuras que ainda desempenham fortes papéis mitológicos, como os juízes ou reis e rainhas. Mesmo assim, o que vivemos atualmente representa apenas resquícios de uma mentalidade mítica:

Nós vemos o que acontece quando sociedades primitivas são desmanteladas pela civilização do homem branco. Elas se partem em pedaços, se desintegram, se tornam enfermas. Não é o que vem acontecendo a nós próprios, desde que nossos mitos começaram a desaparecer? (CAMPBELL, 1990, p. 13).

Campbell trata dos mitos em termos de mensagens válidas para a vida, e não apenas como coisas interessantes, em que os estudiosos e pesquisadores gastam seu tempo, por isso os mitos podem contribuir com todos aqueles que com eles estabelecem contato: “São histórias sobre a sabedoria de vida, realmente são” (CAMPBELL, 1990, p. 10).

O entrevistado diz que foi criado dentro dos preceitos do catolicismo e, em uma determinada fase de sua vida, apaixonou-se pelos índios americanos³⁰. Lendo os mitos indígenas, descobriu em suas histórias os mesmos motivos que as freiras lhe ensinavam na escola; assim iniciou-se seu interesse por mitologia comparada. Para ele, as histórias sempre são “as mesmas”: “Os temas são atemporais, e a inflexão cabe à cultura” (CAMPBELL, 1990, p. 11).

³⁰ Em vários momentos ao longo da obra, Campbell fala sobre os índios americanos, sobre suas histórias, sua relação com a natureza e a terra, sua situação em meio à civilização do homem branco.

Dessa forma, nunca estamos criando novos mitos. Todos os mitos que nos cercam hoje têm um ponto de origem no passado:

Os motivos básicos dos mitos são os mesmos e têm sido sempre os mesmos. A chave para encontrar sua própria mitologia é saber a que sociedade você se filia. Toda mitologia cresceu numa certa sociedade, num campo delimitado. Então, quando as mitologias se tornam muitas, entram em colisão e em relação, se amalgamam, e assim surge uma outra mitologia mais complexa (CAMPBELL, 1990, p. 23).

Para o entrevistado, os mitos nos conduzem a uma consciência espiritual. Segundo ele, consciência e energia são a mesma coisa; onde há energia de vida, há também consciência. Assim, há uma consciência vegetal, uma consciência animal; nós partilhamos de ambas e todas as consciências diferentes se relacionam entre si. Os mitos nos mostram como reagir diante das crises de fracasso, sucesso, maravilhamento, decepção; os mitos nos dizem onde estamos. E mais que condutores, podem se tornar modelos a serem seguidos.

Para Bill Moyers, nós, modernos, estamos distanciando o mundo da natureza. Sobre isso diz Campbell:

Agora, o que é um mito? A definição de dicionário seria: História sobre deuses. Isso obriga a fazer a pergunta seguinte: Que é um deus? Um deus é a personificação de um poder motivador ou de um sistema de valores que funciona para a vida humana e para o universo – os poderes de seu próprio corpo e da natureza. Os mitos são metáforas da potencialidade espiritual do ser humano, e os mesmos poderes que animam nossa vida animam a vida do mundo. Mas há também mitos e deuses que têm a ver com sociedades específicas ou com as deidades tutelares da sociedade. Em outras palavras, há duas espécies totalmente diferentes de mitologia. Há a mitologia que relaciona você com sua própria natureza e com o mundo natural, de que você é parte. E há a mitologia estritamente sociológica, que liga você a uma sociedade em particular. Você não é apenas um homem natural, é membro de um grupo particular. Na história da mitologia européia é possível ver a interação desses dois sistemas. No geral, o sistema socialmente orientado é o de um povo nômade, que se move erratically, para que você aprenda que o seu centro se localiza nesse grupo. A mitologia orientada para a natureza seria a de um povo que se dedica ao cultivo da terra.

Ora, a tradição bíblica é uma mitologia socialmente orientada. A natureza aí é condenada. No século XIX, os investigadores pensaram na mitologia e no ritual como tentativas de controlar a natureza. Mas isso é magia, não mitologia ou religião. As religiões da natureza não são tentativas de controlar a natureza mas de ajudar você a colocar-se de acordo com ela. Mas quando a natureza é encarada como um mal, você não se põe em acordo com ela, mas a controla, ou tenta controlar, daí a tensão,

ansiedade, a devastação de florestas, a aniquilação de povos nativos. A ênfase nisso nos separa da natureza (CAMPBELL, 1990, p. 25).

Já que estamos cada vez mais nos distanciando da natureza, colocando-nos além dos animais, da terra semeada, dos astros, Bill Moyers pergunta como fica nossa mitologia para o homem. Campbell responde que não teremos uma mitologia tão cedo; tudo em nosso mundo contemporâneo muda rápido demais e por isso não chega a ser mitologizado. E como viveríamos nós sem mitos?

Para responder essa questão, Campbell afirma que o mito pode desempenhar quatro funções e cada indivíduo deve buscar o aspecto que melhor se aplique a sua própria vida. As possíveis funções do mito, segundo Campbell, são:

- *Função mística*: “Os mitos abrem o mundo para a dimensão do mistério, para a consciência do mistério que subjaz a todas as formas” (CAMPBELL, 1990, p. 32). Se formos capazes de considerar o mistério em tudo que nos rodeia, o universo se torna sagrado.

- *Função (ou dimensão) cosmológica*: aquela da qual a ciência se ocupa, mostrando como é o universo, mas de maneira que o mistério não se perca, já que os cientistas não detêm todas as respostas.

- *Função sociológica*: o mito atua como suporte e validação de determinada ordem social, regendo os princípios éticos e as leis da vida, por isso a grande variação de lugar para lugar.

- *Função pedagógica*: o mito pode nos ensinar como viver uma vida humana sob qualquer circunstância. Para Campbell, todos nós deveríamos tentar nos relacionar com essa função.

Para muitas tribos indígenas brasileiras – inclusive para os Kaxinawá –, os mitos mantêm sua função mística, ou religiosa, tornando sagrado o universo. No entanto, ao serem coletados, selecionados, escritos e divulgados como literatura, acreditamos que as demais funções do mito (seguindo a classificação de Campbell) passam a ter maior evidência.

De acordo com nossa interpretação, as narrativas míticas kaxinawá de *Shenipabu Miyui* desempenham a função cosmológica, quando, por exemplo: a narrativa 1 (“Fumaça do Tabaco”) explica porque, para esse povo, o tabaco é forte; a narrativa 3 (“História do

Relâmpago e do Trovão”) explica o que são esses dois fenômenos meteorológicos; a narrativa 5 (“História do Cipó Leve”) explica a origem dos cipós; a narrativa 7 (“História da Origem dos Remédios da Mata”) explica como surgiram as ervas medicinais; a narrativa 8 (“História de um Homem muito Sovina”) explica o porquê de algumas características físicas de alguns animais da floresta.

As narrativas analisadas desempenham a função sociológica, ou reguladora, quando, por exemplo: a narrativa 2 (“História da Feiticeira Cega”) mostra a sabedoria dos mais velhos e as consequências para quem não os respeita; a narrativa 9 (“Pré-História da Arara Encantada”) mostra como é possível evitar um conflito entre grupos e defender a paz e harmonia nas comunidades; a narrativa 12 (“O Segredo da Cobra”) mostra a importância do aprendizado da tradição e o que acontece àqueles que desobedecem os conselhos dos mais sábios.

E por fim os textos kaxinawá desempenham principalmente a função pedagógica, ou seja, de ensinamento, quando, por exemplo: a narrativa 1 mostra as vantagens e desvantagens da valentia em excesso; a narrativa 3 mostra como utilizar a esperteza para vencer a força do inimigo; a narrativa 5 explica como utilizar o poder do cipó para resolver, em conjunto, os problemas da comunidade; a narrativa 7 mostra as consequências para quem faz mal aos outros; a narrativa 8 mostra o que acontece com os que são egoístas e privilegiam a individualidade em detrimento da coletividade, além de mostrar como a união pode ser eficiente na solução dos problemas; a narrativa 11 (“História do Povo Kulina”) mostra quais são as consequências para quem não cumpre o que combina e tenta enganar seu companheiro; a narrativa 10 (“O Sapo Encantado”) reflete indiretamente sobre a questão ambiental, mostrando uma nova alternativa de alimentação para substituir uma caça que estaria sendo dizimada; a narrativa 4 (“História da Arara Misteriosa”) mostra a gratidão e o bom comportamento do filho em relação aos pais adotivos, mesmo que ele queira encontrar e viver com sua “verdadeira” família.

E assim, “hoje, temos que reaprender o antigo acordo com a sabedoria da natureza e retomar a consciência de nossa fraternidade com os animais, a água e o mar”, diz Campbell (1990, p. 33). Temos que pensar em nós como vindos da terra e não simplesmente colocados aqui, pensar o planeta como um só organismo, sem divisões de nações ou raças ou línguas. É dessa imagem que o novo mito do nosso tempo poderá brotar:

Mitos e sonhos vêm do mesmo lugar. Vêm de tomadas de consciência de uma espécie tal que precisam encontrar expressão numa forma simbólica. E o único mito de que valerá a pena cogitar, no futuro imediato, é o que fala do planeta, não da cidade, não deste ou daquele povo, mas do planeta e de todas as pessoas que estão nele. Esta é a minha idéia fundamental do mito que está por vir.

E ele lidará exatamente com aquilo com que todos os mitos têm lidado – o amadurecimento do indivíduo, da dependência à idade adulta, depois à maturidade e depois à morte; e então com a questão de como se relacionar com esta sociedade e como relacionar esta sociedade com o mundo da natureza e com o cosmos. É disso que os mitos têm falado, desde sempre, e é disso que o novo mito terá de falar. Mas ele falará da sociedade planetária. Enquanto isso estiver em curso, nada irá acontecer (CAMPBELL, 1990, p. 33).

Ainda sobre a relação entre sonho e mito, Campbell diz que o sonho é uma experiência pessoal, enquanto o mito é o sonho coletivo da sociedade. Segundo ele, o mito seria um sonho público e o sonho, um mito individual, privado. Assim, para estarmos em bom acordo com o grupo ao qual pertencemos, nossos sonhos (mitos privados) devem coincidir com o da sociedade.

Como a psique humana é, em todo o mundo, essencialmente a mesma, surgem, a partir disso, o que Jung denomina arquétipos, ou seja, as ideias em comum dos mitos, ideias elementares ou ideias de base. Os arquétipos tratados por Jung são arquétipos do inconsciente, o que significa que são biológicos, sendo o aspecto biográfico secundário. Ao longo do tempo e em diversos lugares do mundo, esses arquétipos se expressam sob diferentes roupagens, que dependem do ambiente e das condições históricas. Essa teoria seria uma das maneiras de se explicar a similaridade existente entre os mitos de épocas e espaços tão distantes; todos eles, de alguma forma, seriam expressões dos arquétipos do inconsciente humano, como já dissemos anteriormente. “Essa é uma das coisas mais surpreendentes a propósito dos mitos. Tenho lidado a vida inteira com esse material e ainda me espanto com a precisão das repetições. São praticamente o reflexo da mesma coisa, a mesma história, em outro meio” (CAMPBELL, 1990, p. 111).

Desta forma, as histórias que apresentam uma aventura arquetípica são importantes para os seres humanos porque ajudam a fornecer um modelo de comportamento, de conduta.

Outra teoria defende a influência dos aspectos históricos e psicológicos na questão da similaridade de elementos entre os mitos; cada mito expressaria as características históricas e psicológicas de um determinado grupo e as demais comunidades que tivessem essas mesmas características teriam os mitos semelhantes.

Para o autor, os mitos nos ajudam a “ler”, a compreender as mensagens do mundo para as pessoas, apresentando-se como elemento direcionador: “Uma coisa que se revela nos mitos é que, no fundo do abismo, desponta a voz da salvação. O momento crucial é aquele em que a verdadeira mensagem de transformação está prestes a surgir. No momento mais sombrio surge a luz” (CAMPBELL, 1990, p. 41). Além disso, é uma força harmonizadora na medida em que integra o indivíduo na sociedade e a sociedade à natureza; o campo da natureza se une à natureza de cada ser humano.

Os mitos antigos foram concebidos para harmonizar a mente e o corpo. A mente pode divagar por caminhos estranhos, querendo coisas que o corpo não quer. Os mitos e ritos eram meios de colocar a mente em acordo com o corpo, e o rumo da vida em acordo com o rumo apontado pela natureza (CAMPBELL, 1990, p. 74).

Para o autor, a sacralização da paisagem local é uma função fundamental da mitologia; os povos estão integrados em suas paisagens e cada elemento desse mundo é sagrado para eles, representam poderes, forças e possibilidades mágicas de vida. As tradições primordiais santificam sua própria paisagem natural.

Desta maneira, os mitos não são histórias contadas como entretenimento (essa função caberia ao conto popular); o mito se destina à instrução espiritual e só pode ser contado sob certas condições de tempo e espaço. “Este é o segredo final do mito – ensiná-lo a penetrar no labirinto da vida de modo que os seus valores espirituais se manifestem” (CAMPBELL, 1990, p. 122). Para o autor, os contos de fadas também são histórias de entretenimento, a maioria delas com final feliz e voltadas para o público infantil, no entanto apresentam motivos mitológicos típicos. O conto de fadas seria, portanto, o mito para crianças e, à medida que envelhecemos, precisaríamos de uma mitologia mais consistente, já que há mitos certos para cada estágio da vida.

Os mitos estimulam a tomada de consciência da sua perfeição possível, a plenitude da sua força, a introdução de luz solar no mundo. Destruir monstros é destruir as coisas sombrias. Os mitos os apanham, lá no fundo de você mesmo. Quando menino, você os encara de um modo, como

acontecia comigo ao ler as histórias dos índios. Mais tarde os mitos lhe dizem mais e mais e muito mais. Quem quer que tenha trabalhado seriamente com idéias religiosas ou míticas lhe dirá que, quando crianças, nós as aprendemos num certo nível, mas depois muitos outros níveis se revelam. Os mitos são infinitos em sua revelação (CAMPBELL, 1990, p. 157).

Os mitos estão intimamente ligados ao contexto cultural, a lugares e épocas e, assim, são mantidos vivos por uma constante recriação através das artes. Para o autor, o mito nos coloca além do próprio conceito de realidade, transcendendo todo pensamento e fornecendo um canal de comunicação com o mistério que somos. O tema básico de toda mitologia seria a existência de um plano invisível sustentando o visível.

Campbell afirma que o mito se relaciona diretamente ao ritual, pois o ritual é o cumprimento de um mito. Ao participarmos do ritual, participamos do mito e a ausência do mito pode significar o fim do ritual. Para que os rituais se mantenham vivos, é preciso, portanto, manter vivos os mitos: “As pessoas capazes de o fazer são os artistas, de um tipo ou de outro. A função do artista é a mitologização do meio ambiente e do mundo” (CAMPBELL, 1990, p. 89).

Sobre a relação entre ciência e mito, o autor afirma não haver conflito entre as duas perspectivas (ideia defendida também por Lévi-Strauss): “Não, não há conflito. Ciência é abrir caminho, agora, na direção das dimensões do mistério. Assim ela se aproxima da esfera de que fala o mito” (CAMPBELL, 1990, p. 140).

No que diz respeito à mitologia e o que ela diz sobre o sofrimento, Campbell diz que os mitos nos dizem como suportar, interpretar e enfrentar o sofrimento, já que nenhum mito vai dizer que na vida não deve haver sofrimento.

Por fim, quando questionado por Moyers sobre o sentido de “mentira” atribuído ao mito, Campbell responde:

Não, a mitologia não é uma mentira; mitologia é poesia, é algo metafórico. Já se disse, e bem, que a mitologia é a penúltima verdade – penúltima porque a última não pode ser transposta em palavras. Está além das palavras, além das imagens, além da borda limitadora da Roda do Devir dos budistas. A mitologia lança a mente para além dessa borda, para aquilo que pode ser conhecido mas não contado. Por isso é a penúltima verdade.

O importante é viver a vida em termos de experiência e, portanto, de conhecimento, do mistério intrínseco da vida e do seu próprio mistério. Isso confere à vida uma nova radiância, uma nova harmonia, um novo

esplendor. Pensar em termos mitológicos ajuda-o a se colocar em acordo com o que há de inevitável neste vale de lágrimas. Você aprende a reconhecer os valores positivos daqueles que aparentam ser os momentos e aspectos negativos de sua vida. A grande questão é saber se você vai dizer sim, de coração, um sonoro sim ao seu desafio (CAMPBELL, 1990, p. 173).

Seguindo o raciocínio de Campbell, talvez seja a “forma mítica” de olhar o mundo que tenha feito com que os indígenas brasileiros suportassem e resistissem a todos os malefícios que o contato com os não índios lhes proporcionou ao longo do tempo, já que o mito, dentre outras funções, teria o “poder” de harmonizar, equilibrar e mostrar como enfrentar o sofrimento, desde que se aceite “seu desafio”, e isso os indígenas o fazem.

2.2 As especificidades do mito indígena

É evidente que o mito indígena, sendo *mito*, apresenta as características desenvolvidas no tópico anterior, no entanto apresenta também algumas especificidades e peculiaridades das quais passaremos a tratar.

Almeida e Queiroz, refletindo sobre o mito no contexto da literatura de autoria indígena, propõem a seguinte definição:

A forma mais simples, e talvez a mais clara, de definir o mito é como a representação concreta da concepção do mundo de comunidades humanas. Dessa forma, a tradição mítica de cada povo constitui um esforço no sentido da representação de si próprio, do que é, do que faz, de como vive, e do estabelecimento de toda uma moral, um ritual, uma mentalidade, baseando-se nessa mitologia. A função social do mito, porém, não exclui a sua função poética ou recreativa (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 233).

As autoras afirmam que, no processo de configuração de uma literatura indígena, as comunidades autóctones consideram muito importante a escrita de seus mitos, ou seja, das histórias verdadeiras de seus povos, histórias do tempo de antes, dos antepassados. Assim, o livro é visto como “um poderoso instrumento de reconquista espaço-temporal” (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 234), na medida em que o tempo é mimetizado nas grafias, através do trabalho dos “parentes”, que representam toda a comunidade.

Sobre a perspectiva moral do mito, as autoras utilizam um conceito de Barthes:

Para Roland Barthes, o mito não é somente uma velha história, é também nossa vida cotidiana tal como é mostrada pela mídia. Para os índios, os mitos permeiam a vida cotidiana, não como criação alheia e alienadora, mas como base sobre a qual se desenvolvem as sabedorias, como se houvesse, desde tempos imemoriais, vozes mestras que, hoje, e em português, denominadas *Tradição*, ensinam, ou contam como as coisas devem ser. Mesmo que exista a compreensão de que tudo se transforma, - e a transformação é a grande matéria dos mitos – os sábios das aldeias trabalham com suas memórias para que os novos elementos culturais que surgem incorporem os ensinamentos das vozes dos antepassados e dos espíritos anteriores ao homem (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 235).

Como a literatura oral indígena no Brasil sempre despertou interesse por parte dos europeus, as autoras apresentam-nos uma trajetória das publicações, de coleta e edição, sobretudo dos mitos, que, de alguma forma, podem prefigurar uma possível literatura indígena brasileira, que constituíram uma importante fonte de informações linguísticas e etnológicas e que podem servir às pesquisas dos índios escritores e historiadores.

Do século XVI até mais ou menos 1970, o que encontramos nas coletâneas de mitos indígenas é uma *perspectiva de unificação das escritas*. Essas coletâneas são feitas por viajantes, missionários, folcloristas e etnólogos, como por exemplo: D'Evreux, Anchieta, Jean de Léry, André Thevet, Claude D'Abbeville, Hans Staden, Fernão Cardim.

No século XIX, Couto de Magalhães, na obra *O selvagem*, foi o primeiro a publicar uma narrativa indígena traduzida para o português. Ainda de acordo com informações de Almeida e Queiroz (2004), Herbert Smith, Charles Frederick Hartt, Ermanno Stradelli, F. J. de Santa-Anna Nery, João Barbosa Rodrigues, Paul Ehrenreich, Theodor Koch-Grünberg, Antonio Brandão de Amorim, Curt Nimuendaju, Alfred Métraux, Capistrano de Abreu (o primeiro a publicar narrativas/ textos indígenas em língua Kaxinawá), Luís da Câmara Cascudo, Herbert Baldus e Egon Schaden integram o rol dos que mais contribuíram para o registro escrito das narrativas mitológicas.

As autoras citam ainda publicações mais recentes (depois de 1950): *Mitopoemas Yãnomam*, organizado pela artista plástica Cláudia Andujar, com a ajuda do poeta Mário Chamie; *Estória e lenda dos índios*, do próprio Herbert Baldus, e *Moronguetá – Um Decameron Indígena*, de Manuel Nunnes Pereira, que, apesar de terem se tornado obras de alta importância para os estudos literários, contribuíram pouco para o conhecimento das

realidades linguísticas e literárias dos índios, devido a sua tendência de unificação e globalização³¹.

É apenas a partir dos anos 70 que a *perspectiva da diferenciação* começa a se fazer sentir. “Cada vez mais, escritores e editores passam a deixar que os próprios índios se manifestem nos textos escritos” (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 246). E, assim, algumas publicações de mitos indígenas começam a surgir, configurando uma “parceria” entre índios e não índios, como é o caso de *Mantere ma kwe tinhin: histórias de maloca antigamente* (1988), escrito por Ivete L. Camargos Walty, Leda Lima Leonel e Ana Leonel Queiroz, que traz na capa o nome de Pichuvy Cinta-Larga, narrador oral das histórias, mas também considerado autor pelas demais autoras; e das obras da antropóloga Betty Mindlin: *Tuparis e Tarupás* (1993), que apresenta as particularidades das histórias narradas pelos tuparis, com o objetivo de transmitir o caráter cultural específico desse grupo indígena, e *Vozes da origem*, obra na qual Betty Mindlin divide formalmente a autoria com os narradores suruí.

Dessa forma, os trabalhos de pesquisa e coleta sobre as narrativas míticas orais indígenas, “a partir do momento em que se deixam contaminar pela presença (pode-se dizer física) dos índios, tornam-se cada vez mais, intencionalmente, produções literárias” (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 248). Para Betty Mindlin

existe um processo de transformação no trabalho de constituição da literatura indígena [...] Passa-se quase que ritualmente, do livro de registro etnográfico, da “coleta de mitos”, para a criação literária, partindo de uma escuta dos mitos cada vez mais a cargo dos próprios índios. Os escritores indígenas seriam aqueles que, ao invés de falar, escutam e escrevem as vozes dos seus (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 250).

Os mitos indígenas são considerados a partir de sua força imagética – que muitas vezes evocam lendas gregas e bíblicas – e em “sua potencialidade de circulação, como texto legível, mutável, exógeno, por isso escrito como literatura” (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 249).

Sobre o conceito e função do mito para os indígenas, dizem as autoras:

³¹ Ainda em relação à coleta e publicação dos mitos indígenas, vale citar também a obra *Xingu: os índios, seus mitos* (1970), de Claudio e Orlando Villas Boas. Nela, os autores fazem uma análise histórico-etnográfica dos índios do Xingu, apresentando dois enfoques sobre sua cultura: o processo histórico de sedimentação dos índios na região do rio Xingu, na primeira parte, e uma coletânea dos seus principais mitos, colhidos pelos irmãos durante o tempo em que permaneceram na região.

[...] existe um certo consenso em torno do conceito de mito: nem lenda, nem conto, mas uma história verdadeira que explica, no plano religioso (mas nem por isso não-lógico ou não racional), as origens do mundo ou de um dos seus sentidos constituintes. A função do mito, para os índios, seria a de explicação e de organização do mundo, o que seria sempre transmitido às novas gerações em forma de crenças, valores, leis – garantias da vida em comunidade. Contar o mito é batalhar pela sobrevivência do próprio povo. Superior à História, o sentido do mito existe na utilização repetitiva por grupos sociais que fundam sua unidade através de ritos que reencenam, de maneira intangível, o acontecimento da origem (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 251).

O mito, colocado como centro das recentes publicações indígenas, envolve também uma reflexão acerca da questão da representação. As produções de vídeos nas aldeias revelam a dificuldade dos indígenas em compreender e diferenciar o que é verdadeiro (histórico e mítico, ou seja, aquilo que aconteceu realmente, segundo suas crenças) do que é ficcional (a representação de uma cena de um filme, por exemplo, ou seja, aquilo que é “falso”).

As religiões monoteístas, principalmente o Cristianismo, quiseram desacreditar as antigas crenças incompatíveis com um Deus único e portanto inscrito na História, em oposição à fixação repetitiva do mito. Então, pouco a pouco as histórias verdadeiras serão consideradas como falsas, ou mentirosas. Agora, com a reapropriação dos seus mitos, pelo ato de escrevê-los, os encarregados (legítimos transmissores) dessa escrita restituem outra verdade a essas histórias. A verdade que se perpetua no jogo literário – compactuada entre narrador e leitor – fruto do pacto ficcional. Assim, o tempo mítico, ao ser fixado no papel, transforma-se em tempo histórico, e os escritores indígenas, de certo modo, fundam sua Literatura e sua Ciência, como conhecimentos sistematizados, pelo ato da escrita (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 252).

Para os indígenas, como já dissemos anteriormente, há uma grande proximidade entre mito, conto e lenda, em sua tradição oral. As autoras, porém, apresentam alguns traços distintivos entre esses gêneros, que poderiam ser organizados de acordo com o seguinte quadro:

MITO	CONTO/ LENDA
<ul style="list-style-type: none"> - narrativas sagradas; - tem a amplitude coletiva da explicação das origens do mundo ou do povo; - implica uma crença, manifestada em ritos, situados fora do tempo humano (domínio do acreditado). 	<ul style="list-style-type: none"> - narrativas profanas (para divertimento); homens e animais estão onipresentes; - narrativa circunstanciada de um percurso iniciático individual - domínio do conhecido, do sabido (lenda).

Tabela 5: Distinção entre mito, conto e lenda (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 252)

Para a literatura indígena, como já sabemos, essas distinções não são importantes. É significativa “a importância que os autores dão aos mitos, como veículos de sabedoria dos antepassados, e à História, como possibilidade de se refazer, em termos menos desfavoráveis, o percurso dos que vivem na terra” (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 252-253).

Assim, segundo a comunidade indígena Parkatêjê, o mito caracteriza-se por ser: uma narrativa de referência simbólica para explicar os fatos do universo cultural de um povo; uma história sobre o começo do mundo; narrativas que parecem fantásticas; histórias que tratam de um tempo muito antigo, mas que servem para dar exemplo às pessoas do tempo atual.

A literatura retoma por jogos de transformação, repetição, deformação, os grandes cenários míticos, mas também fabrica seus próprios mitos, como a figura de D. Juan. A literatura desenvolve os sentidos e as virtualidades do mito, ela assegura sua perenidade, sob suas formas ampliadas (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 253).

As autoras apresentam também uma comparação entre as características do romance e do mito, organizadas no quadro abaixo:

ROMANCE	MITO
<ul style="list-style-type: none"> - obra individual; - texto único, primeiro, original, situado historicamente; - uso de recursos de análise psicológica; - personagens = sensibilidades individuais; - possui dimensão estética (vontade de fazer obra de arte). 	<ul style="list-style-type: none"> - obra coletiva; - texto sem origens e em constante mutação; - recursos de análise psicológica pouco presentes; - figuras = motores das ações; - pré-estabelecidos como relatos formalizados, narrativizados.

Tabela 6: Romance e mito (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 253-254)

A partir do nascimento e solidificação da literatura escrita indígena, esses parâmetros teóricos sofrem transformações, já que, ao escreverem seus mitos, os indígenas assumem justamente uma dimensão estética (vontade de fazer obra de arte), apesar de continuarem trabalhando com narrativas que apresentam mais figuras do que personagens propriamente ditos e que não são obras individuais.

Os mitos indígenas sempre chegaram até nós através de intermediários – mitólogos, antropólogos, folcloristas, etnógrafos, linguistas –, impedindo a constituição do narrador indígena como categoria literária. Além disso, essa intermediação diminuiu o interesse do leitor comum, já que, ao serem registrados e passados para a forma escrita pelos não índios, os mitos perdiam sua carga lúdica e a poética da oralidade, aparecendo como objeto ultrapassado e confuso.

Almeida e Queiroz (2004, p. 255) afirmam que, segundo Eni Orlandi, “o mito, como forma literária, estabelece um pacto ficcional com o leitor”. No caso dos textos indígenas, o interlocutor ou leitor virtual pode ser os próprios índios ou os não índios. Essa variação interfere na forma como o escritor indígena se relaciona com o mito que escreve. Por exemplo, quando o público é branco, são considerados também os valores da escrita e das narrativas ocidentais. Os mitos indígenas, escritos como literatura, transitam entre o universo cultural ocidental e o indígena. Nesta transição, os significados e funções dos mitos não são necessariamente os mesmos; no processo de migração dos mitos, novos sentidos podem ser produzidos pela nova comunidade que os acolhe, integrando-os a um novo meio social.

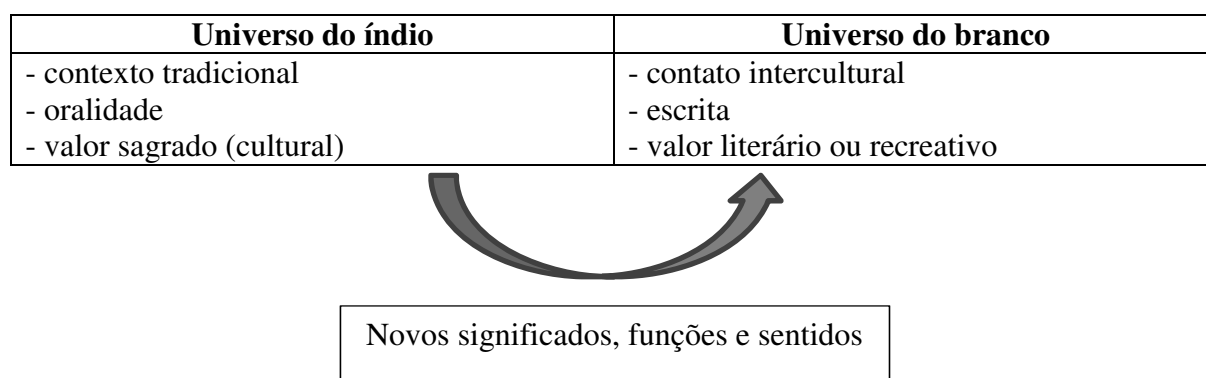


Figura 2: Migração dos mitos

Não podemos deixar de considerar que o fato de ser passado de uma forma oral para uma forma escrita também atua sobre o mito e a sociedade indígena e é a partir da reflexão sobre esse processo que outra questão fundamental se institui: “O que é a tradição? Estoque imutável fielmente transmitido de pai para filho ou tesouro em que se bebe, em que se seleciona, e que se reinterpreta em cada geração?” (ALMEIDA; QUEIROZ, p. 256).

Quando os jovens escritores indígenas trabalham com os textos orais dos mais velhos, desenvolvem conscientemente um trabalho de escritura transformador e questionam as formas, os gêneros e a função de algumas informações recebidas dos narradores, revelando um certo “conflito” de gerações que permeia a nova produção literária dos índios.

O processo de colonização colocou em choque formas diferentes de conceber o mundo e a realidade (a forma europeia e a forma indígena), mas é nos mitos que encontramos o núcleo mínimo irreduzível das culturas autóctones, de acordo com Almeida e Queiroz (2004, p. 257), já que, quando são escritos, necessariamente retomam as tradições religiosas e linguísticas de cada povo. Dessa maneira, o “nepantlismo³²” por parte dos indígenas, ou seja, a perda do antigo, sem a assimilação do novo, muitas vezes não passa de aparência:

O que, na verdade, ocorreu com frequência, foi uma ressemantização, o que, pela leitura dos textos produzidos atualmente, se comprova facilmente [...]

Embora escritos, os mitos publicados pelos autores indígenas, quase sempre resultado de sua escuta junto aos mais velhos, não perdem seu vínculo essencial com a tradição oral. O que ocorre, e talvez traga consequências seriamente transformadoras para as sociedades indígenas, é que sua versão escritural introduz a dimensão crítica, de tal forma que representa as contradições históricas pelas quais passaram essas sociedades (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 257).

Para os indígenas, o fato de terem seus mitos passados da oralidade para a escrita não os impede de continuar narrando várias versões diferentes de cada história. Assim, a escrita tem um uso pragmático e intelectual e pode ser comparada ao teatro devido a sua função de representação. Os índios não precisam da escrita apenas para conservar ou contar seus mitos; eles precisam da escrita para representar seus mitos para o mundo fora da aldeia: “os mitos – palavras originais – não serão propriamente melhor preservados ou

³² Segundo Almeida e Queiroz (2004, p. 257), o termo foi cunhado por León Portilla.

transmitidos na escrita, apenas se tornarão fonte de mais escrita, terreno para o crescimento da literatura, da poesia, a ponto de fortificar também a língua falada” (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 259).

Quando tratamos de mitos indígenas no Brasil, não podemos deixar de considerar os estudos de Câmara Cascudo. Em sua importante obra, *Literatura oral no Brasil*, o autor apresenta as características gerais da literatura oral brasileira, a influência dos três grupos étnicos na formação dessa literatura: europeus (portugueses), africanos e indígenas, além de apresentar estudos mais específicos sobre o conto popular e a poesia oral.

No que diz respeito à participação indígena na formação da tradição oral brasileira, Cascudo ressalta a importância da arte de narrar para as comunidades autóctones, que partilham, através das histórias contadas, a lembrança dos costumes passados, os mistérios da floresta, as figuras e feitos dos antepassados:

Nenhum indígena, há quinhentos anos e atualmente, deixa de narrar, com gesticulação contínua e teatral, a história de seu dia, os dias vividos num encargo individual ou desempenho de missão tribal. É a Poranduba³³, a Maranduba, expressão oral da odisséia indígena, o resumo fiel do que fez, ouviu e viu nas horas distantes do acampamento familiar. (CASCUDO, 2006, p. 84).

Cascudo apresenta as características da fábula, como uma das expressões indígenas mais difundidas. Já a lenda, segundo o autor, registra a origem de tudo o que é indispensável na vida ameríndia; os indígenas tinham a necessidade de explicar naturalmente tudo o que acontecia em suas vidas e fazia isso através da *lenda*.

Na literatura indígena, o *mito*, segundo Cascudo (2006, p. 111), é difícil de ser conceituado; muitas vezes se confunde com a fábula, com a lenda e até mesmo com o conto. De acordo com o pesquisador, Max Müller simplifica a teoria dos alemães de Tübingen e Göttingen, propondo um esquema em que o mito vira lenda e a lenda se torna

³³ Segundo Cascudo (2006), *Poranduba* é a narrativa indígena, que significa histórias fantásticas, fábulas, alusões, relatos mitológicos. Já a *Maranduba* compreende notícias e histórias de guerras e de fatos verdadeiros, contadas pelos pais e chefes, aos filhos e à tribo, perpetuando os feitos de seus antepassados. Aqui, poderíamos estabelecer uma relação entre as classificações das narrativas indígenas: as histórias de antigamente corresponderiam à *Poranduba* e as histórias de hoje, à *Maranduba*.

conto, ou seja, um conto seria um fragmento de uma lenda e a lenda, um fragmento de um mito.

Poderíamos organizar as características elencadas por Cascudo (2006, p.112) para o mito, a lenda e a fábula da seguinte forma:

MITO	LENDA	FÁBULA
- ação constante	- ação remota, inatural ou potencial (ação em suspensão)	- criação poética, imaginação humana
- constante em movimento (explicação imediata)	- ponto imóvel de referência	
- “age e vive, milenar e atual, disfarçado noutros mitos, envolto em credices, escondido em medos, em pavores, cujas raízes vêm de longe, através do passado escuro e terrível”	- “explica qualquer origem e forma local, indicando a razão de um hábito coletivo, superstição, costume transfigurado em ato religioso pela interdependência divina”	
- vida, ação e morte dos deuses e semideuses	- ação dos heróis	- ação dos animais
- fundamentos naturalistas ou históricos	- fundamentos naturalistas ou históricos	- exemplo educacional
- ação nitidamente personalizadora	- possui o elemento coletivo	

Tabela 7: Mito, lenda e fábula

Para Cascudo (2006, p. 113), os mitos indígenas são, geralmente, articulados por um aspecto religioso. O autor segue as descrições de Couto de Magalhães, segundo as quais os três deuses superiores são o Sol (Guaraci), criador de todos os viventes; a Lua (Jaci), criadora dos vegetais; e Rudá ou Perudá (deus do amor), responsável pela reprodução.

Os seres sobrenaturais – semideuses, geralmente relacionados a certas ordens de animais – Guirapuru (também conhecido por Uirapuru, é procurado como amuleto e é dirigente dos pássaros), Anhangá (veado branco com olhos de fogo, responsável pela caça do campo), Caapora (homenzarrão coberto por pelos negros por todo corpo e rosto, responsável pela caça do mato) e Uaiará (é dirigente dos peixes; boto que se transforma em homem e namora as moças das ribanceiras, que o apontam como sendo pai de seus primeiros filhos) são submetidos ao Sol.

Saci-Cererê (indiozinho manco de um pé, cuja missão é indefinida; mais conhecido como negrinho de um pé só, que vive fazendo travessuras e diabruras), Mboitatá (serpente de fogo ou grosso madeiro em brasa, protetor dos campos contra os incêndios propositais; faz morrer queimado o incendiador criminoso) e Curupira (pequeno Tapuio de pés voltados para trás, protetor das florestas, que desorienta os caçadores, fazendo-os vagar pela mata sem rumo até a morte) são submetidos à Lua. Rudá é um guerreiro que vive nas nuvens e planta o amor no coração dos homens, despertando-lhes saudades e fazendo-os voltarem para as tribos depois de longas viagens.

As fontes de Cascudo são essencialmente escritos de não índios, cronistas colonizadores, referentes, principalmente, ao povo tupi, com o qual tiveram mais contato e maior conhecimento. O autor (2006, p. 114) afirma que infelizmente o homem branco traduziu por “demônios infernais” todos os deuses e semideuses da floresta. Assim, os traços da religião indígena foram massacrados através da catequese feita pelo colonizador, que implantou suas crenças como religião oficial do país.

Não nos foi possível separar entre a superstição e a religião do indígena. A Literatura Oral carregou ambos os elementos para a contemporaneidade. A presunção científica não decidiu sobre a possível heterodoxia ameríndia, os analistas, os reacionários, os reformadores, vencedores ou vencidos, mas com vestígios nas religiões poderosas de sua época, é justo apenas apontar os mitos mais característicos e populares entre a indiada, positivando sua profundidade pela sobrevivência admirável (CASCUDO, 2006, p. 118).

Dessa forma, Câmara Cascudo passa a apresentar detalhadamente os mitos indígenas citados anteriormente e outros: Curupira, Ipujiara (homem fluvial ou marítimo, devorador de mariscadores), Caapora (ou Caipora), Saci Pererê (ou Saci Cererê), Uirapuru (ou Guirapuru), Boitatá (ou Baetatá, Batatá, Batatão, Batatal, Bitatá, Mboitatá), Anhangá, Uaiuará e Jurupari³⁴.

³⁴ Considerado por todos os cronistas do século XVI e XVII o líder supremo de todos os demônios; legítimo Diabo ameríndio; antítese de Tupã (Espírito do Bem); “representação exata e fiel de Belzebu, com suas grandezas infernais” (CASCUDO, 2006, p. 134), refletindo mentalidade europeia, com seus valores e preconceitos. “Como entidade mais venerada e prestigiosa, Jurupari foi o inimigo inicial e poderoso e contra ele mobilizou-se o arsenal da inteligência branca e cristã” (CASCUDO, 2006, p. 134). Posteriormente, foi considerado o demônio noturno, razão do pesadelo, do mau sonho. Apenas na segunda metade do século XIX, apesar das concepções europeias sobre Jurupari ainda vigorarem literariamente em algumas regiões, seu verdadeiro significado foi retomado. “Jurupari é o Legislador, o filho da virgem, concebido sem cópula, pela virtude do sumo da cucura do mato e que veio mandado pelo sol para reformar os costumes da terra, a fim de

Em sua obra, intitulada *Mitos Ameríndios e Crendices Amazônicas*, de 1975, Osvaldo Orico, defendendo a importância do reconhecimento das nossas características culturais, apresenta um estudo sobre as crendices e mitos brasileiros, com enfoque na região Norte do país. Na segunda parte do livro, correspondente às crendices amazônicas, o autor apresenta uma espécie de dicionário, inventariando verbetes que tratam das principais e mais recorrentes crendices da região amazônica, mas que também são comuns em todo o Brasil, muitas delas originárias de diferentes regiões do mundo e trazidas para cá pelos diferentes povos que aqui se estabeleceram.

Certos mitos e crendices representam experimentos baseados em fatos e coincidências que deixam no espírito marcas indeléveis. Como livrar-se deles, se passam a fazer parte da condição humana como elementos de sua própria formação étnica, do meio em que vivemos e do qual herdamos as características fundamentais?

Se o indivíduo, como se diz, é o produto do ambiente, tem de receber dele os fluidos e os reflexos, modelando-se de acordo com as impressões digitais que lhe deixam as linhas do comportamento usual de sua criação (ORICO, 1975, p. XXIII).

Em relação aos mitos, o autor afirma a importância do indígena para a formação da identidade do povo brasileiro desde a época da colonização: “o ameríndio no Brasil foi um grande fator étnico, autônomo e forte, capaz de oferecer potencial digno do melhor estudo e consideração” (ORICO, 1975, p.21). Assim como os estudos de Cascudo, sua obra vai se concentrar na importância do povo tupi para a formação brasileira, refletindo sobre sua teogonia e sua influência na tradição popular. O objetivo do autor é destacar os mitos tupis que contribuíram para o nosso fabulário, tornando-se fonte de inspiração literária.

Sobre a distinção entre mito e conto popular, Orico diz que

A história do pensamento espontâneo da humanidade encontra-se hoje somente em duas formas, escreve Beaudry: no mito e no conto popular.

Para distinguir esses dois antiquíssimos vestígios da imaginação do homem é esta a sua lição:

“Entre o conto popular e o mito existe apenas uma simples diferença de época e dignidade. O mito é resultado direto e primitivo da transformação dos elementos míticos em fábulas. É a obra do espírito

poder encontrar nela uma mulher perfeita, com que o sol possa casar. Jurupari ainda não a encontrou, e embora ninguém saiba onde, continua a procurá-la e só voltará ao céu quando a tiver encontrado. Jurupari é, pois, o antenado lendário, o legislador divinizado, que se encontra como base em todas as religiões e mitos primitivos” (STRADELLI *apud* CASCUDO, 2006, p. 135). Algumas das características de Jurupari remetemos claramente à figura de Jesus Cristo.

coletivo espontâneo, expressado pelos poetas. O conto popular é o último eco, com as graduações que a transmissão lhe impôs” (ORICO, 1975, p. 43 – itálico no original).

O autor afirma ainda que a teogonia indígena – de onde provêm os mitos sobreviventes em nossa literatura – tem como fundamento a ideia de que todas as coisas criadas possuem mãe. Assim, cada um dos deuses principais é servido por outros deuses, que, por sua vez, são servidos por outros e assim sucessivamente até que cada criação e cada criatura tenha seu gênio protetor, sua “mãe”.

Dessa forma, assim como Cascudo, Orico apresenta-nos os três deuses tupis superiores: Guaraci – o sol; Jaci – a lua e Rudá – o deus do amor, e seus seguidores, respectivamente: Uirapuru, Jurupari e Uiara; Saci, Mboitatá, Urutau e Curupira; Cairé (a lua cheia) e Catiti (a lua nova). Podemos verificar que há, nessa sistematização, algumas diferenças e acréscimos em relação à de Cascudo.

Orico faz ainda uma segunda divisão. Segundo ele (1975, p. 46-47), entre todos os mitos tupis, os que mais exerceram atração, sobreviveram e ficaram incorporados como fonte e patrimônio de nossa tradição foram: Uirapuru, Urutau, Jurupari, Uiara, Curupira, Saci, Mboitatá. Esses são chamados de *mitos primários ou domésticos*. Além deles, há também outros dois, chamados *mitos nacionais ou históricos*: Sumé (alusão à figura do apóstolo São Tomé) e Tamandaré (versão indígena do dilúvio bíblico).

Em seguida, o autor trata de cada um dos mitos primários e dos dois mitos nacionais, apresentando suas características, analogias e transformações. Apesar de esses mitos serem importante motivo inspirador da literatura e da arte brasileira, como afirma o autor, são mitos específicos do povo tupi, por isso não iremos nos aprofundar mais em suas características. Podemos, assim, verificar que tanto os estudos de Cascudo quanto os de Orico são bastante restritos por tratarem das expressões míticas de apenas um dos mais de 200 povos indígenas brasileiros. Esse fato nos mostra também o quanto as mitologias indígenas de nosso país são carentes de estudos mais extensos e aprofundados.

Quando tratamos de narrativas indígenas, os estudos do professor Sérgio Medeiros também devem ser considerados. Medeiros é organizador da obra *Makunaíma e Jurupari – Cosmogonias ameríndias* (2002), que reúne as traduções de duas coletâneas de relatos

indígenas: “Mitos e Lendas dos Índios Taulepangue e Arekuná”³⁵, de Theodor Koch-Grünberg; e a “Lenda do Jurupari” (já citada anteriormente, a partir dos estudos de Câmara Cascudo), do conde Ermanno Stradelli, acompanhadas de ensaios críticos de especialistas contemporâneos. As narrativas da floresta amazônica são protagonizadas por diferentes heróis, mas dois deles merecem destaque: Makunaíma e Jurupari, dois autênticos heróis latino-americanos. Segundo Medeiros, Makunaíma pertence a um ciclo de contos conhecido na Venezuela, Guiana e no Brasil, já Jurupari é considerado hoje um herói brasileiro e colombiano.

Sobre as coletâneas, afirma o organizador: “As obras de ambos, no que se refere especificamente ao resgate da mitologia indígena, são dois marcos na vasta aventura que tem sido coletar, publicar e difundir entre os ‘leitores civilizados’ a literatura ameríndia deste continente” (MEDEIROS, 2002, p.10). Os dois escritores estabeleceram uma relação de boa convivência com os índios da floresta e contaram com a colaboração de narradores indígenas para a coleta das histórias.

De acordo com Medeiros, Koch-Grünberg coletou as histórias, mas também teceu comentários críticos sobre elas, acreditando no “infantilismo” da mentalidade indígena e entendendo a ambiguidade das imagens míticas (principalmente no que diz respeito às metamorfoses presentes nas narrativas) como uma confusão desordenada, e não como abundância de sentido ou riqueza poética, como defende o professor organizador. Apesar de essas considerações serem ingênuas e até mesmo preconceituosas, Koch-Grünberg se posicionou contra o sacrifício dos povos indígenas nas primeiras décadas do século e se empenhou em conhecer e compreender o modo de vida aborígine; além disso, seu trabalho serviu como instrumento de divulgação da tradição e cultura indígenas, expressas em suas narrativas.

Medeiros (2002, p. 18 e 19) afirma que, na verdade, a confusão desordenada se encontra nas próprias ideias de Koch-Grünberg, quando o coletor quer classificar as narrativas indígenas a partir dos gêneros europeus (mito, conto, lenda e fábula), já que, como dissemos anteriormente, o estudo dos gêneros das narrativas ameríndias ainda não

³⁵ Essa coletânea, publicada em alemão pela primeira vez em 1917, deu origem ao nome, ao mau comportamento e à grande parte das aventuras do personagem Macunaíma do romance homônimo de Mário de Andrade. Vale ressaltar também que os dois coletores foram citados nos estudos de Almeida e Queiroz (2004) devido à sua importância no contexto da divulgação das narrativas indígenas.

solucionou as dificuldades de se aplicar conceitos “livrescos” (originados na cultura europeia) à realidade oral dos textos indígenas. Dessa forma, o leitor não deve estranhar se perceber um certo descompasso no emprego desses conceitos, inclusive nas teorias de renomados estudiosos.

O organizador apresenta um quadro didático, proposto pelo antropólogo e folclorista William Bascom, para que o leitor possa entender melhor a dificuldade da utilização dos gêneros “tradicionais” nos estudos de mitologia indígena:

FORMA	ATITUDE	TEMPO DA AÇÃO	LUGAR DA AÇÃO	PERSONAGENS PRINCIPAIS
MITO	Relato sagrado	Passado remoto	Um mundo diferente (anterior a este, ou um outro mundo)	Seres não humanos ³⁶
LENDA	Relato secular ou sagrado	Passado recente	Um mundo tal qual conhecemos	Seres humanos
CONTO	Relato secular	Qualquer tempo	Qualquer lugar	Seres humanos e seres não humanos

Tabela 8: Três Formas de Prosa Narrativa (MEDEIROS, 2002, p. 19)

Para Medeiros, “ainda não se chegou a um consenso sobre o que seria a ‘narrativa indígena’. Quase poderíamos dizer que, para o fruidor não indígena, a ‘narrativa oral’ ainda é um objeto em construção, na verdade uma incógnita” (2002, p. 20). Neste caso, o critério temático também não solucionaria a questão, já que uma mesma narrativa pode possuir várias versões, sagradas ou não, dependendo do contexto. Medeiros apresenta, então, a teoria de Barre Toelken, que, através da análise da forma e do conteúdo de diferentes versões do mito do Coiote, desenvolveu vários níveis semânticos de análise, definidos a partir de uma maneira específica de narrar a história. Basicamente, os quatro níveis mais evidentes são:

- Nível I: entretenimento
- Nível II: ensinamento moral
- Nível III: terapia
- Nível IV: malefício

³⁶ Este quadro bastante nos interessa, principalmente em relação à caracterização das personagens, classificadas como “não humanas”, diferentemente de outros estudos que classificam as personagens dos mitos como “deuses”. Na maioria das narrativas míticas kaxinawá de *Shenipabu Miyui*, as personagens não são deuses, mas também não são humanas; são chamadas de “seres encantados” e, portanto, “não humanos”.

Nos dois primeiros níveis, a história é narrada por completo. No primeiro nível são enfatizados pelo narrador/contador os aspectos cômicos da narrativa. Já no segundo nível são mais destacados os valores e os tabus expressos, enquanto no terceiro, o narrador/contador é livre para fragmentar a narrativa e escolher apenas alguns trechos considerados terapêuticos por evocarem o todo. Por fim, no quarto nível, o narrador/contador fragmenta a narrativa, e a desintegração do enredo aparentemente acarreta a desintegração da pessoa que se deseja exterminar ou atingir.

O estudo desses níveis, segundo Medeiros (2002, p. 22), mostra que uma mesma narrativa pode assumir papéis diferentes ou até mesmo opostos, dependendo do contexto e da *performance* do contador. Dessa forma, classificar as narrativas indígenas baseando-se em conceitos de gênero fixos, como conto, mito ou lenda, é algo questionável. Para Medeiros,

cada narrativa oral é potencialmente uma multiplicidade de formas: ora conto, depois mito, finalmente símbolo ou fragmento, depois novamente conto etc. [...] As narrativas parecem participar de vários gêneros sem pertencer a nenhum gênero em particular (2002, p. 22).

Em relação à questão metodológica que envolve os estudos de mitologia indígena, Medeiros afirma que a etnopoética surge “como uma reação bastante crítica ao estruturalismo dos anos 50 e 60” (2002, p. 23). Para a etnopoética, os estudos estruturalistas (dos quais fazem parte Vladimir Propp, Claude Lévi-Strauss e Alan Dundes) não levam em consideração os aspectos linguísticos dos textos a serem analisados, já que as unidades estruturais não são as palavras originais das narrativas, mas sim uma sequência de ações que constituem o enredo³⁷, ou seja, a separação entre estrutura narrativa e estrutura linguística é o aspecto do estruturalismo que é criticado.

Resumindo essa discussão metodológica, talvez devêssemos dizer que o aspecto do estruturalismo (descrever as estruturas estáveis do mito) não é o mesmo escopo da etnopoética (estudar a língua, a fala, a performance do narrador do mito). A etnopoética não nega, evidentemente, o valor das pesquisas estruturalistas, porém acredita que o estudo das estruturas deveria ser precedido por uma acurada descrição literária e linguística

³⁷ Os estudos estruturalistas comparam diferentes narrativas para desvendar uma ordem interna que as organizaria a todas (análises intertextuais).

dessa forma vaga que denominamos “narração indígena”, sem saber ao certo se devemos transferi-la ao papel utilizando o verso ou a prosa, nem se ela é um mito, um conto ou uma lenda (MEDEIROS, 2002, p. 24).

Em nossas análises, procuramos considerar as estruturas das narrativas, mas também tivemos em mente realizar um estudo do que Sérgio Medeiros denomina “narração indígena”, ou seja, consideramos também a estrutura linguística dos textos. Acreditamos que essa seja a maneira mais “completa” e eficaz de se trabalhar com essas narrativas.

Segunda parada do caminho

Finalizamos aqui o capítulo no qual nos dedicamos a refletir sobre as características do mito, enquanto realização cultural e literária, com enfoque especial para os mitos indígenas. Somos conscientes da quantidade quase infindável de estudos e teorias acerca do mito, bem como da complexidade e abrangência que as envolve. Por isso, de jeito algum tivemos a pretensão de apresentar uma reflexão completa e exaustiva sobre o assunto. Apenas objetivamos apresentar diretrizes básicas que nos servirão como ferramental teórico para a parte que consideramos mais significativa e de maior importância em nosso trabalho: a análise das narrativas míticas do povo kaxinawá.

Então, vamos a ela!

Ao longo do caminho

3 A cultura e as narrativas kaxinawá

A recente prática literária indígena está intimamente relacionada à escrita de seus mitos e também ao contexto cultural de cada povo, como já dissemos anteriormente. O principal objetivo de nosso trabalho é apresentar a análise de um grupo de doze narrativas de origem mítica do povo kaxinawá, demonstrando principalmente como esses textos representam uma visão de mundo integradora, característica das comunidades autóctones. Para tanto, julgamos imprescindível realizar uma apresentação dos costumes, crenças e hábitos da cultura kaxinawá, não apenas para aproximar o leitor desse povo, mas também para facilitar a compreensão das narrativas analisadas posteriormente.

Utilizaremos, para essa primeira etapa, material bibliográfico voltado aos estudos sobre os kaxinawá, bem como as informações que colhemos pessoalmente em visita feita à aldeia kaxinawá de Altamira, no rio Tarauacá, em Jordão/AC.

Em sequência, apresentaremos as análises das narrativas e, para finalizar, comentaremos sobre algumas obras de autoria indígena que tivemos a oportunidade de encontrar ao longo do caminho de nossa pesquisa.

3.1 O povo Huni Kuin

Os Kaxinawá – também conhecidos por Cashinauá, Caxinauá e Huni Kuin – são pertencentes à família linguística Pano e habitam a floresta tropical no leste peruano, do pé dos Andes até a fronteira com o Brasil, no estado do Acre e sul do Amazonas, abarcando respectivamente a área do Alto Juruá e Purus e o Vale do Javari. No Peru, as aldeias kaxinawá se encontram ao longo dos rios Purus e Curanja; as aldeias acreanas se espalham pelos rios Tarauacá, Jordão, Breu, Muru, Envira, Humaitá e Purus.

Segundo Lagrou (2004, *on-line*), dentro da família Pano, o subgrupo denominado *nawa* possui línguas e culturas muito próximas e os povos que o compõem foram vizinhos por um longo tempo. Há uma confusão nos nomes das etnias que persiste até hoje, devido à falta de consenso entre os denominadores e os denominados. Cada grupo Pano chama quase todos os outros de *nawa* e se autodenomina *huni kuin*, gente verdadeira. Atualmente, os

kaxinawá chamam os grupos aparentados (tanto aqueles com quem estabelecem contato quanto os grupos isolados) de “Yaminawa” e o próprio nome “Kaxinawá”, dado pelos outros grupos, significa povo do morcego ou povo canibal³⁸ (kaxi = morcego ou canibal) ou gente com hábito de andar à noite. Sobre a origem dos nomes dos povos indígenas, especialmente dos kaxinawá, diz, em depoimento, Sálvio Barbosa Kister Kaxinawá:

Antigamente os índios e os brancos não se conheciam. A primeira vez que os brancos encontraram com um índio, este estava sem roupa e brincava com um morcego que tinha achado num oco de pau. Os brancos perguntaram ao índio quem era ele e ele, que não entendia o português, respondeu na sua língua: *eu tô matando morcego*.

O morcego a gente chama *kaxi*. Então o branco botou um nome nele – *sua tribo e você se chamam Kaxinawá* (ÔCHOA; IGLESIAS; TEIXEIRA, 2003, p. 70 – grifos no original).

Vários estudos etnológicos e históricos foram realizados sobre os Kaxinawá. De acordo com informações de Lagrou (2004, *on-line*), os Kaxinawá do Peru foram estudados pelos estudiosos Kenneth Kensinger (o primeiro antropólogo a viver com os Kaxinawá peruanos), Keifenheim e Deshayes. No Brasil, os Kaxinawá do Jordão foram estudados por Aquino (1977), Iglesias (1993) e Lindenberg (1996); já os Kaxinawá do Alto Rio Purus foram estudados por Cecilia McCallum. Lagrou afirma ainda que, nas primeiras duas décadas do século XX, Capistrano de Abreu, outro importante estudioso das comunidades kaxinawá, produziu uma coleção muito valiosa de suas narrativas e mitos.

Elsje Maria Lagrou é antropóloga e atua como docente do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) na UFRJ. A estudiosa dedica-se a pesquisar temáticas relacionadas à antropologia da arte, dos objetos, das imagens, das emoções, do xamanismo e das filosofias sociais indígenas, voltadas especificamente às comunidades kaxinawá, estudos esses baseados também em sua própria pesquisa de campo. Em 1991, defende sua dissertação de mestrado, intitulada “Uma etnografia da cultura Kaxinawá: entre a Cobra e o Inka”, e, em 1998, apresenta sua tese de doutorado, intitulada “Caminhos, duplos e corpos. Uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawá”.

Diante de vasto material, principalmente antropológico, sobre os Kaxinawá, não pretendemos de forma alguma esgotar o assunto; pelo contrário, nossa intenção é apenas

³⁸ Mais a frente, comentaremos a questão que envolve o canibalismo entre os kaxinawá.

realizar uma breve apresentação dos aspectos culturais mais importantes desse povo. Para tanto, os estudos de Lagrou serão fundamentais. Além disso, faremos uso também de preciosas informações acerca das comunidades indígenas do Acre, contidas na obra *Índios no Acre – História e Organização*³⁹ que

representa o trabalho contínuo de professores de várias sociedades indígenas durante seus estudos no Centro de Formação dos Povos da Floresta e em suas atividades de pesquisa nas aldeias, como parte do Projeto “Uma Experiência de Autoria”, da Comissão Pró-Índio do Acre e, mais recentemente, da Organização dos Professores Indígenas do Acre (ÔCHOA; IGLESIAS; TEIXEIRA, 2003, p. 13).

O livro foi elaborado e editado em tiragem experimental entre 1995 e 1996, serviu de material básico nas escolas indígenas da região e, com a primeira edição esgotada, houve a necessidade de reeditá-lo, em tiragem maior, com maior qualidade editorial e com um aprofundamento de alguns temas tratados.

Segundo informações contidas nessa obra, na época do descobrimento do Brasil, havia aqui por volta de 5 milhões de índios, falantes de aproximadamente 718 línguas; hoje, existem no nosso país pouco mais de 500 mil índios, distribuídos em 218 etnias, falantes de 156 línguas diferentes. Estima-se que, no estado do Acre, antes do contato com o branco (*nawá* ou *cariú*), existiam 50 povos indígenas. Atualmente verifica-se neste estado a presença de doze povos, conhecidos oficialmente, pertencentes às famílias linguísticas *Aruak*, *Pano* e *Arawá*. Nos últimos anos, houve notícia de povos indígenas que ficaram por muito tempo desconhecidos ou que foram considerados extintos, dentre eles, no Acre, temos os Naua e os Apolima-Arara. Além disso, o Acre conta também com a presença de índios que ainda não estabeleceram contato com a civilização branca; são os índios arredios, isolados ou índios “brabos”.

A partir do final do século XIX, surgem os primeiros registros escritos da história dos índios do Acre e, em 1983, as primeiras idéias de organização da história indígena dos povos do Acre e sudoeste do Amazonas. Os professores indígenas, a equipe na Comissão Pró-Índio do Acre e outras pessoas envolvidas na educação escolar indígena, no início, organizaram as informações históricas produzidas nos Cursos de Formação. Surgem

³⁹ Esta é uma das obras, dentre várias outras, que tivemos a oportunidade de adquirir na Comissão Pró-Índio do Acre, durante nossa visita à Rio Branco. Posteriormente, apresentaremos informações acerca das outras obras adquiridas.

desse trabalho dois pontos de interesse: o primeiro, ligado à revitalização e ao registro das línguas indígenas, das histórias de antigamente e dos conhecimentos próprios a cada povo indígena; o segundo, relacionado com a história do “branco”, das cidades, do Estado do Acre, da Amazônia, do Brasil e de outros países do mundo (ÔCHOA; IGLESIAS; TEIXEIRA, 2003, p. 32).

A partir dessas duas perspectivas, de olhar para si e para o outro, os índios do Acre dividem sua História em cinco períodos, importantes para que consigamos compreender de forma mais integral sua situação e características atuais:

- *Tempo das Malocas*: chegada dos primeiros habitantes índios às regiões dos rios Juruá e Purus; período anterior ao contato com os brancos.

O Tempo das malocas é o tempo mais antigo para os índios do Acre e do sudoeste do Amazonas.
É um tempo muito longo, que vem desde o começo do mundo.
Tempo do nascimento do nosso povo indígena.
Tempo das histórias de antigamente, dos nossos mitos.
Da nossa cultura tradicional.
O tempo das malocas serve para contar a vida de cada povo indígena antes dos carius chegarem na nossa região para abrir os seringais (Depoimento de Norberto Sales Tene Kaxinawá em: ÔCHOA; IGLESIAS; TEIXEIRA, 2003, p. 73).

Malocas é o nome que se dá às grandes casas de teto alto, coberto de palha, sem paredes, com chão de terra batida, onde moravam muitas famílias indígenas juntas antigamente. Era uma moradia construída perto da água e dos roçados para facilitar o trabalho de homens e mulheres. Neste período, cada povo tinha um chefe, responsável pelo governo de todas as famílias que compunham cada comunidade. Cada chefe tinha duas ou três mulheres, geralmente irmãs; tinha o poder de mandar no resto do povo; trabalhava no roçado e na organização das festas; recebia outros povos e também visitava outras malocas.

O Tempo das Malocas é a época em que os índios viviam livres e sem contato com os brancos e só conheciam sua própria cultura, vivenciando-a em sua totalidade.

- *Tempo das Correrias*: período da chegada dos brancos, invasão de territórios indígenas, época em que os índios se espalharam pelas cabeceiras dos rios e muitos povos foram exterminados.

Em meados do século XIX, os territórios indígenas começaram a ser invadidos pelos nordestinos – que queriam extrair a borracha das seringueiras nativas da região – e pelos caucheiros peruanos – que vinham extrair o caucho. Eram duas frentes de invasão e a situação dos índios ficou muito difícil; quando eram encontrados, ou eram mortos ou pegos para trabalhar nos serviços mais pesados. Eles não podiam mais viver tranquilos em suas terras e viviam correndo, fugindo dos invasores; é por esse motivo que este período é conhecido como Tempo das Correrias.

Quando encontravam as malocas, os invasores destruíam tudo, ateavam fogo, matavam os caciques e os homens das aldeias para ficarem com as mulheres e filhos mais novos. Os roçados também eram queimados para que os índios não tivessem como se alimentar. Várias nações indígenas se revoltaram contra os invasores e começaram a guerrear; no entanto as armas dos nordestinos e peruanos eram superiores às dos índios, os povos indígenas acabaram dominados pelos invasores, foram escravizados e passaram a viver de um modo muito diferente e triste. Os homens eram obrigados a trabalhar para os “patrões” nos seringais e as mulheres também eram exploradas. O contato dos povos indígenas com suas próprias culturas diminuiu muito neste período.

- *Tempo do Cativo*: período dos patrões seringalistas, quando os índios trabalhavam como escravos nos seringais.

Com o tempo, os índios aprenderam a trabalhar com a seringueira. Nas terras dos patrões, alguns índios trabalhavam nos serviços diários (transporte de borracha e mercadorias, colocar roçado para o patrão, caçar e pescar para abastecer o barracão do patrão, etc.) e outros trabalhavam na colocação. Se fizessem tudo como o patrão queria, continuavam a trabalhar nos seringais, se não, eram expulsos. Os índios produziam a borracha na colocação e vendiam para o patrão a um preço muito abaixo daquele das cidades; além disso, os índios só podiam gastar seu dinheiro comprando mercadorias vendidas pelo patrão no barracão a preços bem mais altos. Os seringalistas não deixavam os indígenas seringueiros fazerem seus roçados para que consumissem as mercadorias vendidas no barracão.

Os índios não dominavam a escrita e leitura, sendo assim sempre enganados pelo patrão, inclusive no peso da borracha que produziam e, dessa forma, estavam sempre endividados, não podendo deixar o seringal para procurar um patrão melhor.

Este período foi marcado pela escravidão e exploração dos indígenas; foi um período de muito sofrimento e trabalho pesado para os índios. Em muitos casos, os patrões marcavam os índios que trabalhavam para eles, queimando-os com ferro para diferenciá-los dos escravos de outros seringais.

A partir dos anos 50, o preço da borracha decaiu e vários seringais foram vendidos. Com a ajuda dos governos estadual e federal, os novos donos das terras começaram a transformá-las em fazendas de gado e a implantação da frente agropecuária substituiu as empresas seringalistas. Neste contexto, os fazendeiros passaram a ser os novos invasores das terras indígenas e a floresta começou a ser desmatada, gerando novos conflitos.

Os antigos seringais foram vendidos com os índios e seringueiros dentro; eles então se transformaram em posseiros e passaram a ser ameaçados pelos novos donos das propriedades. Na maioria das vezes os fazendeiros utilizaram de métodos violentos para expulsar as famílias que viviam em suas terras.

Em meio a essa situação caótica, é instalada no Acre, em 1976, a Funai, dando início ao Tempo dos Direitos.

- *Tempo dos Direitos*: período da reorganização das aldeias, da luta pela terra, do surgimento das cooperativas indígenas, das escolas da floresta, etc.

Antes da instalação da Funai no Acre, não houve nenhuma atuação concreta do governo para auxiliar os índios e garantir seus direitos. No entanto, na década de 70, surgiram vários movimentos de protesto no Brasil e, devido à pressão dos próprios índios e da opinião pública nacional e internacional, iniciou-se o processo de regularização das terras indígenas acreanas. Surgem também importantes entidades de apoio aos índios: Conselho Indigenista Missionário (CIMI), Comissão Pró-Índio do Acre (CPI/AC), Centro de Trabalho Indigenista (CTI), Conselho de Missão entre Índios (COMIN), dentre outros. Com o auxílio dessas entidades, os próprios índios começaram a escolher suas lideranças e a se organizar reivindicando seus direitos, denunciando os abusos que sofriam e exigindo a regularização de suas terras.

Conscientes agora de quem tinham direitos legítimos sobre a terra, os chefes de cada povo indígena começaram a brigar pela demarcação e, depois de muita luta, vieram as conquistas. No caso dos Kaxinawá, por exemplo, suas principais riquezas econômicas são a borracha, as castanhas e, em algumas aldeias, o artesanato, que já é desenvolvido como comércio; há outras riquezas consumidas na própria aldeia, como o roçado, a caça e a pesca. Para manter sua sobrevivência, os kaxinawá seringueiros decidiram substituir o barracão do patrão seringalista por uma cooperativa, onde todos trabalhavam juntos na produção da borracha, que era vendida a preço justo nas cidades. Assim, não apenas a produção de borracha, mas toda a produção da aldeia era organizada e gerida pela cooperativa. O cacique vendia a produção e comprava as mercadorias que todos utilizavam, como sal, querosene, sabão, fósforo e outras.

Depois da instalação das cooperativas – processo que devolveu ao índio a responsabilidade por desenvolver e administrar seu trabalho, produção e riquezas, com liberdade e sem a exploração dos patrões – surgiu a necessidade de haver educação e saúde nas aldeias. Para o próprio funcionamento das cooperativas, era necessário que os índios soubessem fazer a contabilidade do movimento das mercadorias e, para isso, era essencial a escola na aldeia.

Antes do contato com os brancos, os índios tinham doenças específicas de seu povo, que eram tratadas com os remédios da floresta; após o contato, os índios passaram a ser alvo de muitas outras doenças dos brancos e, portanto, necessitavam de agentes de saúde, treinados para tratá-los. Inicialmente, a Funai quis enviar funcionários brancos para cuidar da educação e saúde nas aldeias, mas as lideranças não aceitaram. Queriam que os próprios indígenas fossem formados para isso e, desde então, surgiram os primeiros cursos de formação para professores e agentes de saúde indígenas.

- *Tempo do Governo dos Índios*: história presente; período da terra demarcada, das organizações indígenas, da formação de professores, agentes de saúde e agroflorestais; tempo de gestão das terras indígenas.

O tempo presente dos índios do Acre é resultado das várias situações conquistadas pelas comunidades, ao longo dos últimos 20 anos.

Nós, povos indígenas do Acre, com muita luta e dificuldade, estamos tentando mostrar quem somos. Já faz mais de 500 anos da invasão das terras que nossos parentes habitavam, na costa da terra que hoje é Brasil. No Acre, há 25 anos os índios estão lutando para recuperar seu patrimônio territorial como primeiros habitantes desta floresta (Depoimento de Joaquim Mana Kaxinawá em: ÔCHOA; IGLESIAS; TEIXEIRA, 2003, p. 145).

Depois de muito tempo de invasões, violência, exploração, escravidão, conflitos e principalmente de luta e resistência, os indígenas do Acre alcançaram várias conquistas de direitos, de terra, de cargos políticos, de educação e saúde:

Após 25 anos de luta pelos seus direitos, os índios do Acre já conquistaram 28 terras indígenas. Dessas conquistadas terras, 13 estão regularizadas, 4 registradas, 6 demarcadas, 1 declarada, 1 identificada, 1 em identificação e 2 estão interdidas (precisando ainda ser identificadas). Essas 28 terras estão distribuídas em 11 municípios do Acre e ocupam 2.092.570 hectares. Vivem hoje, em nosso estado, mais ou menos 10.000 índios, pertencentes a 12 povos indígenas [...]

Esses 12 povos estão organizados de várias maneiras, em busca de melhorar suas condições de vida. Levantamento feito pela Comissão Pró-Índio, em 2000, mostrava a existência de 85 escolas e 137 professores indígenas [...] (Depoimento de Joaquim Mana Kaxinawá em: ÔCHOA; IGLESIAS; TEIXEIRA, 2003, p. 146).

Os 12 povos indígenas habitantes do Acre – Jaminawa, Manchineri, Kaxinawá, Kulina, Ashaninka, Shanenawa, Katukina, Arara, Nukini, Poyanawa, Yawanawá e grupos isolados – possuem representantes que estão atuando também na esfera política, candidatando-se para os cargos de vereador e até mesmo de prefeito. Na área da Educação, vários são os índios realizando os cursos de formação e tornando-se docentes nas escolas de suas aldeias. Em relação à saúde, os índios também estão se organizando e participando de treinamentos: “Os agentes de saúde pegam os remédios, botam no posto de saúde da aldeia para atender as pessoas doentes e orientam na prevenção e no saneamento básico” (Depoimento de Cláudio Lopes Augusto Maná Kaxinawá em: ÔCHOA; IGLESIAS; TEIXEIRA, 2003, p. 176-177).

São realizados trabalhos conjuntos entre os professores e os agentes de saúde, que utilizam a educação escolar para conscientizar os alunos (e conseqüentemente seus familiares) sobre a importância da prevenção, dos cuidados com o tratamento da água, a higiene com o lixo e com os lugares de convivência comum.

Além dos professores e agentes de saúde, as aldeias contam também com os Agentes Agrofloretais Indígenas, que são formados para pensar e desenvolver a gestão ambiental nos territórios de seus povos, procurando alternativas para os vários problemas socioambientais existentes em suas terras. Também neste trabalho é de fundamental importância a parceria com a educação escolar.

Como importante elemento do trabalho técnico e político desses profissionais está o estudo do plano de uso e manejo dos recursos naturais, a vigilância e a fiscalização das Terras Indígenas, assim como o conhecimento das leis de crimes ambientais para que possam intervir nas políticas locais, no sentido assegurado constitucionalmente (ÔCHOA; IGLESIAS; TEIXEIRA, 2003, p. 184-185).

O que podemos verificar a partir dessas informações acerca da história dos índios do Acre, é que a trajetória desses povos é marcada por muito sofrimento e muitos conflitos, primeiramente com os padrões seringalistas e, posteriormente, com os fazendeiros de gado. Os indígenas acreanos foram invadidos, escravizados, explorados, enganados. Porém, maiores que as dificuldades enfrentadas foram a luta e resistência desses povos. Eles se uniram, se organizaram, reconquistaram suas terras e seus direitos e, hoje, ainda lutam arduamente, já que ainda há muito trabalho a ser feito. Como não poderia deixar de ser, os Kaxinawá fazem parte dessa história indígena acreana, sofreram seus efeitos e também se beneficiaram com suas conquistas. A partir de agora, passaremos a apresentar (mesmo que brevemente) características mais específicas acerca das crenças e costumes da cultura kaxinawá.

Quanto à sua organização social, Lagrou afirma que, nas sociedades kaxinawá, a divisão entre os sexos é fundadora e é a divisão mais marcante; a maior parte das atividades é feita no grupo de homens de um lado e no grupo de mulheres de outro. “A socialização da criança em termos de gênero começa desde muito cedo. A partir do momento em que sabe andar sozinha, aprende as tarefas mais fáceis de seu gênero” (LAGROU, 2004, p. 7, *online*).

Às mulheres, é destinada a responsabilidade de cuidar da culinária. A culinária kaxinawá é bastante diversificada, sendo composta, por exemplo, de mingau de banana (*mani mutsa*), macaxeira preparada com suas próprias folhas verdes ou com amendoim, banana verde cozida, caiçuma de milho (*mabex*) tostado e moído, também com ou sem

amendoim. Quando os homens chegam com as caças, as mulheres já as preparam imediatamente; algumas partes são assadas, outras são cozidas com várias ervas e condimentos. Os peixes grandes são assados ou, quando pequenos, são preparados em forma de caldo. A cozinha kaxinawá é trabalhosa e exige várias horas de serviço por dia. As meninas menores cuidam dos bebês e as meninas com idade entre oito e doze anos já participam de tarefas menores na cozinha e buscam água no poço.

Além de preparar as refeições, são as mulheres que cuidam dos filhos e vão com eles diariamente até os igarapés lavar as roupas, enquanto as crianças brincam na água.

Em relação às plantações, geralmente o plantio é feito pelos homens e a colheita pelas mulheres; todos os dias elas colhem banana e macaxeira. Apenas o algodão, o urucum (*maxe*) e o feijão são plantados pelas mulheres e o plantio do amendoim é feito por homens e mulheres juntos.

Cabe também às mulheres o trabalho com o algodão; elas plantam, colhem, secam ao sol, abrem, batem, fiam, tingem e tecem, num trabalho coletivo que acontece cada dia em uma casa. Quando o trabalho é mais árduo, devido às encomendas para venda, as outras atividades femininas ficam a cargo das meninas, já que essas apenas participam das atividades do algodão depois de aprenderem em casa a arte de fiar e tornarem-se *txipax* (adolescentes iniciadas).

As mulheres também fabricam cestos (*txuxan*), abanos (*paiati*) e esteiras (*pixin*). Os cestos são para uso doméstico: para guardar e servir comida, para colocar algodão ou para guardar suas coisas pessoais; os cestos produzidos pelas mulheres só podem ser feitos com cana plantada, já os homens produzem tipos específicos de cestos com cana brava, pega na mata. Os cestos produzidos pelos homens são chamados de *kakan* (para transportar lenha), *kuki* (para transportar banana e macaxeira), *kunpax* (cesta provisória, feita no local onde a caça foi encontrada e/ou abatida pelo caçador) e *hewe tawa* (para guardar suas penas). Segundo Lagrou, a mulher só faz cesto para seu próprio uso e não pode fazer cesto para o homem guardar suas penas de jeito nenhum.

Além de trabalhar com a cana e com o algodão, as mulheres fazem peças de cerâmica. Em muitas aldeias, as panelas de barro já foram substituídas por panelas de alumínio, mas, mesmo assim, as mulheres continuam trabalhando o barro como forma de

artesanato. Elas fazem também os enfeites – colares, pulseiras e brincos – com materiais naturais (castanhas e sementes) e artificiais (miçangas e contas).

A principal atividade masculina aprendida pelos meninos é a caça. Hoje, na maioria das aldeias, os homens usam as espingardas, mas ainda fazem uso também do arco e flecha. A partir dos oito ou nove anos de idade, o menino começa a acompanhar o pai na caça e, somente depois do ritual de iniciação, o *bedunan* (adolescente iniciado) pode caçar sozinho ou na companhia de um irmão ou cunhado.

Além de treinar a pontaria e o olhar aguçado, o aprendiz observa os hábitos de cada tipo de animal, reconhece seus rastros e imita seus sons. O aprendiz não deve comer a primeira caça que matou, senão ficará com azar nas próximas caçadas; somente depois de ter matado um animal grande, ele é considerado um caçador de verdade e é espargido com o sangue do animal que abateu, de acordo com Lagrou. A estudiosa afirma também que, quando o rapaz aprende a caçar um certo tipo de animal, ele deve ficar sem comê-lo durante essa iniciação específica e o caçador deve evitar também comer as partes inferiores do animal; a melhor parte a ser comida é a cabeça, mas não da caça que se matou. “A sorte na caça é crucial para o prestígio, e as causas da falta de sorte nem sempre são claras. Por isso existem muitos remédios (*dau*) e práticas ritualizadas para conseguir a condição de marupiara (bom caçador)” (LAGROU, 2004, p. 13, *on-line* – grifos no original).

O roçado também é atividade muito importante e fundamentalmente masculina. Antes do plantio, deve ser feita no local a queimada para derrubada da vegetação, que implica um confronto direto com os “espíritos da floresta”, por isso os homens pintam os rostos de vermelho com urucum (cor dos espíritos) e cheiram rapé para ficarem mais fortes. Enquanto isso, um pouco afastadas, as mulheres cantam, pedindo aos espíritos que tenham roçados abundantes.

A primeira coisa que o índio agricultor faz para ter uma boa agricultura é corrigir a mata. Boa é a mata que não é muito cerrada. Quando o índio encontra a mata limpa, ele diz que ela é boa para o roçado. Nós começamos a brocar a mata no começo do mês de junho. Se for um roçado pequeno, levamos de 10 a 15 dias. Quando chega o mês de junho, nós, índios, começamos a derrubar os paus. Após terminar a derruba, esperamos mais ou menos um mês para a mata secar. No dia da queimada, os índios vão para o roçado tocar fogo. Depois da queimada, o índio passa cinco dias para plantar o milho. Ele precisa debulhar e colocar o milho em uma vasilha, para ser plantado no dia seguinte. Então convida o pessoal

dele para fazer o plantio do milho. Depois de plantar, nós esperamos o milho crescer um palmo para plantar os outros legumes, como maniva, banana, batata, pimenta, mamão, tingui, mudubim, algodão, jerimum, cana etc. o milho começa a amadurecer 3 meses depois do plantio.

Cada grupo indígena tem os seus principais produtos que são plantados. Alguns plantam muito arroz, outros plantam muito feijão, outros muita taioba, outros muita banana, mas os principais produtos que todos índios plantam é o milho e a macaxeira, da qual nós fazemos a farinha para comer e vender.

Alguns produtos nós vendemos e quando não temos comprador, ficamos com a produção para alimentação e para criação (Depoimento de Assis Masha Kaxinawá e Jaime Llullu Manchineri em: ÔCHOA; IGLESIAS; TEIXEIRA, 2003, p. 152-153).

Os Kaxinawá possuem técnicas diversificadas para a pesca. Uma delas é a pesca com timbó, ou seja, com um tipo de vegetação que, quando diluída na água, envenena os peixes. De acordo com informações de Lagrou (2004, *on-line*), os dois tipos mais utilizados de timbó são a folha *puikama* e a raiz *sika*, que são colhidas pelas mulheres e amassadas num pilão até virarem uma pasta com a qual são feitas bolas (*tunku*) que serão diluídas na água. Essas ervas têm um efeito quase que instantâneo sobre os peixes que começam a pular e surgem na superfície, onde são pegos. As mulheres e as crianças costumam pescar nos igarapés e fazem uso da *puikama*, já os homens pescam nos lagos, com *sika*. Além da pesca com timbó, os kaxinawá pescam também com anzol; além da carne dos peixes, são apreciadas também a cerne do jacaré (*kape*) e da arraia.

Alguns homens kaxinawá ainda produzem borracha e a coleta de frutos silvestres pode ser feita tanto por homens quanto por mulheres, com ou sem a ajuda dos filhos. São coletados frutos, castanhas e cogumelos diversos. Geralmente, quando não consegue caçar nada, o homem traz para casa as frutas que coletou.

Quanto aos rituais, diz Lagrou:

O conjunto de rituais que acontecem cada três ou quatro anos no *xekitian*, tempo do milho verde (dezembro e janeiro), é chamado de *nixpupimá*, “batismo” Kaxinawá. O *nixpupimá* é um rito de iniciação. A partir do momento em que “comemoram” pela primeira vez *nixpu*, os *bakebu* (crianças) tornam-se *txipax* e *bedunan*, meninas e meninos. Eles são diferenciados pelo sexo e aptos a serem iniciados nas tarefas e nos papéis específicos de seu sexo.

O *nixpu* é uma planta da mata cujo talo quebrado é batido repetidamente contra os dentes, tingindo-os de um preto brilhante. Este efeito é belo,

estético para os Kaxinawá⁴⁰ (LAGROU, 2004, p. 7, *on-line* – grifos no original).

Ainda de acordo com Lagrou (2004, *on-line*), o *txidin* é um ritual anual, que acontece no *xekitian*, tempo do milho verde (ou é realizado depois de um rito funerário por uma morte importante, de um chefe ou xamã), que serve para proteger os vivos, reforçando sua fé e levantando-lhes o ânimo. O *txidin* faz parte da sequência do ritual do *nixpupimá*.

O *Katxanawá* é o ritual da fertilidade, normalmente acontece várias vezes por ano, existe em várias versões e pode iniciar o *nixpupimá*. O elemento central desse ritual é um tronco oco da paxiúba (*katxa*), que representa o útero e é enfeitado com tubos de macaxeira e banana, que representam o elemento masculino. “O *katxanawá* tem a característica de complementaridade entre os sexos. Ambos os sexos participam do ritual e esta participação tem conotações sexuais explícitas” (LAGROU, 2004, p. 8, *on-line*).

Para o ritual específico de iniciação (*nixpupimá*), apenas as crianças que já perderam seus dentes “de leite” e têm crescidos seus dentes permanentes são reunidas na casa do líder. Elas são colocadas em redes penduradas num canto da casa e não devem se mover; suas mães sentam ao lado de suas redes, balançam-nas e cantam, enquanto os pais dançam ao redor do fogo, rezando para que seus filhos cresçam fortes. Na manhã seguinte, as crianças recebem banhos medicinais⁴¹, cortam o cabelo, são pintadas com jenipapo, lavam os dentes e tomam caçuma de milho.

É realizada então uma corrida; os homens correm de um lado para o outro de mãos dadas com os meninos e, quando param para descansar, é a vez das mulheres correrem de mãos dadas com as meninas. Quem não cair vai viver muito tempo; quem cair vai viver pouco. A corrida dura o dia inteiro e os dois dias seguintes. Nas noites depois das corridas, os pais dançam e as mães balançam as redes, como na primeira noite; as crianças não podem comer nada, apenas tomar caçuma de milho.

Na noite do último dia das corridas, ao se deitarem na rede, as crianças recebem um prato de *nixpu* para que mastiguem até enegrecerem os dentes, depois fazem jejum por mais cinco dias, só bebendo caçuma de milho, até o preto sair dos dentes.

⁴⁰ Os kaxinawá, segundo Lagrou (2004), consideram o *nixpu* fundamental para a saúde dos dentes, fortalecendo-os e protegendo-os. Além dos dentes enegrecidos, os kaxinawá desenham o corpo com jenipapo e pintam-se com uma pasta vermelha de urucum. Mais a frente, trataremos dos desenhos kaxinawá.

⁴¹ Nesta ocasião, as meninas recebem um banho específico para aprenderem a técnica do desenho *kene* (*kenedau*).

Quanto à medicina, encaixam-se na categoria *dau* os remédios dos brancos, os remédios da mata (fitoterapia) e os adornos e cuidados corporais. Os Kaxinawá, de acordo com Lagrou (2004, *on-line*), lavam-se duas vezes por dia, tiram todo o pelo do corpo, pintam-se com jenipapo e urucum.

Há um tipo de remédio que esse é o chefe de todos os outros remédios da mata. Com esse remédio a gente pode fazer qualquer coisa.
Podemos fazer remédio para matar muitas caças,
para ser trabalhador,
para não pegar doença,
para ficar bem feliz da vida.
Existe remédio que serve para não ser furado por espinho,
Existe remédio para golpe,
Existe remédio para a gente não errar os tiros,
Existe remédio para atrair mulher,
Existe também remédio para a picada de cobras,
Existe remédio para dor de dente,
Existe remédio para mulher ter filhos,
Existe remédio para queimadura,
Existe remédio para a mulher não ter mais filhos,
Existe remédio para a ferrada de arraia,
Existe remédio para a ferrada de escorpião. (Depoimento de Sálvio Barbosa Kister em: ÔCHOA; IGLESIAS; TEIXEIRA, 2003, p. 171-172).

Em relação ao casamento, para os Kaxinawá, é natural e até recomendável que os parentes se unam em matrimônio e a poligamia também é aceitável e uma prática comum.

A partir da primeira menstruação o interesse dos homens da aldeia pela jovem é legítimo. Os pretendentes começam a aparecer e, cedo ou tarde, ela deve se casar. Para o primeiro casamento, os pais da jovem consideram suas relações de parentesco com os homens jovens e solteiros da comunidade. É importante que o marido seja um primo cruzado próximo, de preferência da mesma aldeia (LAGROU, 2004, p. 9, *on-line*).

Logo que uma mulher e um homem vão morar junto, espera-se que ela irá engravidar; apenas depois de terem um filho, o casamento é considerado consumado.

A relação dos Kaxinawá com seus parentes de uma forma geral é muito importante, é fundamental na organização social das comunidades, não importando muito se esse parentesco é estabelecido por laços sanguíneos ou por outros fatores, como a convivência e o compartilhamento de vivências:

A mais inclusiva autodefinição para um kaxinawá é *nukun yuda*, que significa “nosso mesmo corpo”: um corpo que é produzido coletivamente por pessoas que vivem na mesma aldeia e que compartilham a mesma comida. São os parentes próximos que provocam um forte sentimento de pertencimento e, quando estão ausentes, é sentida sua falta, expressa pelo termo *manuaiti*, palavra usada para definir a saudade de um parente próximo, do mesmo modo como se designa a sensação física e vital da necessidade de água. Água é vital para o corpo assim como parentes são vitais para constituir o “eu”. Isto pode ser ilustrado pela seguinte sentença proferida por Antônio Pinheiro, Kaxinawá: “Quem não sente falta dos parentes, como se sente falta de água, não é gente. É como um *yuxin*⁴² que fica vagando por aí”.

Os laços que ligam uma pessoa a seus parentes constituem o “eu” kaxinawá. Essa rede de laços vitais é criada no tempo, pelo viver junto, pela comensalidade, por compartilhar determinadas substâncias vitais, os banhos medicinais e a pintura corporal nos rituais (LAGROU, 2002, p. 2, *on-line*).

Desta forma, afirma Lagrou (2002, *on-line*) que o “eu” kaxinawá é formado por seu próprio corpo, mas também por seu parente próximo. Para se sentir propriamente humano, os Kaxinawá precisam viver em comunidade, com seus parentes próximos.

Em relação à contagem do tempo para os indígenas, a natureza ocupa a função do relógio e dos calendários dos brancos, compondo uma contagem cíclica, mítica, não linear:

A maioria dos povos usa instrumentos para calcular o tempo, como, por exemplo, o relógio e o calendário. Para os povos indígenas, a natureza, com seus ciclos e mudanças: os dias e as noites; o tempo das chuvas e o tempo seco, se repetindo todos os anos, auxiliam na contagem do tempo. É nesse ritmo que acontecem as atividades dos povos indígenas. É o tempo que vai e volta (ÔCHOA; IGLESIAS; TEIXEIRA, 2003, p. 26).

Para os Kaxinawá, o que vale na organização do tempo, é o calendário “geográfico”. Eles percebem as mudanças do tempo através dos sinais das matas, dos bichos e dos rios. O verão é o período de menos chuva; começa em maio e se estende até setembro. Já o inverno é o período de chuva abundante que vai de outubro a abril.

O verão é o período de mais trabalho para os indígenas, é o tempo de preparar a terra, colocar o roçado, extrair o leite das seringueiras e de encontrar bastante caça (os animais se alimentam melhor, estão mais gordos e menos escondidos, facilitando o abate). É o tempo das festas tradicionais, de tomar banho no rio, de passear em outras aldeias, de

⁴² Na cultura kaxinawá, conceito de *yuxin* é bastante complexo; tentaremos explicá-lo mais a frente, quando trataremos do xamanismo kaxinawá.

comer mel de abelha; é tempo de os rios e igarapés secarem e surgirem as praias. No mês de setembro, o tempo já começa a mudar e chove um pouco, anunciando a chegada do inverno que, por sua vez, é o tempo das águas, dos repiquetes; os rios enchem e depois vem a vazante. No inverno, os índios trabalham menos por conta das chuvas, cresce mato nas plantações e aparece lama nos caminhos da mata. É possível caçar porque a terra está molhada, facilitando o rastreamento das presas e também é um bom período para produção de borracha e coleta de frutas. Neste tempo das chuvas, o calor diminui, por isso é um período considerado de inverno e seu ápice são as enchentes de março que anunciam a volta do verão.

Segundo os estudos de McCallum (1996, *on-line*), muitos povos Pano, dentre eles os Kaxinawá, tiveram como elemento central de seus rituais funerários o endocanibalismo⁴³. Para os Kaxinawá, a divisão dos gêneros está presente também no processo de morrer, já que as formas femininas e masculinas de morrer são diferentes.

Os Kaxinawá costumavam tomar para si a responsabilidade de despojar da memória a carne e os ossos. O lugar da transformação do mortal em imortal era a terra, não céu, o “interior”, não o “exterior”, e os agentes da transformação eram primordialmente humanos, não deuses. Mas os deuses também exerciam – e continuam a exercer – um papel causal fundamental no processo da morte. Este processo difere, de acordo com a passagem do morto pela vida e a conseqüente natureza de sua humanidade, especialmente nos aspectos relacionados com o gênero (MCCALLUM, 1996, p. 3, *on-line*).

Como vimos anteriormente, segundo a crença kaxinawá, a capacidade produtiva dos homens está relacionada à sua função de lidar com os perigos do mundo externo – a floresta, o sobrenatural, a cidade. Já a mulher tem sua capacidade produtiva relacionada aos afazeres internos da comunidade, trabalhando dentro das aldeias e transformando elementos exteriores, trazidos pelos homens, em elementos propriamente kaxinawá (alimento e artesanato, por exemplo). Enquanto as funções masculinas exigem coragem, nas femininas os perigos são poucos e a coragem menos necessária; de acordo com McCallum (1996, *on-line*), apenas ao dar à luz as mulheres são consideradas mais corajosas do que os homens.

⁴³ McCallum (1996) apresenta-nos o endocanibalismo como um ritual no qual os índios comem o cadáver de índios de sua própria etnia. Em contrapartida, teríamos o exocanibalismo, no qual os índios comem o cadáver de índios de outras etnias que não a sua; o exocanibalismo era praticado, segundo a estudiosa, pelos Araweté e outros tupis.

O destino dos mortos é tornarem-se *Nai Yuxibu* (“Deuses do Céu”) e essas capacidades produtivas, diferentes entre homens e mulheres, vão determinar processos também diversos pelos quais os mortos passarão até atingirem seu objetivo. Ao morrer, os homens devem testar sua coragem e capacidade de lidar com perigos exteriores, enfrentando a hostilidade de certos espíritos e monstros, podendo ter suas almas extintas por eles. As almas dos homens podem também ser guiadas, por um belo e largo caminho, pelo Deus-Inka e seus seguidores e, quando alcançarem o céu, as almas masculinas podem ainda ser recebidas por outras almas masculinas, os espíritos das armas, que lhes atiram flechas. Após a “viagem”, as verdadeiras almas são acolhidas por parentes afins masculinos e transformam-se em *Nai Yuxibu* através do consumo de determinados alimentos vegetais. No caso das mulheres, ao morrerem, seus parentes mortos levam-nas para o céu, sem nenhuma manifestação de hostilidade e elas também se tornam Deuses do Céu. Tanto os homens quanto as mulheres, depois de tornarem-se deuses, tomam um cônjuge Inka e passam a viver eternamente nas aldeias celestes.

Vale ressaltar que a questão do gênero não está inscrito no corpo apenas biologicamente, depende também das vivências, experiências e conhecimentos adquiridos ao longo da vida, portanto, o contraste entre as formas masculina e feminina de morrer não é absoluto.

No passado, acreditava-se que as doenças que provocavam a morte eram “colocadas” nos indivíduos por feiticeiros e envenenadores. Hoje, os Kaxinawá acreditam que a maioria das doenças vem “de fora”, são doenças de branco. Ao identificarem alguém doente, todos os tipos de cura, principalmente com os remédios da mata e os rituais dos pajés, são aplicados. Quando uma pessoa muito doente desfalece, gente de toda a aldeia vem até sua casa e inicia-se um lamento formal, ritualizado, mas muito triste, implorando ao seu espírito que não se vá. Quando o coração para de bater, as lamentações aumentam, ouvem-se gritos de dor e muito choro. Algumas danças são executadas, os parentes vestem o morto com suas melhores roupas e colocam seus pertences ao seu redor.

Logo que terminam as orações, o enterro é realizado; os cemitérios costumam se localizar num espaço distante das trilhas frequentes, na floresta. Alguns pertences são enterrados junto ao morto e os outros são queimados ou jogados na floresta ou no rio. Depois do túmulo pronto, é colocada em cima uma lâmpada de querosene acesa; mais

tarde, constrói-se uma cruz ao pé da tumba, deixando-se em cima um objeto muito valioso do morto.

Os Kaxinawá acreditam que cada pessoa possui duas almas principais: a alma do olho ou alma verdadeira e a alma do corpo. É a alma do olho que segue em direção ao céu após a morte, já a alma do corpo pode permanecer ligada a ele por mais tempo. Para separar a alma e o corpo, os métodos mais comuns são a destruição dos pertences da pessoa, a lâmpada de querosene acesa no túmulo e dentro das casas dos parentes ou então a realização do endocanibalismo, praticada no passado. Depois de separada da carne, a alma do corpo voa de volta para a mata e transforma-se num espírito da floresta.

Sobre o endocanibalismo, diz-nos McCallum:

O endocanibalismo foi praticado nas comunidades peruanas até o início dos anos 50. No Brasil, essa prática foi abandonada um pouco mais cedo, mas com toda certeza era realizada até, pelo menos, a primeira ou segunda década deste século (Sombra 1913; Carvalho 1931). A forma do canibalismo variava: o corpo podia ser fervido ou assado. Não era uma prática universal e se limitava a determinados parentes adultos, especialmente os mais importantes, homens e mulheres de mais idade (Kensinger 1995). Os corpos de feiticeiros conhecidos eram queimados, enquanto os corpos de pessoas sem parentes próximos eram enterrados. Posteriormente, os ossos podiam ser exumados por parentes próximos, assados, moídos e consumidos (Lagrou 1991) (MCCALLUM, 1996, p. 9-10 – *on-line*).

Quando os kaxinawá decidiam comer um cadáver, ele era amarrado com cordas na posição fetal, colocado em um grande pote, tampado com outro pote; uma grande fogueira era acesa dentro da casa do morto e seu corpo cozinhava durante uma noite inteira. Na manhã seguinte, eram realizados danças e cantos específicos para esfriar o corpo, que seria consumido com bananas verdes cozidas.

O corpo frio era retirado do pote, colocado em uma esteira e comido ali mesmo, em grupo. Utilizando-se a lenha que sobrara, reacendia-se o fogo e os ossos eram então queimados com os cacos do pote que servira de tampa para o pote do cozimento. Os ossos eram moídos duas vezes e consumidos dias depois com uma sopa grossa de vegetais e carne de caças variadas. McCallum apresenta-nos relatos que informam que os órgãos genitais dos mortos eram separados do resto do corpo, fervidos por muito tempo em recipiente também separado e consumidos pelos cônjuges.

Durante esses processos, vários rituais de cantos e danças são realizados a fim de libertar as almas do cadáver. McCallum divide o rito funerário em duas partes: o “festim da carne”, responsável pela libertação da alma do corpo, e o “festim do osso”, responsável pela libertação da alma do olho.

Parece razoável atribuir ao primeiro festim funerário a função de libertar a alma do corpo. Consumindo a carne, os parentes podiam talvez reter em si mesmos alguma coisa do morto, liberando sua alma para voar em direção à floresta. O endocanibalismo era ao mesmo tempo um ato de amor, de compaixão e de autoproteção (por causa da rápida liberação da alma do corpo). Como era possível se desfazer de um corpo por outros meios, o ato de comê-lo era motivado, sobretudo pelo amor e pelo parentesco – e não deve ser visto como predação. Ou seja, “outros”, tais como feiticeiros, gente ruim, não-parentes, simplesmente não eram comidos.

Se a primeira metade do ritual (ferver, esfriar e consumir a carne humana) lidava com a alma do corpo, a segunda metade (assar, moer e consumir os ossos) lidava com a alma do olho. Depois de reacender o fogo, ordena-se a vários espíritos aquáticos que “guardem a alma”. Assim realiza-se a dissociação dos outros aspectos mortais da pessoa. [...] O espírito do olho é, assim, libertado e despachado para sua viagem, enquanto as chamas se extinguem. O espírito é invocado pelo nome de “Gavião” e ordena-se que ele prossiga a viagem para a terra do Inka, no encontro dos ancestrais.[...] O consumo posterior dos ossos pode ser entendido como simbolizando a completa libertação da alma do olho (MCCALLUM, 1996, p. 11-12 – *on-line*).

Podemos perceber que a morte envolve processos muito complexos na cultura kaxinawá e aqui apresentamos apenas um pequeno resumo. Não se sabe exatamente o motivo pelo qual a prática do endocanibalismo foi abandonada pelos Kaxinawá; há relatos de que, devido às doenças dos brancos que matavam muitos índios, havia muitos corpos para serem consumidos e, assim, a prática deixou de ser viável. De qualquer forma, afirma McCallum (1996, *on-line*) que os ritos endocanibais não eram mais necessários para amenizar o sofrimento dos vivos ou para facilitar a travessia dos mortos até o céu, por isso não têm mais lugar na vida kaxinawá contemporânea, apesar de ainda existirem muitas continuidades entre as práticas funerárias do passado e de hoje.

Na cultura kaxinawá, o relacionamento com o lado invisível e espiritual da realidade se dá de formas diferentes com homens e mulheres, mostrando mais uma vez que a divisão de gêneros é fundamental na organização desse povo. A arte de lidar com a espiritualidade para os homens se relaciona ao xamanismo, já para as mulheres se relaciona ao desenho.

Para tratarmos do xamanismo, primeiramente é necessário entendermos um pouco sobre o conceito de *yuxin*, cujo caráter é efêmero e polivalente, fazendo com que, em língua portuguesa, nenhum termo capte bem sua complexidade; por este motivo, Lagrou (1996) adota o uso do neologismo *yuxindade*, como uma categoria que sintetiza bem a cosmovisão xamânica kaxinawá. O *yuxin* pode se manifestar tanto como uma força vital quanto como alma ou espírito com personalidade e vontade próprias. *Yuxin* pode significar também uma imagem fiel, uma réplica de um ser vivo, por isso uma foto pode ser *yuxin* e um retrato bem feito também:

Yuxin é espírito ou alma, mas estas traduções não cobrem bem seu significado. Pelo que pude observar no uso da palavra *yuxin* pelos Kaxinawá, *yuxin* não é algo sobrenatural ou sobre-humano, localizado fora da natureza ou fora do humano. O espiritual ou a força vital, *yuxin*, permeia todo fenômeno vivo na terra, na água e nos céus. Por ter essa *yuxindade* em comum, a comunicação, a transformação e a percepção dos *yuxin* pelo olhar humano tronam-se possíveis (LAGROU, 1996, p.197-198 – grifos no original).

Segundo Lagrou (2004, *on-line*), os Kaxinawá acreditam que os verdadeiros xamãs (chamados de *mukaya*), ou seja, aqueles que tinham dentro de si a *muka* – substância amarga e xamânica – não existem mais. Isso, porém, não impede que outras formas de xamanismo, menos poderosas, mas igualmente eficientes, sejam praticadas. O xamanismo é uma prática quase exclusivamente desenvolvida pelos homens, cujo objetivo é conhecer e curar através do contato com o lado *yuxin* da realidade. Para que esse contato se estabeleça, é necessário haver uma transformação corporal e de consciência; é preciso atingir um estado alterado de consciência para ver e interagir com a *yuxindade* (LAGROU, 1996).

Para os Kaxinawá, a pessoa é constituída por um corpo carnal habitado por vários *yuxin*. “O corpo acordado e saudável está com todos os seus *yuxin* presentes” (LAGROU, 2002, p. 15 – *on-line*). Os dois *yuxin* principais são:

Yuxin do olho: ou alma do olho (*bedu yuxin*) ou ainda verdadeira alma (*yuxin kuin*); tem origem e destino divinos e sua ligação com o corpo é efêmera; é o mais vital dos *yuxin* e a pessoa morre quando o *yuxin* do olho sai para sempre.

Yuxin do corpo: ou alma do corpo (*yuda yuxin*); é um aspecto da substância do corpo, que o envolve como uma pele exterior e é percebido como uma aura, uma luminosidade; está ligada à sombra e ao reflexo da pessoa; depende do corpo para existir, já

que sem ele a sombra se torna um monstro, uma ameaça. “O espírito do corpo cresce junto ao corpo e sua força depende do aprendizado verbal e consciente do indivíduo durante a vida. Seu destino é de desaparecer na medida em que o corpo morto se desfaz” (LAGROU, 1996, p. 207).

Além desses dois, o corpo humano ainda possui outros *yuxin* menores, secundários: espírito do sonho (*nama yuxin*), *yuxin* das fezes, da urina, dentre outros.

A atividade do xamã de se racionar com os *yuxin* é indispensável para o bem estar da comunidade; os Kaxinawá acreditam que a causa de todo mal ou doença esteja no lado *yuxin* da realidade, portanto a função do xamã como mediador é fundamental. Para entrar em contato com a *yuxindade*, os Kaxinawá têm quatro caminhos. O primeiro deles é a prática coletiva dos rituais, nos quais os *yuxin* entram em cena em forma corporal; homens e mulheres se mascaram e representam os *yuxin* no drama ritual, materializando a relação de toda a comunidade com a *yuxindade*.

Os outros caminhos são individuais e o contato com a *yuxindade* acontece na viagem do *yuxin* do olho (*bedu yuxin*) que, por sua vez, pode se dar de três formas: quando a pessoa sonha, quando cheira rapé e quando toma a bebida alucinógena *nixi pae*.

Deve ficar claro que todos os homens adultos que tenham coragem e queiram podem cheirar o rapé e tomar o *nixi pae*, não apenas os xamãs. Para os Kaxinawá, o *nixi pae* tem a capacidade de aumentar a consciência e a percepção do lado espiritual e invisível do mundo. No entanto, o uso dessas substâncias pelos xamãs tem o objetivo primeiro da cura, o que não é possível para um homem “comum”:

Nixi pae significa “cipó forte, que embebeda”, e se refere à beberagem feita do cozimento do cipó *Banisteriopsis caapi* com a folha da *Psychotria*. Outros termos usados pelos Kaxinawá para se referir ao *nixi pae* são *huni* (gente), *dami* (transformação), *dunuã isun* (urina da sucuri). O uso dessa substância psicoativa é muito difundido entre os povos indígenas na Amazônia e deu origem ao Santo Daime entre os seringueiros do Acre. No Acre, a bebida, quando tomada fora do contexto do Daime, é chamada de cipó, no Peru de *ayahuasca*, na Colômbia de *yagé* (LAGROU, 1996, p. 198 – grifos no original).

O uso do *nixi pae* permite que o indivíduo passe a enxergar coisas que antes lhe eram invisíveis. Segundo Lagrou (1996), os estudos dos efeitos do cipó mostram que, depois de ingerida a bebida, há duas fases das visões. Num primeiro momento, são

produzidas fortes sensações de mal estar, náusea, vômito e diarreia e é possível ver desenhos geométricos (*kene*, dos quais trataremos mais adiante); na segunda fase, com a ajuda das canções, são vistas figuras, os *yuxin* e, assim, se estabelece o contato com a *yuxindade*.

O nome *huni*, gente, para *nixi pae* refere-se a esta qualidade da bebida de deixar aparecer as forças ocultas para o olhar humano como reconhecíveis, entidades com corpo e rosto desenhados, que falam uma língua inteligível e agem com vontade e razões inteligíveis para os seres humanos (LAGROU, 1996, p. 210 – grifos no original).

Neste momento, vale apresentarmos o depoimento de Isaías Sales Ibã Kaxinawá sobre a experiência de tomar o cipó e as canções que acompanham o ritual:

[...] eu vou falar sobre o *Hunimika*. *Hunimika* pra Huni, pra tomar huni (*Huni* é o homem *Kaxinawá* que surgiu pra beber cipó), tu vai pro mato e tira o cipó, e tira com a folha junto, e volta pra casa e prepara separado. Não mostra pra ninguém. Nem as crianças, nem homem, nem mulher. Somente quem prepara. Fica separado. E mostra só quando pronto. Tira uns vinte, uns trinta, quarenta, cinqüenta pedaços, conforme o que vocês querem, e bastante folha. Agora separadinho, medimos assim, metade num vão, cortando pedaço e batendo tudo com o martelo. Tem umas casas próprias pra preparar. Não mostra comida pra ninguém. Cipó é coisa mais sagrada. É o espírito mais seguro. Está perto com a gente. Nós estamos falando dele, ele está aqui com a gente. O preparo começa às 7 horas. E o trabalho é com sol. Cozinha até 7, até 8 horas. Vai preparando ela. Esperando pra não subir mais a pressão, a temperatura do fogo. E tem que secar. Pode botar assim uns oitenta litros, cem litros de água. Pode ir apurando, vai cozinhando, vai cozinhando até dar tarde. Fica assim um litro ou dois litros. Bem apurado. Aí vocês convidam o povo que já tomou com vocês. É só a equipe.

Essa é uma festa maravilhosa também. É festa de miração. Festa de uma noite bem clara. Você fica rodeando assim sentado. Nós temos um banco comprido pra receber a força da lua. A lua saindo você pode começar a tomar. Sem lua também você não pode mexer no cipó. Cipó é uma coisa do claro. [...]

Aí você vai tomando assim no silêncio. Começa às 9 e pode ir até de manhãcer. É uma festa muito grande também. Os lugares são preparados. [...]

Dentro do cipó quem tem medo de cobra e lagarto também não pode nem entrar nesse meio. Mostra tudo. O cipó, ele traz cobra, jibóia, lagarta, até que você vai gritar, percebe que é verdade mesmo. E vomita também.

Eu, para receber cantoria, peguei muita peia dentro do cipó pra chegar nesse poder. Mas não tenho mais medo. Já conheço a força, para chamar as alturas. É a surra que pega a peia, se você não respeita uma parte que você tem. Por exemplo, você briga com sua família, desobedece a família,

o cipó mostra tudo de você que já aconteceu. Então assim mostra o presente como nós estamos hoje, o passado que já passou da gente e o futuro. Não são todos que vomitam não, que dão chance ao cipó. Esse ritual é de limpar, de curar. Enquanto não tem vômito, fica ainda a mesma coisa. Então você recebe do vômito muita saúde, você recebe mais energia do cipó. A realidade de cipó é só um canto que está rodando, segura pelo braço assim e fica sentado cantando.

[...] *Nai kawa* é música pra não deixar o cipó dominar o corpo da gente. Você tem que dominar junto, trocando uma idéia. Você fala com ele. Cantoria do cipó, eu falo com o cipó. Por acaso, a igreja onde vocês freqüentam, vocês pedem a força do verdadeiro, de Deus. Então é a mesma coisa, você está pedindo força e conversando com ele. *Nai* é o céu. *Nawa* é *nai*. *Nai* é o céu. *Basa* é macaco. *Maxeri* é o urucum. Você está mirando junto com o cipó, você vê as cores. Todo um arco-íris.

[...]

Na hora em que vocês tomam cipó, vocês sentem muito frio. Vocês têm que pôr uma roupa bem protegida. Senão pode ficar adoecendo mesmo. Tem que falar junto com eles. [...] Você toma o cipó e se não sente nada, a força, tem que chamar, né?

Essa pode agüentar, tem que segurar mesmo, na rede mesmo. Essa aqui você chama a força e depois tem que mandar tirar também, abrandar a força (KAXINAWÁ; KAXINAWÁ, 2008, p. 163-165- grifos no original).

Lagrou (1996) afirma que as canções que acompanham a segunda fase dos efeitos da bebida, denominadas pelos kaxinawá de *Huni meka*, são de grande importância. Segundo Matos (2008)⁴⁴, no universo da comunicação verbal indígena, podemos identificar dois grandes conjuntos de gêneros discursivos, com sentidos e efeitos sociais e estéticos: as narrativas (arte verbal em prosa) e os cantos (arte verbal em verso). Para a autora, as narrativas têm sido alvo de atenção nas últimas décadas – apesar de não receberem a valorização que merecem –, mas a palavra lírica das canções

permaneceu como uma floresta obscura e inexplorada. Trata-se, pois, de desbravar o vasto mundo da poesia indígena brasileira, notadamente o modo como esta se materializou e materializa em toda sorte de cantos – um repertório praticamente virgem de registro, tradução e análise (MATOS, 2008, p. 176).

Diante da escassez de estudos envolvendo a poesia indígena, a pesquisadora resolveu se dedicar a um árduo e complicado trabalho de tradução de alguns textos

⁴⁴ Aqui tratamos da obra *Músicas africanas e indígenas no Brasil*, organizada por Rosângela Pereira de Tugny e Ruben Caixeta de Queiroz, que reúne artigos de autores variados e é resultado das principais reflexões do “Encontro Internacional de Etnomusicologia: Músicas Africanas e Indígenas no Brasil”, realizado em outubro de 2000, em Belo Horizonte. Nesta obra, encontramos, sobre os cantos kaxinawá, além do artigo de Cláudia Neiva de Matos, a transcrição das falas de Joaquim Mana e Isaías Sales Ibã Kaxinawá. O livro é acompanhado de dois cd’s, contendo as principais músicas tratadas nos artigos.

kaxinawá, contidos na obra *Nuku Mimawa*⁴⁵ e abrangendo as modalidades básicas de cantos presentes na coletânea: cantos de cipó (*Huni Meka*), de festa ou mariri (*Katxa*) e de trabalho (atividades agrícolas, pescaria). O trabalho de tradução de 18 cantos foi realizado em conjunto com Joaquim Mana e Josimar Tuin Kaxinawá.

Em texto intitulado “A canção da serpente: poesia dos índios kaxinawá” (1999), Matos trata, de forma mais específica, das características dos *Huni Meka*. A autora diz que “Como em outras culturas indígenas, a poesia kaxinawá é basicamente uma poesia cantada, ou, como diz Antonio Risério, uma ‘poemúsica’. Nela se podem distinguir vários gêneros e linhas temáticas: cantos de trabalho, de festa, de sedução, etc.” Joaquim Mana Kaxinawá (2008) nos diz que há os cantos de festa (chamados pelos kaxinawá de *Katxa* e cantados na festa do plantio e da colheita, *Katxanawa*), os cantos de cura (utilizados especificamente pelos pajés), os cantos religiosos (cantos sagrados, utilizados para afastar o espírito de alguém que morreu; só os velhos sábios sabem ainda cantá-los) e os cantos de provocação entre homens e mulheres (cantados na festa denominada *Kaxi ixaka*).

Dentre esses cantos, os cantos de cipó são bastante significativos. Durante o consumo coletivo do *nixi pae*, há um indivíduo, geralmente um velho, responsável por entoar os cantos que irão auxiliar o “viajante” a suscitar as visões, invocar a energia e conter os excessos. Pode haver também mais de um cantador entoando simultaneamente músicas diferentes.

O cantador, cuja performance exige profunda concentração extática, canta por muito tempo, enunciando dezenas, centenas de versos em ritmo, entoação melódica e uso da voz regulares, repetitivos, com a música mantendo o rumo e os versos a dançar em textos cíclicos, desfiados e sem fim (MATOS, 1999, s/nº p.).

Como são entoadas por homens, as letras das canções exibem as marcas masculinas, explorando, muitas vezes, conotações fálicas e eróticas. Além disso, as canções exploram

⁴⁵ “Em quadro de documentação tão escassa, destaca-se uma pequena coletânea de cantos tradicionais kaxinawá, publicada em 1995 sob o título *Nuku Mimawa* (Nossa Música). Os 39 textos que a compõem foram gravados, transcritos e organizados para publicação – em idioma original kaxinawá, segundo critérios ortográficos razoavelmente estabilizados – por alguns professores bilíngües do projeto conduzido pela Comissão Pró-Índio do Acre. É interessante notar que a escrita, bem como o toca-fitas, elementos integrantes do aparato de dominação cultural, tenham sido justamente o meio disponível para resistir a essa dominação, desenvolvendo um trabalho cujo sentido foi assumidamente o de revitalizar a tradição cultural nativa, preservando da degradação e do esquecimento um patrimônio cultural ameaçado pelas pressões culturais heterogêneas no contato com o mundo dos brancos” (MATOS, 2008, p. 178-179).

também os espaços celeste e aéreo; a subjetividade e o imaginário interior, figurando um indivíduo que parece estar sozinho no mundo, contemplando-o; e mencionam frequentemente a dança, apesar de não exigirem qualquer manifestação coreográfica.

Os *huni meka* são cantos longos, podendo desenrolar-se indefinidamente, acompanhando o *tempo* da viagem. Estruturados de modo reiterativo, freqüentemente em redondilhas maiores, podem ou não apresentar refrão propriamente dito. Freqüentemente, o papel do refrão é desempenhado por versos ou segmentos constituídos pelo que os índios chamam simplesmente de “som”: seqüências rítmicas de sílabas não significantes, onde pululam sons vocálicos e aspirados, com efeitos hipnóticos e encantatórios. Os textos encadeiam motivos onde predominam largamente as referências visuais. Alternam-se e combinam-se movimentos cíclicos e lineares, pontuando as “ondas” da viagem alucinogênica e sinalizando suas etapas, dando conta de seu processo de instalação, clímax e declínio. Ao lado de um discurso descritivo e narrativo, figurando as sucessivas visões do sujeito viajante, são tecidos comentários e provocações à ação da bebida, que apontam e celebram a interação entre corpo e espírito, visão e som (MATOS, 1999, s/nº p. – grifos no original).

O xamã tanto pode causar a doença quanto curá-la; o xamã pode entrar em contato com os *yuxin* e pedir-lhes que matem ou curem uma pessoa. Durante o sonho ou quando está em transe (sob o efeito do rapé ou do cipó), a viagem do *yuxin* do olho do xamã pode ir em busca da cura de um caso concreto, mas também podem realizar viagens exploratórias, para entender o mundo, adquirir conhecimento e saber as causas das doenças, exploram os caminhos que o *yuxin* do olho dos mortos terão que trilhar até chegar ao céu e fortalecem as relações com mundo espiritual pelo bem-estar da comunidade (LAGROU, 2004, *on-line*).

Vale lembrar que, para os kaxinawá, há tipos diferentes de doenças: 1) doença causada por veneno: neste caso, o doente perde líquidos e força vital, vomita, tem diarreia, fica anêmico e pode ser curado pelo ervatário ou pelo xamã, que o cura através de sua força, cheirando um tipo de rapé preparado especificamente para a cura e soprando sobre o paciente; 2) doença causada pelo poder espiritual de um xamã inimigo: neste caso, há um força negativa que se transforma num corpo estranho que destrói o organismo do doente por dentro, causando dores agudas no fígado, estômago e coração (três órgãos importantes na visão kaxinawá do corpo humano). Para curar, o xamã chupa o local da dor para tirar o *muka* colocado pelo xamã inimigo; 3) doença causada pelo *yuxin*: neste caso, o paciente perde seu *yuxin* do olho e não tem cura.

Já dissemos anteriormente que, enquanto o homem faz uso das práticas xamânicas para se relacionar com o lado invisível e espiritual da realidade, no caso das mulheres, essa relação se dá através do desenho.

De acordo com Souza (s.d., *on-line*), a cultura kaxinawá possui dois tipos de desenhos: *dami* e *kene*. Os desenhos *dami* são figurativos (*dami* = figura), geralmente coloridos e, no caso dos textos kaxinawá, representam uma cena narrativa. Esse tipo de desenho não possui caráter sagrado ou mítico, apesar de ser considerado muito importante para os kaxinawá; há quem diga que são os textos verbais que ilustram os textos visuais nos livros indígenas. Já a arte gráfica do *kene* é uma prática realizada especificamente pelas mulheres, está intimamente relacionada à mitologia kaxinawá e constitui-se como uma espécie de “marca” da essência desse povo.

Para tratarmos do *kene*, é fundamental que tratemos também de *Yube*, a anaconda mítica, grande cobra (sucuri ou serpente), figura central da mitologia kaxinawá. Segundo as crenças kaxinawá, *Yube* é a detentora dos conhecimentos, símbolo da sabedoria e responsável pelo ensinamento e transmissão desses conhecimentos para os homens. De acordo com o mito de origem do *kene*, foi *Yube* que deu os desenhos *kene* para as mulheres (a primeira mulher a aprender a arte do *kene* com a sucuri foi *Muka*, nome também utilizado para designar a substância que incorpora o poder e o segredo xamânico); esses desenhos, com suas formas geométricas, retomam metonimicamente o desenho da pele da cobra, indicando a ciclicidade mítica⁴⁶. Também foi *Yube*, metamorfoseada em uma linda jovem, quem ensinou ao homem o preparo e as canções⁴⁷ do *nixi pae*:

O dono do *nixi pae* é a mesma sucuri que deu às mulheres o desenho, mas desta vez ela é uma jovem mulher cuja aparência leva o homem a se esquecer da caça e da família para deixar-se levar para o mundo embaixo d'água. Através da aventura que o levou quase à morte, ele aprendeu e trouxe para seu povo o segredo da bebida que dá acesso aos mundos invisíveis dos seres da água, do céu e da floresta (LAGROU, 1996, p. 205 – grifos no original).

⁴⁶ Vale ressaltar que a associação entre o desenho e a sucuri não é uma simbologia de uma cultura particular, mas sim um dado transcultural amazônico, um símbolo chave da região que existe em várias culturas (LAGROU, 1996, p.214).

⁴⁷ Segundo Matos (1999), a jiboia está no eixo das formas e da história dos cantos ligados à viagem alucinógena.

O *kene* é utilizado pelas mulheres kaxinawá na pintura corporal com jenipapo, na confecção de redes, roupas, colares, pulseiras, na cestaria e na cerâmica, além de, mais recentemente, estar presente também nos livros indígenas.

A iniciação da mulher na arte do desenho está ligada à cobra como o é a iniciação do homem no uso do *nixi pae*. A pele da cobra contém todos os motivos, todos os desenhos da pele dos outros animais e os desenhos dos objetos fabricados pela mulher: os desenhos tecidos na rede, os desenhos das cestas e da cerâmica e os desenhos corporais, de jenipapo (*nane kene*). É a unidade da *yuxindade*, diariamente tecida e desenhada pelas mulheres nos corpos e nas coisas, que os homens experimentam nas suas viagens psiquedélicas à procura do saber e do poder xamânico, *muka* (LAGROU, 1996, p. 214-215 – grifos no original).

Há um ritual no processo de aprendizagem da arte do *kene* pela adolescente (que deve aprender a tecer os desenhos preferencialmente com sua avó materna) e este ritual é dividido em dois momentos. No primeiro, a jovem recém-casada sai para a mata com seu marido, em noite de lua nova, em busca da cobra com desenho. O homem mata a cobra e a mulher leva o couro para casa, cantando para a cobra ajudar-lhe a aprender os desenhos. O couro é pendurado no alto do teto, em cima do tear (ou atrás dele), num local onde não seja visto. Como na cultura kaxinawá, a cobra é um animal sagrado, ela não deve ser morta, portanto, não se deve perguntar quem matou a cobra, pois isso provoca risco de vida. A matança da cobra obriga o casal a jejuar e olhando para o couro (bonito!) da cobra, a mulher inspira-se a tecer os desenhos.

Na segunda parte do ritual, também em noite de lua nova, a mulher vai para a mata com sua mestre – geralmente a avó –, que espreme o sumo de três folhas (esse “remédio” é chamado *bawe*) nos olhos da moça, nos pulsos e debaixo dos braços. As folhas ajudarão a aprendiz a sonhar com os desenhos e facilitará seu aprendizado (LAGROU, 1996). Durante o rito de “pegar desenho”, a neta passa horas vendo a avó tecer; a avó ensina-lhe canções com os nomes dos desenhos e prepara-lhe banhos de ervas que aumentam a concentração.

[...] os desenhos não se encaixam na superfície. O objetivo não é de organizar o motivo dentro do espaço do suporte. Sempre o desenho fica em aberto, sugere continuidade além dos limites do suporte, quer seja um tecido, uma panela ou um rosto. É um recorte no desenho infinito que cobre os corpos do universo como uma pele, visualizando a unidade de essência, *yuxin*, que une as coisas, ou, em outras palavras, o que dá no mesmo, são os desenhos da pele da sucuri, dona do desenho (LAGROU, 1996, p. 219 – grifos no original).

Podemos perceber que tanto o desenho *kene* quanto uma substância psicoativa estão presentes nos dois casos de interação com a realidade invisível e espiritual: no caso do homem, a substância psicoativa é o *nixi pae* e, na primeira fase dos efeitos do uso da bebida, no estado alterado de consciência, a primeira visão é dos desenhos *kene*; no caso das mulheres, os desenhos *kene* são elemento central em sua relação com o outro lado da realidade e, apesar de não fazerem uso do *nixi pae*, espremem nos olhos o sumo das folhas, que também tem a função de fazê-las ampliar sua visão, sonhando com as formas geométricas que devem aprender. Sendo assim, nos dois casos, uma substância psicoativa propicia uma ampliação da capacidade visual, que leva ao contato com as formas geométricas, de valor sagrado e mítico e, portanto, ligadas intimamente ao contexto cultural kaxinawá, que privilegia a figura da sucuri (LAGROU, 1996).

Os elementos centrais da cultura kaxinawá estariam contidos no que poderíamos chamar de “complexo da jiboia”:

um conjunto de práticas, mitos, artes e crenças que se cruzam numa referência originária comum, a cobra jibóia (Yube). O legado da serpente está no centro do sistema cultural kaxinawá, da sua visão e representação de mundo, estruturada mediante formas de expressão multissensoriais [...] (MATOS, 1999, s/nº p.).

Ao analisarmos as narrativas de *Shenipabu Miyui*, verificaremos que também nos textos (verbais e visuais) de origem mítica que compõem a obra é forte a presença da serpente como fonte referencial.

3.1.1 Uma experiência em aldeia kaxinawá

Como já dissemos anteriormente, acreditamos que a literatura de autoria indígena constitua uma “nova estética”, na medida em que relaciona de maneira profunda a escrita, o corpo e a terra. Sendo assim, para uma melhor compreensão das narrativas que compõem nosso *corpus* de análise, consideramos de fundamental importância que conhecêssemos de perto uma das aldeias kaxinawá do Acre.

Por ocasião de nossa visita ao Grupo *Literaterras*, liderado pela pesquisadora Maria Inês de Almeida e sediado em Belo Horizonte, recebemos o convite da professora para

participar do VI Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental e V Colóquio Internacional “As Amazôniaas, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia” – Literaturas e estudos culturais nas Amazôniaas, realizado na Universidade Federal do Acre (UFAC), de 05 a 09 de novembro de 2012. Dessa forma, planejamos nossa participação no evento e nossa visita à aldeia Huni Kuin para o mesmo período. É esse planejamento e a realização da viagem ao Acre que passaremos a relatar a seguir.

Quando conversamos com a professora Maria Inês, ela mesma nos orientou a conhecer pessoalmente a cultura e o povo kaxinawá e nos passou o contato de uma das lideranças de uma das aldeias. Tentamos de todas as maneiras possíveis estabelecer contato com o líder kaxinawá, mas não obtivemos sucesso. Como veremos mais adiante, há muitos obstáculos para se conseguir chegar às aldeias e o primeiro deles, com o qual nos deparamos logo de início, é o contato, devido às escassas possibilidades de comunicação com eles. Ou seja, nas aldeias, os indígenas não possuem “nossos” meios de comunicação, só podendo utilizar-se deles quando estão nas cidades, o que pode ser raro, dependendo do caso. Diante da dificuldade de fazer-lhes chegar nossa mensagem, tentamos contato, através das redes sociais, com outros kaxinawá que pudessem nos orientar, mas também não tivemos retorno.

Quase desistindo da visita e certos de que sozinhos não conseguiríamos alcançar nosso objetivo, encontramos, também através da internet, uma agência de viagens que, mesmo não oferecendo este tipo de serviço, decidiu viabilizar nossa ida a uma das aldeias kaxinawá do Acre. Nossa viagem iniciou-se no dia 04 de novembro de 2012. Chegamos à capital acreana por volta das 13 horas (horário local, com duas horas de atraso em relação ao horário de Brasília/ horário de verão).

No dia 05 de novembro, de manhã, encontramos-nos com o agente de viagens, que nos apresentou nosso guia, o índio kaxinawá Ibã que, por sua vez, nos acompanhou para as compras do que seria necessário levar para a aldeia: rede, mosquiteiro, coberta, material escolar, doces para as crianças, miçangas para as mulheres, dentre outros. Ibã é um jovem, nesta época com 16 anos, que mora e estuda em Rio Branco. Apesar desta distância física, Ibã é muito ligado às suas raízes culturais, tradições e crenças, e seu objetivo é fazer dos estudos, na escola dos brancos, um meio para poder auxiliar sua aldeia e seu povo. Ele

almeja ser uma liderança kaxinawá e, desde já, tem atuado na divulgação da cultura de sua etnia. No mesmo dia, à tarde, participamos do evento na UFAC.

Há 32 aldeias kaxinawá distribuídas ao longo do rio Jordão e 4 aldeias ao longo do rio Tarauacá. Para chegar até as aldeias, é necessário ir até o município de Jordão e o transporte até esse município é feito através de táxi aéreo ou então navegando de barco por cinco dias, o que, para nós, seria inviável. Apenas duas empresas oferecem o serviço de táxi aéreo de Rio Branco até Jordão e os dias e horários são bem restritos.

Saindo do aeroporto de Rio Branco por volta das dez e meia da manhã e depois de mais ou menos duas horas de voo, chegamos a Jordão para o almoço. Nosso guia Ibã já estava conosco e, em Jordão, nos encontramos com outros kaxinawá. Almoçamos todos juntos e, após o almoço e as compras de mantimentos e peças de manutenção para o barco, saímos de Jordão, rumo à aldeia Altamira, a aldeia onde moram os familiares de nosso guia.

A Aldeia Altamira contava na época com 117 moradores e é a primeira das quatro aldeias localizadas ao longo do rio Tarauacá e compõe um grupo com as aldeias Nova União, Lago Lindo e Flor da Mata, formando o complexo do Seringal Independência. O percurso de Jordão até a aldeia Altamira é de mais ou menos duas horas de barco. Infelizmente, no dia 06, não conseguimos chegar à aldeia. Tivemos um problema com o motor do barco e, por isso, voltamos para Jordão (graças à ajuda de um outro barco) e adiamos nossa ida para o dia seguinte, logo pela manhã.

Depois de pernoitarmos em Jordão, partimos de barco pelo rio Tarauacá que, devido ao período da seca (as chuvas tinham acabado de começar), ainda se encontrava com o nível da água bem baixo e bastante assoreado. Foram duas horas e dez minutos de navegação em meio à floresta até chegarmos à Aldeia Altamira.

Assim que chegamos, nosso guia Ibã nos apresentou a um dos dois professores indígenas da escola da aldeia, professor João Sereno. Como nosso interesse maior estava voltado a questões envolvendo educação, escrita e literatura, o professor ficou responsável por nos mostrar a aldeia e nos dar todas as informações necessárias. Assim sendo, João Sereno nos mostrou as moradias, nos deu informações sobre a organização da comunidade, nos apresentou ao pajé e, principalmente, nos levou para conhecer a Escola Raiz.

Chegados à escola, fizemos uma entrevista com o professor. Nesta conversa, João Sereno nos informou que a Escola Raiz funciona na aldeia desde 1993 e conta com o

trabalho de dois professores: ele, no período da manhã, e seu irmão, Romão Sereno Sales, no período da tarde. Na época, a escola atendia 57 alunos, entre crianças e adultos, e o conteúdo trabalhado era dividido em sete áreas de conhecimento: Português e Língua Materna (leitura e escrita), Matemática, Religião Indígena, Ciências Indígenas, Geografia e Educação Física. São utilizados, na escola, como material didático, tanto livros de autoria indígena quanto livros de autoria dos brancos e todo material deve ser fornecido para a escola através do Conselho de Educação (o que nem sempre acontece!), numa parceria entre aldeia e município – no caso, o município de Jordão.

João Sereno nos disse que a principal preocupação pedagógica na Escola Raiz é o fortalecimento da língua materna e o aprendizado da língua do branco para fortalecer os costumes kaxinawá. As crianças são matriculadas na escola quando têm de sete a oito anos de idade.

Sobre a organização da comunidade, o professor ressaltou a divisão das tarefas por sexo, como vimos anteriormente; à mulher cabe a função de cozinhar, limpar, cuidar das crianças, fazer o artesanato (principalmente com algodão e miçangas) e a pintura corporal (com jenipapo e urucum). Ao homem cabe a função de fazer o roçado (plantar legumes e frutas), pescar, caçar (veado, porquinho e paca) e cuidar da educação nas escolas⁴⁸.

João sereno nos informou ainda que há algumas figuras que compõem a organização da comunidade e possuem autoridade diante dos demais moradores da aldeia e o professor é uma dessas figuras; tivemos a oportunidade de observar o respeito que todos na aldeia têm diante da sabedoria do professor. Além dele, há o agente de saúde indígena, o agente florestal indígena, o merendeiro (fornecedor que traz para a aldeia os alimentos custeados pelo município) e as lideranças: o coordenador José Júlio, o pajé Osmar Rodrigues Paiva (que cuida da medicina espiritual) e os caciques Uirã (que, na ocasião, estava viajando para fazer cursos) e Pinheiro Sales.

O professor nos explicou ainda como funciona a comunicação tradicional na aldeia, feita com uma buzina de rabo de tatu; o som da buzina pode ser ouvido a uma grande distância e dependendo do número de vezes que a buzina é acionada, uma mensagem é transmitida:

⁴⁸ Segundo o professor João Sereno, na maioria das vezes, os professores das escolas das aldeias da região são homens; as mulheres da Aldeia Altamira pareciam dominar pouco a língua portuguesa e quase não se aproximaram ou se comunicaram conosco.

Buzina tocada 1 vez: início da aula

Buzina tocada 2 vezes: hora da refeição

Buzina tocada 3 vezes: aparecimento de animal de caça

Buzina tocada 4 vezes: início de reunião

Buzina tocada 5 vezes: emergência de saúde

Buzina tocada 6 vezes: dança (*mariri* de dia e forró à noite)

Buzina tocada 7 vezes: hora da pescaria (com anzol, tarrafo ou arco e flecha)

Buzina tocada 8 vezes: prática de esporte

Buzina tocada 9 vezes: trabalhos gerais

Buzina tocada 10 vezes: emergência séria, como uma morte, por exemplo.

A buzina pode ser acionada de uma forma específica que não transmita nenhuma mensagem e que signifique apenas um som comemorativo. Durante o período em que permanecemos na aldeia, o professor João Sereno tocou a buzina várias vezes: para chamar os alunos para a aula, no horário das refeições, no início da reunião (realizada juntamente com os agentes do governo que estavam na aldeia para trabalharem o etno-turismo), para a dança do *mariri* e para comemorar nossa presença.

O professor nos orientou também acerca da contação de histórias e mitos através da oralidade, uma prática viva e frequente na aldeia. Segundo ele, os mitos, ou histórias de antigamente, são a base da recente literatura de autoria indígena, além de serem muito importantes para a transmissão dos saberes e das crenças kaxinawá. Foi também neste momento que João Sereno conversou conosco sobre as histórias de *Shenipabu Miyui*, esclarecendo algumas dúvidas e dando-nos valiosas informações.

Nossa primeira refeição, assim como todas as posteriores, foi feita na casa do professor. Logo após o almoço, João Sereno reuniu os alunos (crianças e adultos) na escola para que fizessem desenhos, que tivemos o prazer de trazer conosco, como presente, recordação e também como material de pesquisa. Para essa atividade, os alunos fizeram uso do material escolar que levamos para a Escola Raiz. Pudemos verificar a importância que os textos não verbais têm para a cultura kaxinawá; os alunos se concentram bastante e

levam muito a sério a confecção dos desenhos, compostos pelas figuras (*dami*) e pelos traços geométricos (*kene*)⁴⁹.

Neste momento da visita, entramos em contato direto com a chamada “educação diferenciada indígena”, que não se revela de início – já que a organização material da escola é muito semelhante à tradicional –, mas vai se desvendando conforme o professor se relaciona com seus alunos, conforme nos deparamos com o conteúdo ensinado e conforme presenciamos a postura dos alunos em sala e diante do conhecimento e das orientações do mestre.

Depois da atividade na escola, todos nós, índios e não índios, preparamo-nos para a dança do *mariri*. Tivemos os rostos pintados com jenipapo e urucum, os kaxinawá se enfeitaram de modo especial para a dança e nos apresentaram com um espetáculo de cultura.

Depois do banho no rio e do jantar, aproveitando que o gerador ainda permanecia ligado, todos nos sentamos em uma das ocas para conversar e conhecer o belíssimo artesanato feito pelas mulheres kaxinawá. São peças feitas em sua grande maioria de miçangas e representam os desenhos geométricos *kene*, como dissemos anteriormente.

A oca que nos acolheu para pernoite foi a da família de nosso guia. Antes de o gerador ser desligado, as redes com mosquiteiros foram montadas e começamos a nos preparar para dormir. Quando a escuridão plena da noite se instaurou por completo, iniciou-se o ritual sagrado da *Ayahuasca* ou *Nixi Pae*, que tivemos o privilégio de presenciar (só pudemos registrar – em foto e vídeo – a preparação para o ritual; depois de seu início, o registro foi proibido). Ao calor da fogueira, ao som do violão e das vozes que entoavam cantos da tradição kaxinawá, os indígenas tomaram o chá do cipó sagrado – com efeito de cura, purificação e alucinógeno – enquanto pronunciavam frases também sagradas. Durante toda a noite, pudemos ouvir o som do violão.

Na manhã seguinte, ainda acompanhamos alguns alunos na escola, fazendo seus desenhos para nós e, depois de darmos um último “passeio” pela aldeia e de recebermos os presentes (peças de artesanato) que nossos anfitriões nos ofertaram, despedimo-nos desse

⁴⁹ Vale ressaltar que, nos desenhos escolares, não só as alunas têm permissão para desenharem o *kene*; os alunos também desenharam. Posteriormente, quando tratarmos dos textos não verbais que acompanham as narrativas de *Shenipabu Miyui*, apresentaremos também os desenhos que trouxemos da Escola Raiz, que estão reproduzidos no Anexo 4.

povo tão encantador, de cultura tão rica e diferente da nossa. Apesar de termos realizado uma breve visita, pudemos aprender muito e enriquecer de maneira imensa e inestimável nossa pesquisa.

Para voltarmos para Jordão, pegamos carona no barco de Bané, filho do cacique da aldeia Altamira. Chegamos a Jordão na hora do almoço e pegamos o táxi aéreo para retornar a Rio Branco. Depois de mais ou menos duas horas de voo, aterrissamos no aeroporto da capital.

Ainda no dia 08, à noite, tivemos a honra e a alegria de assistir à palestra proferida pelo professor indígena Joaquim Maná Kaxinawá, organizador de *Shenipabu Miyui* e figura importante no cenário da educação e literatura indígenas. A fala de Joaquim tratou das “Literaturas orais indígenas e outras artes” e foi muito interessante e produtiva. Joaquim abordou temas importantes como as áreas de conhecimento trabalhadas pela educação indígena, a importância da escrita e da literatura oral e nos apresentou um documentário (que integra o Projeto “Vídeo nas aldeias”), realizado por seu filho sobre a história do *kene*.

E assim terminamos nossa viagem. Além de ser uma vivência fundamental para o desenvolvimento de nossa pesquisa, a ida ao Acre e a visita à aldeia kaxinawá Altamira foi uma experiência de vida inesquecível. Estar em contato direto e próximo com os kaxinawá, podendo ver e sentir de perto seus costumes, crenças, rituais e visão de mundo é incomparável. Estar na escola indígena e ver seus alunos no processo real de ensino-aprendizagem, de onde surge grande parte da literatura de autoria indígena, foi muito gratificante. Poder entender a profunda relação entre o homem, a natureza e a escrita foi muito útil e importante para a plena realização de nosso trabalho. Depois dessa experiência, certamente nossa análise das narrativas kaxinawá foi mais consistente e próxima da realidade e do contexto histórico e cultural desse povo, que não pode ser, de forma alguma, desconsiderado quando se estuda sua literatura.

Não podemos deixar de registrar nosso encantamento diante da imensidão da floresta (apenas estando diante dela, podemos compreender e aceitar seu valor e importância para os povos indígenas brasileiros), diante da acolhida calorosa dos kaxinawá que, ao mesmo tempo simples e complexos, nos recebem ofertando o melhor que possuem de suas acomodações, de sua comida e, acima de tudo, de sua essência.

Por outro lado, não podemos deixar de registrar também nosso incômodo diante dos tantos obstáculos que tivemos que enfrentar até chegarmos à aldeia. Falta de informação, falta de estrutura, grande dificuldade de comunicação e uma situação evidente de carência por parte dos indígenas e de descaso e abandono por parte dos governantes. Temos consciência de que grandes passos têm sido dados em relação à questão indígena em nosso país, de forma mais específica em relação à educação escolar indígena, principalmente no que diz respeito às conquistas legais. No entanto, tudo isso ainda é muito pouco, diante das necessidades práticas e diárias desses povos. Salientamos aqui a organização impecável da Escola Raiz e o comportamento exemplar de alunos e professores, mas enfatizamos também a falta, por exemplo, de material escolar, uma necessidade básica, cujo atendimento não chega até a escola da aldeia.

Durante o tempo em que estivemos em Jordão e na aldeia Altamira, tivemos a oportunidade de conhecer um grupo de capacitadores, contratados pelo governo, cuja função era justamente capacitar os indígenas em relação ao etno-turismo. Acreditamos que medidas como essa precisam ser intensificadas e acrescidas de investimentos na melhoria dos serviços de transporte, hospedagem, alimentação, desde que a vontade e a opinião dos indígenas envolvidos nesse processo sejam respeitadas acima de tudo. Uma parte do povo brasileiro precisa conhecer mais de perto a outra parte do povo, a parte indígena. Só conhecendo é que teremos condições de compreender, aceitar e, acima de tudo, respeitar e aprender com as diferenças, fugindo das generalizações, dos pré-conceitos e garantindo os deveres e direitos que todos os filhos da pátria possuem e merecem⁵⁰.

3.2 Sobre Shenipabu Miyui

Shenipabu Miyui é uma obra de autoria coletiva dos índios Kaxinawá, organizada pelo professor indígena Joaquim Mana Kaxinawá e elaborada entre 1989 e 1995, com o objetivo de reconstituir parte da história oral de seu povo. A apresentação da obra é feita pela então coordenadora pedagógica da Comissão Pró-Índio do Acre (CPI/AC), Nietta Lindenberg Monte, que auxiliou também na coordenação geral do livro.

⁵⁰ As fotos da viagem e visita à aldeia Altamira estão reproduzidas no Anexo 3.

Joaquim Mana Kaxinawá nasceu no grande seringal Alagoas e também viveu a experiência de ser seringueiro. Ele entrou em contato com a escrita quando já tinha 20 anos e seu propósito inicial era apenas saber ler e escrever para continuar trabalhando no seringal. No entanto, escolheu o caminho dos estudos nas escolas dos brancos como instrumento para auxiliar seu povo na valorização de sua cultura. Formou-se, em 2006, em Ciências Sociais, na Universidade Estadual do Mato Grosso e, em 2011, tornou-se o primeiro índio acreano com mestrado. Na Universidade de Brasília, defendeu sua dissertação em linguística, cujo tema é o confronto de registros e memórias sobre a língua e a cultura kaxinawá desde o historiador João Capistrano de Abreu até aos dias atuais. Com essa pesquisa, Joaquim tem por objetivo estudar mais a fundo a língua materna kaxinawá para resgatá-la para a atual e futuras gerações, preservá-la e divulgá-la. Hoje, Joaquim dá continuidade às suas pesquisas com a língua kaxinawá, cursando o doutorado na Universidade de Brasília⁵¹.

Além disso, Joaquim faz parte da Organização dos Professores Indígenas do Acre – trabalhando no projeto “Uma experiência de autoria” –, prestou consultoria no Ministério da Educação, nos programas de Educação Indígena, e atua também como professor em sua aldeia. Quando Joaquim está longe da aldeia, é seu filho, Zezinho Kaxinawá, que o substitui nas aulas da escola.

Como já dissemos, tivemos a oportunidade de ouvir Joaquim, no evento do qual participamos na Universidade Federal do Acre, e pudemos atestar pessoalmente sua sabedoria acerca das tradições, costumes e cultura kaxinawá, bem como acerca das questões relacionadas à oralidade, escrita do idioma kaxinawá (do qual é um dos maiores conhecedores e estudiosos) e o surgimento da literatura de autoria indígena. Joaquim é uma figura fundamental na luta dos povos indígenas por seus direitos, principalmente aqueles ligados à educação, e é muito querido e respeitado, tanto pelos índios, quanto pelos brancos acreanos.

Diz Nietta Lindenberg Monte, no texto inicial de apresentação da obra:

⁵¹ Durante o evento do qual participamos na UFAC, ouvimos alguns organizadores dizer que Joaquim havia trancado o curso do doutorado na UNB por falta de recursos financeiros e que estaria de volta em sua aldeia para cuidar do pai, que já era bem idoso e se encontrava enfermo. Até o momento, não conseguimos meios de confirmar essas informações, já que, em sua conferência, o professor kaxinawá não falou sobre esses assuntos pessoais e não conseguimos outro contato direto com ele.

Shenipabu Miyui, ou História dos Antigos, é o resultado de uma pioneira pesquisa realizada durante seis anos por um grupo de professores Kaxinawá sobre parte da história oral do seu povo autodenominado Huni Kuĩ, ou “Gente Verdadeira”. Foi primeiramente gravado por esses jovens pesquisadores junto aos velhos, mestres da tradição, em Terras Indígenas do Brasil e Peru. E depois foi transcrito e escrito por eles em língua Kaxinawá, Hãtxa Kuĩ, ou “língua verdadeira”, uma das nove línguas da família lingüística Pano existentes no Acre, e em português (KAXINAWÁ, 2008, p. 9).

A Comissão Pró-Índio do Acre é uma das primeiras organizações não governamentais de apoio à questão indígena no país e, em 1983, foi responsável pelo início do programa de formação de professores indígenas na região. Através do projeto “Uma Experiência de Autoria”, com o I Curso de Formação de Monitores e Agentes de Saúde Indígenas, teve início o primeiro processo de formação profissional de jovens indígenas no Acre, não só com o povo Kaxinawá, mas também com os outros grupos Pano e Aruak.

Deste trabalho educacional com a formação de professores indígenas resultou o livro *Shenipabu Miyui*, além de muitos outros, escritos pelos professores indígenas Kaxinawá sozinhos, ou com outros professores de outras etnias do Estado, para seu uso e difusão em suas escolas e em outras escolas brasileiras (KAXINAWÁ, 2008, p. 15).

Para a elaboração do livro *Shenipabu Miyui*, Osair Sales Siã Kaxinawá, um dos professores dos primeiros anos do projeto de formação profissional, viajou para as aldeias Kaxinawá peruanas⁵², coletando, da boca dos mestres da tradição, as narrativas dos antigos e gravando-as em fitas K-7. Ao voltar para o Brasil, Siã apresentou o material coletado aos outros professores Kaxinawá do projeto e veio acompanhado do professor bilíngue Armando Purixo, que os auxiliou na primeira etapa da transcrição das narrativas coletadas.

A partir daí, todo o grupo passou a trabalhar em conjunto na confecção do livro, coordenados pelo professor Joaquim Mana. Uma segunda parte do processo consistiu em coletar mais versões das narrativas, agora dos mestres antigos das aldeias brasileiras. Várias versões foram ouvidas e foi necessário realizar comparações, análises, escolhas até chegarem ao grupo de doze narrativas de antigamente, que compõem a obra. Vale ressaltar que a versão escolhida para cada narrativa não foi considerada, pelos professores, nem

⁵² Entre os kaxinawá do Peru, a tradição de escrita era, na época, maior do que no Brasil. Desde os anos 50, os kaxinawá peruanos iniciaram suas escolas bilíngues, através das políticas educacionais do Ministério da Educação do Peru.

como a única, nem como a melhor, mas sim como a mais adequada para o contexto da obra, seguindo critérios de seleção estabelecidos coletivamente.

Inicialmente, os Kaxinawá optaram por publicar o livro apenas com as versões das histórias escritas na língua indígena *Hãtxa Kuĩ*, sem colocá-lo em contato com a língua portuguesa. Entretanto, após várias discussões, compreenderam que deveriam dar a oportunidade a outros leitores, de outras etnias, de conhecerem as histórias Kaxinawá. Assim, iniciou-se mais um processo, o de coletar entre os mestres da tradição, que dominassem a língua dos brancos, versões das narrativas selecionadas para o livro, mas agora em português.

Dessa forma, *Shenipabu Miyui* é uma obra bilíngue, porém não se trata de traduções das narrativas Kaxinawá, mas sim de versões em língua portuguesa. Isso se evidencia pelo fato das narrativas em Kaxinawá serem bem mais extensas do que as narrativas em português, já que essas últimas provavelmente constituem recontos das histórias, feitos primeiro oralmente. São apenas as versões em português que formam nosso *corpus* de análise.

Segundo Joaquim Mana, para a elaboração do livro, foram gastos mais ou menos seis anos de pesquisa, já que os autores indígenas muitas vezes tiveram dificuldades de representar, graficamente, a língua falada. Alguns fonemas da língua kaxinawá não existiam e foi preciso a ajuda de uma linguista para que fosse possível representar os cinco fonemas utilizados especificamente pelo idioma indígena.

O volumoso trabalho final da primeira edição, na fase de digitação, foi realizado pelos professores kaxinawá bilíngues mais envolvidos com o material: Norberto Tene, Edson Ixã, Isaias Ibã, Nicolau Mana, Raimundo Mana e Paulo Siã, coordenados por Joaquim Paula Mana. Além disso, contaram com o apoio e colaboração do jovem Joaquim Tashkã Peshaho Yawanawá, que se encarregou das composições gráficas no computador.

A primeira edição do livro, em 1995, aconteceu por meio do projeto da CPI/AC, com o apoio financeiro da Unicef e da Coordenadoria Geral de Apoio às Escolas Indígenas do Ministério de Educação e Desportos. A tiragem foi de 3000 exemplares, visando à difusão principalmente entre os próprios Kaxinawá.

[...] Construída também em um novo objeto cultural como é o livro, a história dos antigos continua a ser narrada e interpretada continuamente

pelos Kaxinawá contemporâneos, renovando dentro e fora da escola o tempo dos seus antepassados, por meio de circuitos não só escritos, mas orais, cênicos, plásticos e audiovisuais.

Por outro lado, a circulação desse (e outros livros) entre a população Kaxinawá vem permitindo o uso e a reflexão sobre sua língua Hâtxa Kuĩ, além de possibilitar-lhes a atribuição de significados, sempre históricos e renovados, para os saberes e ciências dos antigos. *Shenipabu Miyui* tem sido, assim, objeto de interesse dos jovens alunos e alunas das escolas da floresta no seu currículo, propiciando matéria de trabalho em outras linguagens para além do livro e da escola, como as dramatizações teatrais, os cantos rituais, as festas tradicionais, incentivados para isto por seus parentes e professores (KAXINAWÁ, 2008, p. 20).

Em 2000, a Universidade Federal de Minas Gerais realizou a segunda edição do livro, numa tiragem inicial de 10.000 exemplares, e incluiu a obra na lista de leituras exigidas para o Vestibular 2001 da instituição. *Shenipabu Miyui* foi a primeira obra bilíngue publicada pela editora da universidade, com o propósito não só de difundir a mitologia, cultura e expressão literária indígenas, mas também para estimular futuras pesquisas acadêmicas⁵³. O projeto gráfico da nova edição contou com várias ilustrações, feitas por alunos e professores kaxinawá. Os desenhos foram criados a partir da impressão de cada desenhista diante das narrativas e revelam a preocupação da editora com a integração entre o texto verbal e não verbal, característica marcante das obras de autoria indígena.

Só agora nos últimos anos é que estamos com os direitos de ter uma comunicação através da escrita na nossa língua própria. Sendo um processo novo para os índios e para os assessores, encontramos várias interrogações no ar. Como se fôssemos andorinhas voando para pegar as moscas de sua alimentação numa tarde de temporal de chuva. Mas o túnel do futuro mostra que somos capazes de realizar os sonhos que sempre tivemos como povos diferentes, valorizados dentro de nós mesmos e espiritualmente (KAXINAWÁ, 2008, p. 5).

É importante compreendermos – como afirmam Nietta L. Monte, na introdução da obra *Shenipabu Miyui*, e Maria Inês de Almeida (2004) – que a escrita kaxinawá tem como característica ser uma “escrita do contato”, já que, antes do contato com o branco, sua sociedade era de tradição predominantemente oral. A escrita fazia parte de todo o processo

⁵³ A tese intitulada “As narrações da cultura indígena da Amazônia: lendas e histórias”, defendida por Maria do Carmo Pereira Coelho (vide referências bibliográficas), apresenta uma análise linguística (discursiva) de textos indígenas diversos, dentre eles das narrativas de *Shenipabu Miyui*.

de produção da borracha, que, como vimos anteriormente, envolveu os indígenas num contexto de exploração e enganação. O primeiro interesse dos kaxinawá em relação à escrita tinha como intuito a reversão desse quadro exploratório e, aos poucos, foi tomando outros rumos, outros gostos, outros propósitos – estéticos, literários – como podemos verificar nas narrativas de *Shenipabu Miyui*.

3.3 As narrativas kaxinawá

Diante do primeiro contato com as narrativas kaxinawá que compõem a obra *Shenipabu Miyui*, a reação do leitor (assim como também foi a nossa) pode ser de estranhamento. Logo de início, deparamo-nos com o inusitado de sua construção, tanto na forma de narrar quanto no conteúdo narrado; vocabulário específico, personagens diferenciados, costumes diferentes, fortes marcas de oralidade... No entanto, ao longo da leitura, uma certa familiaridade vai se estabelecendo e cria-se uma espécie de pacto entre o leitor e as histórias, na medida em que percebemos as narrativas como textos estrutural e semanticamente organizados, apesar de essa organização nem sempre seguir a lógica e as regras de nossa própria organização (“branca” e ocidental).

Além de suas características literárias, as narrativas kaxinawá, assim como afirma Walty (1991, p. 12), em seus estudos sobre os textos Cinta-Larga, concretizam uma forma de luta pela sobrevivência física e cultural de um povo, “pois contar histórias significa, entre outras coisas, resistir à morte”.

Para a análise das narrativas kaxinawá que compõem nosso *corpus* de trabalho, levaremos em conta quatro fatores principais: 1) essas narrativas são de origem mítica, portanto inevitavelmente trazem consigo as principais características do mito. Por outro lado, como já dissemos anteriormente, a recente literatura escrita de autoria indígena caracteriza-se por uma “mistura” de gêneros, ou seja, as fronteiras entre mito, conto, lenda, por exemplo, nesse tipo de literatura, é muito tênue; sendo assim, encontramos nas narrativas características diversas, no que diz respeito ao gênero e, por isso, não iremos classificá-las de maneira rígida e definitiva. 2) nosso objetivo principal será mostrar como se dá, nos textos, a representação da visão de mundo indígena (kaxinawá) que denominamos *visão de mundo integradora da realidade*. Vários são os elementos presentes

nas narrativas que evidenciam a presença da visão de mundo integradora – personagens, narrador, textos não verbais, autoria coletiva – porém, um elemento merecerá destaque e constitui o terceiro fator principal em nossa perspectiva de análise. 3) a metamorfose: procuraremos mostrar como os processos de metamorfose presentes nas histórias comprovam e intensificam a visão de mundo integradora dos kaxinawá, corroborando a afirmação de Almeida (2009) de que a literatura escrita de autoria indígena está baseada na metamorfose, e não na metáfora, como acontece com a literatura ocidental. 4) trataremos também da trajetória do herói, em destaque na construção do enredo de várias narrativas analisadas, retomando as características de outros textos tradicionais e, mostrando, assim, que as narrativas de autoria indígena, apesar de suas peculiaridades e especificidades, se interpenetra com a literatura como um todo.

Mito, visão de mundo integradora da realidade, metamorfose e trajetória do herói: eis os principais fatores que nortearão as análises das narrativas kaxinawá de *Shenipabu Miyui*.

3.3.1 Mito, visão de mundo integradora, metamorfose e trajetória do herói

Silva (1995), seguindo, por sua vez, os estudos de Ernest Cassirer, afirma que o pensamento mítico apresenta cinco características fundamentais: 1) ao contrário da visão científica, objetiva, o mito se caracteriza por uma visão subjetiva do mundo; assim, a realidade seria percebida e modificada de acordo com nossos sentimentos ou perspectivas individuais. Além disso, a íntima relação do mito com a magia intensificaria a subjetividade, na medida em que coloca a realidade numa atmosfera “especial” e mágica, sendo regida por leis próprias e específicas. 2) ao contrário de uma visão analítica, o mito se caracteriza por uma visão sintética do mundo; assim, no pensamento mítico, a vida não é dividida em classes e subclasses, mas sim

sentida como um todo contínuo que não admite cisão nem distinção cortante: essa visão é dominada pela profunda convicção de uma *solidariedade* fundamental e indelével da *vida* que salta por sobre a multiplicidade de suas formas singulares (Cassirer, 1963, p. 127-8) (grifei). Incoerente e contraditório apenas na aparência, o mito revela uma

coerência profunda que é regida pela solidariedade fundamental e indelével da vida (SILVA, 1995, p. 47).

Podemos perceber que essa característica do pensamento mítico, elencada por Cassirer e apresentada por Silva (1995), muito se aproxima da visão de mundo integradora, fortemente presente nas narrativas kaxinawá, como demonstraremos posteriormente. 3) o mito caracteriza-se pela adesão ao concreto e imediato, prevalecendo necessariamente o interesse pelo aspecto concreto e particular das coisas, seres e situações; até mesmo os sentimentos e emoções são expressos de um modo concreto e imediato. 4) ao contrário de uma visão estática, o mito caracteriza-se por uma visão dinâmica do mundo; assim, o mito consiste mais em ação e transformação do que em meras imagens ou representações e, por isso, a metamorfose apresenta-se como um traço característico e sobressalente do mundo mítico, como uma lei que o governa.

3.3.1.1 Visão de mundo integradora da realidade

Como já dito anteriormente, o objetivo principal de nossa análise das narrativas kaxinawá é mostrar como se dá, nos textos, a representação da *visão de mundo integradora da realidade*. Enquanto a visão ocidental da realidade pressupõe uma organização hierarquizada, com distinções claras entre os seres e suas funções sociais, na visão de mundo integradora, essa hierarquização desaparece e cada indivíduo é considerado a partir de sua relação com seus semelhantes diretos e com tudo o que constitui o mundo que o rodeia; ou seja, paradoxalmente, o indivíduo só existe a partir da coletividade.

Também já vimos que o próprio mito se caracteriza por apresentar uma visão sintética da realidade (ao contrário da visão analítica) e essa forma, que denominaremos *integradora*, de enxergar a realidade intensifica-se na visão de mundo indígena.

Assim como o faz Ivete Walty, analisamos as narrativas produzidas pelos kaxinawá, em *Shenipabu Miyui*, enquanto constitutivas do imaginário social desse povo e, portanto, portadoras de uma visão de mundo. Para a pesquisadora,

Os imaginários sociais passam a ser vistos, então, como um vasto sistema simbólico que toda sociedade produz e através do qual ela se percebe, se

divide e elabora suas finalidades [...] E é através dessa representação de si que a sociedade se dá uma identidade [...]

O imaginário social é, pois, uma das forças reguladoras e produtoras da vida coletiva, o lugar dos conflitos sociais e um dos mecanismos desses conflitos [...]

É nesse conjunto de representações de um povo que se pode perceber sua concepção do espaço, do tempo, da morte, além das suas manifestações do desejo e sua repressão ou transgressão dos interditos. Dessa forma, [...] tanto a narrativa utópica, ouvida ou lida, quanto as imagens, o jogo, as artes, a festa e o espetáculo são concretizações desse imaginário (WALTY, 1991, p. 17-18).

É importante lermos as histórias kaxinawá procurando recuperar sua visão de mundo, que, segundo Walty, é parte integrante de nossa própria visão de mundo, mesmo quando se faz sentir pela contradição ou até mesmo pela ausência. Acreditamos que a visão de mundo integradora da realidade seja um elemento central do imaginário social dos Kaxinawá e, portanto, um elemento central de suas narrativas como representação literária.

Sobre a concepção de vida integradora, diz Walty:

O homem é vegetal, animal e mineral. Mas nem por isso perde sua identidade humana. Percebe-se uma relação homem/ natureza correspondente a que se estabelece entre indivíduo e coletividade. O indivíduo é ele mesmo, no seio da coletividade. [...] O indivíduo é parte de seu povo, que, por sua vez, é parte de um todo maior, que integra a natureza e a cultura (1991, p. 109).

Sobre a relação entre o homem e a natureza, mais especificamente entre o homem e os animais, Sílvia Carvalho⁵⁴ afirma (entrevista publicada em: REVISTA UNESPCIÊNCIA, 2011, p. 9) que, nas sociedades indígenas, não há o conceito de propriedade sobre a natureza e, nas sociedades do homem branco, também não havia. Segundo a antropóloga, isso surgiu aos poucos na história, através da criação de animais. Quando começa a ocorrer a criação de animais, os criadores os transformam em objetos sem alma. Já “o índio sabe que todo animal tem alma. A humanidade no início também sabia, porque eram caçadores coletores. Este modo de produção faz com que você não destrua a alma das coisas. Há os espíritos animais, os espíritos plantas...”

⁵⁴ A antropóloga Sílvia Schmuziger de Carvalho é figura que se destaca no estudo de mitologia indígena brasileira. É professora aposentada da UNESP e seu trabalho deu origem ao Centro de Estudos Indígenas Miguel A. Menéndes (Ceiman). Hoje continua ativa nos estudos e na divulgação da mitologia e cultura indígena.

Em relação a essa “mudança de perspectiva” pela qual teria passado a sociedade branca, Walty, fazendo uso dos estudos de Eugène Enriquez, afirma:

[...] a passagem da religião da imanência – os deuses, os ancestrais estão entre os homens, num processo de interação e troca – às religiões de transcendência – um deus único, criador de todas as coisas, exigindo a subordinação do homem – relaciona-se à instalação de um poder único, centralizador. Assim, a dessacralização do mundo facilita a dominação na medida em que impede a troca entre o homem e a natureza. A única relação possível é a da subordinação do homem a Deus, da natureza ao homem (1991, p. 166).

Ainda sobre a relação que os índios têm com a natureza, diz Campbell:

Os índios se dirigiam a todo ser vivente como “vós” – as árvores, as pedras, tudo. [...] A relação dos índios com os animais difere da nossa relação com eles, na medida em que vemos os animais como forma inferior de vida. Na Bíblia, somos informados de que somos os senhores da terra. Para povos caçadores, como eu disse, o animal é superior, em mais de um sentido. Um índio pawnee disse: “No início de todas as coisas, a sabedoria e conhecimento estavam com o animal. [...] E que o homem deveria aprender com os animais, com as estrelas, com o sol e a lua” (CAMPBELL, 2011, p. 82).

Recuperando o conceito de *Yuxin*, fortemente presente na cultura kaxinawá, conseguimos compreender melhor a visão de mundo indígena integradora, que aceita um princípio vital que habita todos os seres, integrando-os e não classificando e separando. A realidade é vista como um todo integrado e não fragmentado. Aqui podemos retomar também o conceito de Estética Orgânica dos estudos Llansolianos, do qual tratamos anteriormente.

Esta ideia de uma visão de mundo integradora da realidade pode também ser relacionada ao conceito de *perspectivismo ameríndio*, desenvolvido pelo autor Eduardo Viveiros de Castro, em texto intitulado “Perspectivismo e multiculturalismo na América indígena”. Basicamente, o perspectivismo ameríndio seria, então, um aspecto do pensamento indígena, uma concepção “segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não-humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos” (CASTRO, 2011, p. 347). Ou seja, para os indígenas, a forma como os seres humanos veem os animais e os outros seres do universo (espíritos, mortos, plantas, fenômenos meteorológicos, deuses, acidentes geográficos, artefatos, objetos habitantes de

outros níveis cósmicos, etc.) seria bastante diferente da forma como esses seres veem a si mesmos e veem os humanos.

Sendo assim, os humanos veem os animais como animais e os humanos como humanos, em condições normais; já os espíritos – seres usualmente invisíveis – seriam vistos pelos humanos apenas em condições não normais. Já os animais predadores e os espíritos veem os humanos como animais de presa, e os animais de presa veem os humanos como espíritos ou como animais predadores. A partir dessa diferença de perspectivas,

Vendo-nos como não-humanos, é a si mesmos que os animais e espíritos veem como humanos. Eles se apreendem como, ou se tornam, antropomorfos quando estão em suas próprias casas ou aldeias, e experimentam seus próprios hábitos e características sob a espécie da cultura: veem seu alimento como alimento humano (os jaguares veem o sangue como cauí, os mortos veem os grilos como peixes, os urubus veem os vermes da carne podre como peixe assado etc.), seus atributos corporais (pelagem, plumas, garras, bicos etc.) como adornos ou instrumentos culturais, seu sistema social organizado identicamente às instituições humanas (com chefes, xamãs, ritos, regras de casamento etc.) (CASTRO, 2011, p. 350-351).

Poderíamos organizar as diferentes perspectivas dos seres de acordo com o quadro abaixo:

Seres que veem	Como veem a si mesmos	Como veem os outros seres
Humanos	Humanos (em condições normais)	Animais como animais (em condições normais)
		Espíritos (usualmente invisíveis) são vistos apenas em condições não normais
Animais predadores e os Espíritos	Humanos	Humanos como animais de presa
Animais de presa	Humanos	Humanos como espíritos ou animais predadores

Tabela 9: Perspectivismo ameríndio

Desta forma, estaria explicado porque os animais, segundo a visão indígena, apresentam características humanas e os processos de metamorfose também poderiam ser justificados:

Em suma, os animais são gente, ou se veem como pessoas. Tal concepção está quase sempre associada à ideia de que a forma manifesta de cada espécie é um envoltório (uma “roupa”) a esconder uma forma interna humana, normalmente visível apenas aos olhos da própria espécie ou de certos seres transespecíficos, como os xamãs. Essa forma interna é o espírito do animal: uma intencionalidade ou subjetividade formalmente idêntica à consciência humana, materializável, digamos assim, em um esquema corporal humano oculto sob a máscara animal. Teríamos, então, à primeira vista uma distinção entre uma assência antropomorfa de tipo espiritual, comum aos seres animados, e uma aparência corporal variável, característica de cada espécie, mas que não seria um atributo fixo, e sim uma roupa trocável e descartável. A noção de “roupa” é, com efeito, uma das expressões privilegiadas da *metamorfose* – espíritos, mortos e xamãs que assumem formas animais, bichos que viram outros bichos, humanos que são inadvertidamente mudados em animais –, processo onipresente no “mundo altamente transformacional” (Rivière 1994) proposto pelas culturas amazônicas (CASTRO, 2011, p. 351 – grifos no original).

Segundo o autor, o perspectivismo raramente se aplicaria a todos os animais, além de englobar outros seres; ele ocorreria mais frequentemente com as espécies dos grandes predadores e carniceiros (jaguar, suçuri, urubu, etc), bem como com as presas típicas dos humanos (macaco, peixe, veado, anta), já que as diferenças de perspectivas estariam relacionadas à ideia de presa e predador. Além disso, Castro destaca que o estado originário de indiferenciação entre os humanos e os animais, descrito pelos mitos, é uma noção universal no pensamento ameríndio.

As narrativas míticas são povoadas de seres cuja forma, nome e comportamento misturam inextricavelmente atributos humanos e não-humanos, em um contexto comum de intercomunicabilidade idêntico ao que define o mundo intra-humano atual. O perspectivismo ameríndio conhece então no mito um lugar, geométrico por assim dizer, onde a diferença entre os pontos de vista é ao mesmo tempo anulada e exacerbada. Nesse discurso absoluto, cada espécie de ser aparece aos outros seres como aparece para si mesma – como humana –, e entretanto age como se já manifestando sua natureza distintiva e definitiva de animal, planta ou espírito. [...] Ponto de fuga universal do perspectivismo, o mito fala de um estado do ser onde os corpos e os nomes, as almas e as ações, o eu e o outro se interpenetram, mergulhados em um mesmo meio pré-subjetivo e pré-objetivo. Meio cujo fim, justamente, a mitologia se propõe a contar (CASTRO, 2011, p. 354-355).

É justamente dessa interpenetração entre os seres, que se encontram numa realidade integrada, que defendemos como sendo parte fundamental da visão de mundo kaxinawá, representada nas narrativas de *Shenipabu Miyui*.

3.3.1.2 *Metamorfose*

Era uma vez um pintor que tinha um aquário e, dentro do aquário, um peixe encarnado. Vivia o peixe tranqüilamente acompanhado pela sua cor encarnada, quando a certa altura começou a tornar-se negro a partir – digamos – de dentro. Era um nó negro por detrás da cor vermelha e que, insidioso, se desenvolvia para fora, alastrando-se e tomando conta de todo o peixe. Por fora do aquário, o pintor assistia surpreendido à chegada do novo peixe.

O problema do artista era este: obrigado a interromper o quadro que pintava e onde estava a aparecer o vermelho do seu peixe, não sabia agora o que fazer da cor preta que o peixe lhe ensinava. Assim, os elementos do problema constituíam-se na própria observação dos fatos e punham-se por uma ordem a saber: 1º) peixe, cor vermelha, pintor, em que a cor vermelha era o nexa estabelecido entre o peixe e o quadro, através do pintor; 2º) peixe, cor preta, pintor, em que a cor preta formava a insídia do real e abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor.

Ao meditar acerca das razões por que o peixe mudara de cor precisamente na hora em que o pintor assentava na sua fidelidade, ele pensou que, lá dentro do aquário, o peixe, realizando o seu número de prestidigitação, pretendia fazer notar que existia apenas uma lei que abrange tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Essa lei seria a metamorfose. Compreendida a nova espécie de fidelidade, o artista pintou na sua tela um peixe amarelo (HERBERTO HELDER apud SILVA, 1995, p.18).

Fares (2000, p. 267) afirma que “Como ser em metamorfose, que se transfigura de acordo com o contexto, cada pessoa comporta uma multiplicidade de faces geradas pelos seus desejos e necessidades”. Desta forma, todos nós encenamos, em nosso cotidiano, “personagens” várias, em tempos e espaços múltiplos. Fantasias, máscaras, maquiagem, trajes específicos, ou seja, ferramentas diversas das quais fazemos uso para nos “metamorfosear” segundo a intenção, o interesse, a vontade, a precisão. No entanto, nem sempre o agente das transfigurações é o próprio indivíduo e pode acontecer de tomar uma forma não intencionada (o cabeleireiro erra o corte; o maquiador exagera na pintura; o tatuador não acerta no desenho, etc.) e remediar a situação pode ser simples ou requerer maior tempo e técnicas mais sofisticadas, dependendo do caso.

Como a arte imita a vida, ou ao contrário, os processos de metamorfose estão presentes em variadas formas de expressão, inclusive na literatura. Na literatura de todos os

tempos, o tema da metamorfose se faz presente: na mitologia grega, na literatura infantil, nas tradições folclóricas, na literatura clássica, na literatura fantástica, nos contos maravilhosos.

Segundo Vera Maria Tietzmann Silva (1985), as narrativas míticas sempre exerceram fascínio sobre os homens de todas as épocas. Segundo ela, o mito pertence a dois mundos: ao mundo da realidade, da linearidade, dos acontecimentos sucessivos e ao mundo da fantasia, do inconsciente humano; sendo assim, o mito teria a capacidade de fundir os opostos da razão e da imaginação.

A autora cita os estudos de Northrop Frye e afirma que, dentre as várias faces do mito, a metamorfose se destaca, pois, “Se é verdade, conforme os estruturalistas afirmam, que todo sistema estrutural inclui um conjunto de transformações, as metamorfoses são as transformações normais da estrutura do mito” (FRYE, 1973, p. 119).

Além disso, se, para a mente primitiva, diferentemente do pensamento científico, as classificações e sistematizações são ignoradas e as fronteiras rígidas entre as diversas espécies de seres vivos são rejeitadas; se os limites entre as diferentes esferas são fluentes e flutuantes – como acontece com os índios kaxinawá, através de sua visão de mundo integradora da realidade –, a metamorfose é vista como um acontecimento natural, posto que nada é definitivo, fixo ou estático. “Se existe algum traço característico e notável no mundo mítico, alguma lei que o governe – é a da metamorfose” (CASSIRER *Apud* SILVA, 1985, p. 15).

O tema da metamorfose apresenta-se aos olhos do leitor como um dado que suscita estranhamento, um certo mal-estar. Destituído da possibilidade de antecipar os acontecimentos, à medida que prossegue na leitura, o leitor, face ao insólito da metamorfose, sente-se transportado a uma outra dimensão do real, onde tudo é possível. O verdadeiro cede lugar ao verossímil e a ficção é aceita pelo que ela é (SILVA, 1985, p. 21).

De acordo com Silva, a metamorfose é um dos temas mais frequentes e antigos na literatura e vem passando por diversas variações ao longo do tempo no que diz respeito ao seu tratamento ficcional. Na mitologia grega e na literatura clássica, a metamorfose quase sempre se deve a ação dos deuses onipotentes e tem objetivos práticos, servindo como prêmio ou castigo, ou seja, há, nesses relatos míticos, um princípio lógico que rege os

processos metamórficos: se alguém comete uma afronta ou um crime, deve ser punido e os deuses fazem uso da metamorfose como punição. Por outro lado, quando um deus protetor deseja salvar alguém de um destino indesejado, a metamorfose simboliza a compaixão, premiando o ser metamorfoseado.

Na literatura ocidental, Ovídio tem o mérito de haver resgatado o tema em sua célebre obra, intitulada *Metamorfoses*, cujas 246 narrativas míticas explicam as diversas formas exteriores que pessoas e coisas assumiram por conta da ação dos deuses.

Na literatura infantil e na tradição folclórica, a atmosfera mágica, assim como no mito, está fortemente presente e a metamorfose, nesse caso, tem características e objetivos semelhantes às mitologias.

Nas narrativas tradicionais, o agente é um deus ou o demônio, substituído, às vezes, pelos seus equivalentes, a fada ou o feitiçeiro. A transformação ocorre por desejo próprio ou alheio, tendo, neste último caso, o caráter de prêmio, castigo ou maldição (encantamento). O herói das histórias infantis busca na metamorfose, da mesma forma como o faziam seus antepassados mitológicos, o disfarce para um ataque ou fuga bem sucedida e o ardil mágico para a obtenção de um bem almejado. As características medievais, conforme se observa, somam-se às míticas nessas narrativas, recebendo o agente da metamorfose um destaque maior do que anteriormente tivera (SILVA, 1985, p. 24).

Na ficção juvenil, o mundo dos super-heróis é o reino da metamorfose, segundo Silva. No entanto, nesse caso, os processos metamórficos têm características específicas: as transformações físicas são indispensáveis para que o herói entre em ação e o sigilo de sua identidade também é comum; a metamorfose pode consistir apenas em aparato exterior (roupas especiais, capacetes, máscaras) ou pode ser mais radical, transformando o corpo e até mesmo a psique do protagonista; a metamorfose pode acontecer através da ação mágica de divindades protetoras, da ação de modernas tecnologias ou da ação (acidental) de algum elemento químico. Para os super-heróis, a metamorfose é um meio de capacitá-los para que vençam seus adversários, portanto é sempre positiva.

Se na literatura infanto-juvenil a metamorfose se manteve sempre no plano físico, o mesmo não aconteceu nos textos literários. A partir do século XVI, os elementos míticos são inseridos na narrativa pelo prisma do maravilhoso: anjos e demônios intervêm na ação, jovens e donzelas revelam-se seres sobrenaturais, dentro de uma convenção comum aos contos de fadas e são aceitos como naturais (SILVA, 1985, p. 24).

Para a estudiosa, o Barroco foi uma das épocas artísticas que mais favoreceram o tema da metamorfose por estar centralizado na captura do instante fugaz, na teatralidade, no registro pictórico ou gráfico do acontecimento no exato momento de seu devenir.

Da metamorfose física, passou-se para a metamorfose retórica, através da utilização da metáfora e do símile. Principalmente através da metáfora, a metamorfose passou a se manifestar no plano do comportamento e no Romantismo encontramos com maior frequência personagens metafóricos de demônios, anjos e animais; as personagens femininas, os vilões, os heróis e heroínas, por exemplo, são descritos com elementos metamórficos, representando principalmente características de animais.

Seja de forma velada ou explícita, a metamorfose está sempre presente na literatura, mesmo durante o predomínio de um suposto cientificismo nas criações literárias; na fase naturalista, por exemplo, a comparação com animais continuou sendo utilizada pelos escritores. Os naturalistas relatam o processo metamórfico de regresso do homem à animalidade, uma metamorfose no plano comportamental, produto de pressões externas (sociais) e internas (força do instinto).

Inicialmente, o maior interesse estava na consequência da metamorfose; com o naturalismo, as causas passaram a ser mais importantes e, no século XX, Franz Kafka, com a obra *A Metamorfose*, mais uma vez desviou o foco, agora para o processo metamórfico em si. A lógica, que antes estava presente no processo, dá lugar ao absurdo, já que não é possível saber o motivo, o objetivo ou o agente da transformação do protagonista Gregório em inseto. Dessa forma, o autor “deteve-se no processo mesmo, na lenta transformação da consciência do ser humano em animal, e na perplexidade que a nova condição lhe causou” (SILVA, 1985, p. 26).

Atualmente, na literatura contemporânea, novamente a metamorfose física aparece através do gênero fantástico; as narrativas fantásticas recuperam o elemento mágico, numa negação do lógico do mundo de hoje.

Silva (1985) distingue dois tipos de metamorfose nos relatos míticos, apesar de ambas visarem ao disfarce e ao encobrimento da realidade:

- **metamorfose auto-inflingida** (ou por vontade própria): mais comumente utilizada como artifício/ meio para a obtenção de algo, portanto tem um *aspecto transitório*, já que é descartada e tornada sem efeito assim que o objetivo se concretiza.

- **metamorfose causada por um agente externo** (ou por vontade alheia): geralmente tem *caráter permanente* e é motivada pela vingança ou pela compaixão. Quando motivada pela *vingança* impregna-se de uma conotação valorativa de *castigo* (ou maldição) e marca as personagens submetidas ao processo metamórfico na forma de *degradação*. Quando motivada pela *compaixão*, impregna-se de uma conotação valorativa de *prêmio* e marca as personagens submetidas ao processo metamórfico na forma de *melhora*.

Ainda de acordo com as informações da estudiosa, o tema da metamorfose pode ser compreendido a partir de três aspectos:

1) **Sentido ovidiano**: efetiva transformação corporal, com alteração da aparência do ser; pode ou não despertar estranheza nas próprias personagens e no leitor. A metamorfose física pode ocorrer devido a causas naturais – como a passagem do tempo (envelhecimento), uma doença ou um acidente, por exemplo – ou devido a causas desconhecidas. No último caso, a transformação ocorre subitamente e tende a causar espanto e até mesmo dúvida nas personagens e no leitor, característica fundamental de narrativas fantásticas:

Em sua **Introducción a la literatuta fantástica**, Todorov arrola a metamorfose entre os temas dominantes do gênero, afirmando que o sobrenatural começa assim que passamos das palavras às coisas por elas designadas. Portanto, as metamorfoses constituem uma transgressão da separação que se convencionou existir entre matéria e espírito. A perplexidade diante da ruptura das leis da lógica, esta é a característica mais marcante dos textos que envolvem uma inexplicável transformação física do personagem (SILVA, 1985, p. 53-54).

Poderíamos destacar dois tipos (mais comuns) de metamorfose física:

- *Zoomorfismo*: ocorre quando humanos se transformam em animais;
- *Antropomorfismo*: ocorre quando animais se transformam em humanos.

Aqui vale ressaltar que, de acordo com Silva, os casos de duplicação também podem ser considerados casos de metamorfose física.

2) **Sentido goetheano**: transformação psíquica, com mudança de comportamento do indivíduo; geralmente é vista como natural decorrência das circunstâncias, consequência do mundo e da sociedade em que vivemos e comumente identifica-se ao tema da queda ou aos ritos de iniciação.

A metamorfose comportamental seria constituída por quatro fases distintas: 1) equilíbrio inicial; 2) ruptura; 3) acomodação ao novo estado (processo de autoafirmação); 4) equilíbrio final.

A mudança de comportamento pode ser tomada sob dois aspectos: o da melhora e o da degradação. Como a melhora supõe uma degradação prévia, os dois aspectos se relacionam e poderiam ser reduzidos a um único núcleo: o tema da queda.

O tema da queda remete-nos ao arquétipo do paraíso perdido, da idade de ouro, da perfeição que já esteve ao alcance do homem e escapou-lhe das mãos por causa de suas fraquezas. Um dado importante a assinalar é que a queda mítica tem mais a ver com uma opção consciente do que com o desígnio inelutável dos deuses. Quer dizer, ainda que degradante, a queda traz a marca da liberdade (SILVA, 1985, p. 99).

Sendo assim, o momento da queda é também um momento de revelação, de desvendamento da realidade, já que traz uma mudança da percepção que o homem tem de si mesmo e do mundo que o rodeia.

A queda supõe também uma tentativa de reerguimento:

O reerguimento, ou os processos de melhora, podem consistir na confissão e na expiação, se a queda for real; e nos ritos de iniciação, se ela for simulada. Assim, ainda que a degradação se apresente à primeira vista com uma carga intensamente negativa, ela pode assumir um valor expiatório positivo, de purificação (SILVA, 1985, p. 100).

3) **Sentido teológico:** transformação última e definitiva através da morte; o objetivo do processo metamórfico final seria o regresso a um estado anterior, de retorno à perfeição, à situação ideal, ao paraíso perdido. Neste caso, poderíamos considerar apenas uma metamorfose a ocorrer no plano físico, com a decomposição do corpo, ou uma dupla transformação, envolvendo simultaneamente corpo e espírito. Admitindo-se a dupla metamorfose, também se admite a existência de uma vida após a morte.

Segundo Silva, o homem tem a tendência de recusar a morte como o destino inevitável de todos os seres vivos; ter consciência da própria morte, aguça a vontade de perdurar, nessa existência e em algum outro lugar, além dessa vida.

Na natureza ao seu redor vê patentear-se a cada momento o tema do regresso: na sucessão dos dias e das noites, no ciclo das estações que se renovam, nas fases da lua, nos movimentos das marés, no ciclo germinativo, nas migrações periódicas das aves, na hibernação de alguns

animais. No meio familiar, vê repetirem-se traços fisionômicos e comportamentais de pai para filho, o que lhe dá a estranha impressão de que os mortos regressam de seu vale de sombras e vêm alojar-se em outros corpos. Tudo parece indicar um retorno e o tempo afigura-se-lhe circular. Parar a roda do tempo é sustar a ação da morte (SILVA, 1985, p. 170).

Cria-se na mente humana uma expectativa de regresso, de anulação dos efeitos do tempo e alimenta-se o mito da imortalidade.

Como a árvore morta no inverno ressurgue com folhas tenras; como a semente seca enterrada no chão faz nascer uma planta nova; como a lua, desaparecida por alguns dias no céu escuro, retorna resplandecente; também o homem aguarda confiante o retorno a um estado mais perfeito para si e para a humanidade. É o tem mítico do eterno retorno, [...] expresso na mitologia clássica pela volta à Idade de Ouro; na escatologia bíblica pela crença no futuro messiânico; nos ritos iniciatórios pela simulação do regresso ao útero; na terapia psicanalítica pelo mergulho no inconsciente a fim de resgatar velhas culpas, revivendo-as; na teoria da reencarnação, pelo regresso da alma em outro corpo, com a finalidade de purificação (SILVA, 1985, p. 170-171).

Um dos aspectos do mito da imortalidade é a ressurreição, crença verificável nas lendas e mitos dos povos antigos e arraigada na psique do ser humano. O ciclo da morte e ressurreição presente na natureza impressiona o pensamento humano desde tempos remotos, criando no homem a expectativa do regresso à vida.

Aspectos como o eterno retorno, a reencarnação e a ressurreição são processos que se relacionam e diferem muito pouco entre si; todos eles podem ser considerados processos metamórficos, cujo princípio é a morte.

Silva afirma ainda que, no processo metamórfico, estão envolvidos os seguintes fatores: o ser em transformação, as causas, os objetivos e o agente metamorfizante. Dessa forma, o processo poderia ser reduzido à seguinte fórmula:

A transforma B em C para conseguir D

A partir dessa matriz, variadas combinações são possíveis. Quanto ao agente: o agente e objeto podem ser idênticos ($A = B$) ou diferentes ($A \neq B$); o agente pode assumir um caráter valorativo – benéfico (deus) ou maléfico (demônio); o poder do agente é transferido para uma palavra ou objeto mágico (rituais religiosos e narrativas maravilhosas); o agente pode aparecer sob a forma de uma técnica eletrônica ou química; o agente pode ser suprimido.

Em relação às causas, como vimos, nas narrativas mitológicas, a metamorfose supõe um merecimento: ou alguém ganha a transformação (exaltadora) como prêmio por suas virtudes ou recebe a transformação (degradante) como castigo por seus atos condenáveis. No entanto, em alguns casos, a causa e o efeito podem recair em indivíduos diferentes, quando um paga pela culpa do outro, ocorrendo o encantamento ou a maldição. Pode acontecer também a total ausência da causalidade.

3.3.1.3 Trajetória do herói

Ao tratarmos da trajetória do herói, mais uma vez não podemos deixar de recorrer aos estudos de Joseph Campbell. Para o autor, há um percurso padrão da aventura mitológica do herói, representado pela magnificação da fórmula dos rituais de passagem: *separação – iniciação – retorno*: “Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes” (2007, p. 36).

O que o autor quer dizer é que, independentemente do tempo ou espaço aos quais pertença esse herói, sua aventura (ou trajetória) costuma seguir um modelo pré-determinado: afastamento do mundo, penetração em alguma fonte de poder e retorno que enriquece a vida.

Segundo Campbell, o herói do conto popular obtém uma vitória microcós mica, ou seja, doméstica, local, vencendo seus inimigos pessoais, enquanto o herói do mito obtém uma vitória macrocós mica, histórico-universal, regenerando sua sociedade como um todo. Porém

Seja o herói ridículo ou sublime, grego ou bárbaro, gentio ou judeu, sua jornada sofre poucas variações no plano essencial. Os contos populares representam a ação heróica do ponto de vista físico; as religiões mais elevadas a apresentam do ponto de vista moral. Não obstante, serão encontradas variações surpreendentemente pequenas na morfologia da aventura, nos papéis envolvidos, nas vitórias obtidas. Caso um ou outro dos elementos básicos do padrão arquetípico seja omitido de um conto de fadas, uma lenda, um ritual ou um mito particulares, é provável que esteja, de uma ou de outra maneira, implícito [...] (CAMPBELL, 2007, p. 42).

Iniciando-se pela primeira etapa da trajetória do herói – a *separação* (ou *partida*), o primeiro estágio de sua jornada mitológica seria “o chamado da aventura” (CAMPBELL, 2007, p. 66). Esse chamado pode ou não obter uma resposta. O herói pode agir por vontade própria ou pode ser levado ou enviado para longe por um agente benigno ou maligno. Se há a recusa à aventura, as consequências são negativas: o herói sente-se aprisionado pelo tédio ou pelo trabalho árduo, perde o poder da ação afirmativa, sua vida perde o sentido e ele transforma-se em uma vítima a ser salva.

Para aqueles que aceitam o chamado, o primeiro encontro da jornada geralmente se dá com uma *figura protetora*, que dará ao herói *amuletos ou objetos mágicos* que o protejam nos obstáculos que ele encontrará ao longo de sua aventura. O papel dessa figura protetora pode ser desempenhado por um ancião ou anciã, uma fada madrinha, pela Virgem Maria, por um ser que habite a floresta, um mágico, um eremita, pastor, etc.

Depois de receber auxílio, o herói irá afastar-se de seu lugar – do espaço que, para ele, é seguro e conhecido – para aventurar-se no desconhecido e inexplorado, lugares onde estarão o perigo e as trevas. Esse lugar pode ser uma terra distante, uma floresta, um reino subterrâneo, uma ilha secreta, o topo de uma elevada montanha; lugares geralmente habitados por seres estranhos e polimorfos, demônios, tormentos inimagináveis e façanhas sobre-humanas. Para poder cruzar esse limiar, o herói pode ter que enfrentar o guardião da passagem, derrotando-o, depois de uma batalha, ou entrando em acordo com ele.

Para Campbell, o herói é lançado ao desconhecido, fora dos limiares familiares, como se tivesse morrido, para então enfrentar as provas (a *iniciação*) e renascer vitorioso.

Tendo cruzado o limiar, o herói caminha por uma paisagem onírica povoada de formas curiosamente fluidas e ambíguas, na qual deve sobreviver a uma sucessão de provas. Essa é a fase favorita do mito-aventura. Ela produziu uma literatura mundial plena de testes e provações miraculosos. O herói é auxiliado, de forma encoverta, pelo conselho, pelos amuletos, e pelos agentes secretos do auxiliar sobrenatural que havia encontrado antes de penetrar nesta região. Ou, talvez, ele aqui descubra, pela primeira vez, que existe um poder benigno, em toda parte, que o sustenta em sua passagem sobre-humana (CAMPBELL, 2007, p. 102).

Depois de vencidas e superadas todas as tarefas e provas, a terceira parte da trajetória do herói seria, então, o *retorno*, ou seja, o herói deve voltar para sua comunidade, voltar ao espaço familiar ou ao reino humano, trazendo o prêmio, a recompensa, a bênção alcançada para beneficiar todo seu povo. Uma das possibilidades é que esse herói se recuse

a voltar, desejando permanecer no lugar “mágico” onde se encontra vencedor e satisfeito. Outra possibilidade é o herói ter que fugir para poder retornar, quando sua volta não agrada aos deuses ou demônios (segundo o autor, a fuga do herói é bastante explorada pelos contos folclóricos). A terceira possibilidade é o resgate do herói; por meio de uma assistência externa, o herói é trazido (ou não) de volta.

Campbell afirma que podem ocorrer modificações e/ou adaptações neste percurso padrão, havendo isolamento ou ampliação de um ou mais elementos para se adequarem aos costumes ou às crenças locais; além disso, as histórias tradicionais, por serem contadas e recontadas um sem número de vezes, vão sendo naturalmente alteradas.

Por fim, “O último ato da biografia do herói é a morte ou partida. Aqui é resumido todo o sentido da vida, desnecessário dizer, o herói não seria herói se a morte lhe suscitasse algum terror; a primeira condição do heroísmo é a reconciliação com o túmulo” (CAMPBELL, 2007, p. 339).

A seguir, veremos que as trajetórias das protagonistas das narrativas de *Shenipabu Miyui* seguem vários elementos do padrão descrito por Campbell, mas também apresentam modificações e adaptações, também previstas pelo autor.

3.3.2 Análise das narrativas

As doze narrativas que compõem a obra *Shenipabu Miyui* são textos curtos, de 2 a 3 páginas. Como esses textos não são de fácil acesso aos leitores, decidimos colocá-los na íntegra (apenas as versões em língua portuguesa), como anexo (2) de nossa tese.

A primeira característica que evidencia a visão de mundo integradora dos índios kaxinawá é a autoria coletiva das narrativas. Já vimos anteriormente que, em *Shenipabu Miyui*, não há apenas um autor, um sujeito ocidental, individual e dono do saber. O que encontramos é um sujeito/ autor, coletivo – a tribo ou o grupo de professores, que, por sua vez, representam a coletividade – não *dono*, mas *transmissor* de um saber pertencente à toda comunidade. É o processo (também tratado por nós anteriormente) denominado por Almeida e Queiroz (2004) de “dessubjetivação do sujeito”, característico das escritas de autoria indígena.

A primeira narrativa intitula-se “Fumaça do Tabaco”. Como é utilizado pelos narradores vocabulário regional ou do contexto indígena, julgamos necessário apresentar o significado, para cada história, de algumas palavras e/ ou expressões, em notas de rodapé, para melhor compreensão de cada texto⁵⁵.

Quanto ao título, a fumaça é elemento frequentemente presente nos rituais de cura indígenas, por isso, está relacionada ao xamanismo e também é considerada como via ou caminho pelo qual os espíritos se movem. Já o tabaco é visto pelos indígenas como um elemento de troca e ligação com o mundo sobrenatural e é utilizado pelos kaxinawá na preparação da ayahuasca, como já explicado anteriormente. Segundo o professor João Bosco Botelho, em breve artigo, intitulado “Tabaco: o sagrado e o profano em torno da fumaça” (*on-line*, 2012), “Quase dois milênios depois, milhares de quilômetros de distância das culturas mediterrâneas, os primeiros colonizadores, nas Américas, registraram a aspiração da fumaça produzida pela queima do tabaco e de outros vegetais como instrumento de cura de doenças”. Ainda segundo o professor, o tabaco é importante elemento na organização do espaço sagrado indígena e sua fumaça é bastante utilizada em ritos terapêuticos e divinatórios: “Os pajés se comunicavam com os *espíritos*, para curar e

⁵⁵ O significado de alguns vocábulos foi pesquisado em dicionários e outros nos foram explicados pelo professor kaxinawá João Sereno, durante nossa visita à aldeia Altamira.

No caso da primeira narrativa, destaca-se o seguinte vocabulário:

- **rapé de tabaco**: pó de tabaco para cheirar; segundo crenças indígenas, possui uso terapêutico e geralmente é composto por meia porção de tabaco e meia porção de cinzas de madeiras selecionadas.
- **canudo de taboca**: canudo feito com um tipo de bambu ou taquara.
- **nambu**: inhambu; inambu; ave da região amazônica, parecida com a galinha d'angola, possui ovos azuis e um cantar muito bonito; tem a ausência de cauda como a característica principal, anda no chão e quase não voa; são 14 as espécies brasileiras, variando apenas no tamanho e no colorido (algumas têm a cor uniforme e outras apresentam linhas escuras no dorso e nas asas); os dois sexos também quase não se distinguem; alimenta-se de frutos e sementes; sua carne é muito apreciada pelos indígenas.
- **borduna**: arma indígena; uma clava, um pau pesado em uma extremidade, que causa danos pelo impacto direto; arma utilizada especialmente para a guerra; porrete.
- **esturrar**: dar esturro, fazer estrondo.
- **samaúma**: árvore rainha da floresta, de crescimento rápido; a mais alta árvore da Amazônia e alcança até 65 m de altura; considerada sagrada por várias tribos indígenas e cultuada como a mãe da Humanidade; sua copa grandiosa abriga um pequeno ecossistema.
- **sernambi** (cernambi): sobra de látex nas seringueiras; produz luz fraca.
- **caboré** (caburé): ave noturna (coruja); mestiço de negro e índio (cafuzo); caipira, matuto; sujeito feio e melancólico.
- **bodó**: espécie de peixe.
- **pinpinar** (“pinpinou”): não foi encontrado nenhum significado para este vocábulo; pelo contexto, acredita-se que signifique bater, espancar.
- **mutum**: nome que se dá a diversas aves galináceas que habitam as matas do Brasil, geralmente em pequenos grupos; possui uma plumagem negra, com topete de penas e bico com cores vistosas.

adivinhar, através da força embriagadora da fumaça do tabaco queimado” (BOTELHO, 2012, *on-line* – grifos no original). O colonizador, não compreendendo o significado mítico-religioso da fumaça, demonizou o tabaco, mesmo assim, ainda hoje sua fumaça continua a ser bastante utilizada nos rituais de cura.

Sobre isso, diz Walty:

O pajé é a figura do não-senso, a instância paradoxal, a partilhar dois espaços. Observe-se que a fumaça utilizada como elemento de purificação nos ritos de cura é antítese do barro – água e terra – por corresponder aos elementos ar e fogo. Trata-se, pois, da mediação deus/homem (1991, p. 112).

Quanto ao enredo, logo no início do texto, há uma característica própria das narrativas míticas que é dar explicações para fatos cotidianos. Neste caso, explica-se porque, nos dias de hoje, o tabaco é forte, a partir de fatos ocorridos num passado remoto, no tempo mítico da narrativa: “Por isso que hoje em dia o tabaco é forte. Passou um ano curtindo” (KAXINAWÁ, 2008, p. 41).

O texto narra a trajetória de Tekã Kuru, um indígena que descobre que sua esposa tinha um amante. Depois de se vingar, matando os dois traidores, o protagonista sai em viagem, de aldeia em aldeia, visitando suas irmãs, enfrentando desafios, vencendo provas e inimigos para proteger sua família. Neste caso, podemos identificar a trajetória dessa personagem com aquela descrita por Campbell: partida (afastamento), iniciação (provas), mas, apesar de buscar o bem para uma coletividade (sua família), o herói acaba se recusando a voltar.

Podemos verificar que a narrativa mostra que a valentia do protagonista pode salvar vidas ou também condená-las; ora ele mata, ora ele salva. O enredo todo se constrói a partir desse revezamento entre morte e vida, a partir das ações valentes de Tekã Kuru que, no final da narrativa, mais uma vez querendo provar sua valentia, é enganado, come fígado de urubu e morre (partida do herói, para Campbell).

Como já dissemos anteriormente, a presença de metamorfoses nas narrativas é mais uma evidência da visão de mundo integradora dos índios kaxinawá. Segundo Walty:

As espécies se distinguem, o espaço e o tempo se organizam. Mas essa organização não segue os parâmetros da sociedade ocidental [...]. o que

importa agora é perceber a maloca como parte integrante da floresta, a cultura como elemento da natureza e vice-versa. Prova disso é a grande incidência de metamorfoses. Tudo se movimenta e se transforma constantemente (1991, p.107).

Sendo assim, podemos dizer que está fortemente presente nesta narrativa a *metamorfose de sentido teológico*, de acordo com Silva (1985), ou seja, a última e definitiva transformação através da morte. As metamorfoses através da morte, na narrativa, são de caráter permanente e são causadas por agentes externos, já que nenhum ser se suicida, mas é assassinado por outro. A história se limita a narrar a morte física dos seres, mas, anteriormente, já apresentamos as principais crenças kaxinawá relacionadas à morte e ao destino dos mortos.

Para melhor organizar o enredo da narrativa, as visitas do protagonista para suas irmãs e as provas enfrentadas por ele no caminho, dividimos a história em três partes e elaboramos os seguintes quadros:

1ª PARTE	Lugar	Ação	Reação
	Em sua aldeia.	Protagonista é enganado (traído) pela esposa.	Protagonista mata; vinga-se, assassinando a mulher e o amante; arruma outra esposa (sua prima).

2ª PARTE	Irmã visitada	Problema	Prova	Permanência	Observações
(durante a viagem, de aldeia em aldeia)	1ª	-----	-----	3 meses	- protagonista conta que matou sua primeira esposa.
	2ª (viúva)	- marido da irmã foi comido por encantado	- matar o encantado para salvar a irmã (na aldeia, o protagonista mata o encantado com borduna e lança)	1 mês	- conselho da irmã = interdição: não partir a lenha, “porque o bicho vem e come a gente”. - protagonista viola a interdição, tenta partir a lenha e o homem encantado aparece.
	3ª (viúva)	- marido da irmã foi comido por onça	- matar a onça para salvar a irmã (na aldeia, o protagonista fica de tocaia e mata a onça com flecha, às doze horas).	2 meses	-----

4ª	- gavião real rouba os filhos da irmã	- matar o gavião real para salvar a irmã e os sobrinhos (na aldeia, o protagonista preparara um engano e mata o gavião real com pau)	2 meses	- conselho: a irmã aconselha o protagonista a não ir visitar a outra irmã por causa da maldição do canto do pássaro
5ª	- enfrentar o pássaro encantado	- no caminho, o protagonista mata, com a borduna, o pica-pau encantado para salvar a própria vida e a vida de sua esposa.	uns meses	- o perigo anunciado pela quarta irmã se cumpre. - conselho: a quinta irmã aconselha o protagonista a não ir visitar a outra irmã por causa da casinha que faz escurecer
6ª	- passar pela casinha que faz escurecer	- no caminho, o protagonista vence a escuridão e mata o bicho que come gente com flecha, às doze horas, para salvar sua própria vida e a vida de sua esposa.	uns dias	- o perigo anunciado pela quinta irmã se cumpre.
7ª (viúva)	- marido da irmã foi morto por um macaco	- Prova na aldeia: o protagonista mata o macaco preto com uma flecha no peito para salvar a irmã. - Prova no caminho para outra aldeia: o protagonista enfrenta um caboré encantado e o abate com a borduna para salvar a própria vida e a vida de sua esposa.	-----	-----
8ª	- enfrentar o bicho encantado	- no caminho, o protagonista mata o bicho encantado com um pau e um golpe no calcanhar para salvar sua própria vida e a vida de sua esposa.	uns tempos	- conselho: irmã aconselha o protagonista a não ir visitar a outra irmã por causa da pessoa que come fígado de gente.
9ª	- enfrentar a pessoa que come fígado de gente	- na aldeia, o protagonista mata, com borduna, o cunhado, que era a pessoa que comia fígado de gente, para salvar sua própria vida e a vida de sua esposa.	-----	- a esposa do protagonista mata a cunhada (9ª irmã).

3ª PARTE	Lugar	Ação	Reação
	Em outra viagem.	Protagonista é	Protagonista morre; é

		enganado (ludibriado) por um conhecido e come fígado de urubu.	derrotado por sua valentia.
--	--	--	-----------------------------

Tabela 10: Organização do enredo da narrativa “Fumaça do Tabaco”

Podemos verificar, em todas as narrativas kaxinawá de *Shenipabu Miyui*, que estão fortemente presentes os costumes, os hábitos de vida indígenas⁵⁶. Segundo Walty, o contar indígena possui um caráter sagrado, mas também um caráter utilitário, ou seja, os textos estão arraigados na vida diária:

A história traz sempre uma conseqüência para a vida prática. Seja o hábito de se cozinhar em panelas de barro, sejam hábitos alimentares e sexuais, seja a explicação para a cor, a forma ou o comportamento dos animais.

[...]

Contar é, pois, mais que lembrar, reaprender” (1991, p.65).

Segundo informações do professor kaxinawá João Sereno, durante nossa visita à aldeia Altamira, colocando nas histórias os costumes e hábitos de cada povo, o objetivo é manter e perpetuar a tradição, a forma de viver, e ensinar, através do texto, as novas gerações, além de mostrar e divulgar para os não índios as características indígenas, para que elas sejam compreendidas e respeitadas.

Nesta primeira narrativa, além da prática de cheirar o rapé de tabaco (muito importante para os kaxinawá, como explicado anteriormente), que intitula o texto, ainda estão presentes os seguintes costumes: prática de dormir na rede (comumente utilizada até os dias de hoje nas aldeias); prática do roçado; prática da caça; prática da pesca (neste caso, pesca-se o bodó nas águas do igarapé) prática da luta, com a utilização de algumas armas (neste caso, a flecha e a borduna); costume de tomar banho no igarapé; dança e canto; estudo para ser pajé (estudo bastante específico e considerado um grande desafio para os aprendizes; este estudo tem características que podem variar de povo para povo); práticas alimentares (neste caso são citados o nambu cozido na caçarola de barro e as bananas cozidas com peixe bodó).

Dentre os costumes indígenas presentes nas narrativas, destacam-se as relações familiares, muito exploradas ao longo de toda a obra. Nesta narrativa, são evidenciadas as

⁵⁶ Ao analisar cada narrativa e observar a presença dos costumes indígenas, podemos relacioná-los às características dos kaxinawá, apresentadas em item anterior.

relações entre o marido, sua primeira esposa e a segunda esposa, que era sua prima (um costume bastante presente ainda hoje na cultura kaxinawá; é comum o casamento entre primos e outros parentes consanguíneos); as relações entre o irmão e as irmãs, entre cunhados, entre pais e filhos, entre tio e sobrinhos, entre genro e sogra. Em praticamente todos os textos, podemos observar que as personagens são parentes umas das outras, geralmente através de laços sanguíneos ou então através dos laços da etnia, já que, para os indígenas, o pertencimento a um grupo e a proximidade dos parentes têm uma importância significativa, até mesmo para a construção de sua identidade.

Em todas as narrativas também podemos verificar a presença dos animais, ora como personagens, ora apenas como elementos que compõem o enredo. Nesta primeira narrativa, os animais fazem parte do enredo, com importância significativa, mas não são personagens propriamente ditas. Eles aparecem como caças simples: nambu, macaco (macaco preto), jabuti, bodó, mutum; como animais perigosos, que causam mal aos seres humanos: onça, gavião real, urubu; como animais mágicos: pica-pau (ninguém sobrevive ao seu canto); “bicho que come gente” (também chamado de encantado), caboré encantado; “bicho encantado com metro e meio de braço, de dois braços”. No caso dos três últimos animais mágicos, não podemos afirmar se são mesmo animais ou se são seres humanos; no texto, essa caracterização é ambígua. O caboré (ou caburé), por exemplo, pode ser tanto uma ave noturna, uma coruja, quanto uma pessoa; o ser encantado também é qualificado ora como bicho, ora como homem; ao abater o “bicho encantado com metro e meio de braço, de dois braços”, Tekã Kuru diz à irmã: “— Matei o rapaz, matei o animal!” (KAXINAWÁ, 2008, p. 43), confirmando a ambiguidade.

Já nesta primeira narrativa, podemos, assim, identificar o caráter híbrido dos seres; a linha que separa homem e natureza é muito tênue e esse hibridismo se manifesta sob forma das características físicas dos seres vivos e inanimados, mas também se reflete em suas peculiaridades interiores, éticas e morais, quando, por exemplo, um mesmo ser carrega em si o bem e o mal simultaneamente, como características integradoras do ser e como uma evidência da visão de mundo integradora dos índios kaxinawá, ou seja, uma visão de mundo que não distingue os seres, classificando-os em humanos ou não humanos, por exemplo, e também não os separa em benéficos ou maléficos, mas sim integra-os em suas características, em seus defeitos e qualidades.

Quanto às personagens, Tekã Kuru é o protagonista e a única personagem que recebe nome próprio. É enganado pela primeira esposa, mas descobre o engano e se vinga dela e do amante; sai em viagem, de aldeia em aldeia, visitando suas irmãs, enfrentando perigos e vencendo os desafios, para proteger sua família e sua própria vida. Tekã Kuru ocupa a função de herói na narrativa; ele defende seus parentes, é corajoso e destemido, mas também tem comportamento impróprio, quando fica de “porre de tabaco”, deitado na rede por um ano; é teimoso, quando não ouve os conselhos de suas irmãs; é impiedoso, quando assassina a esposa adúltera e o amante, e ingênuo, quando se deixa enganar, no final da narrativa, e acaba morto.

Em nome de sua valentia, ele vence todas as provas e dificuldades, mas também é derrotado no final por causa dessa mesma valentia. O que podemos notar, aqui, é uma caracterização um pouco diferente do herói em comparação às narrativas tradicionais. Na concepção indígena, o herói – mesmo o herói mítico – não é visto apenas a partir de suas qualidades inquestionáveis; pelo contrário, o herói indígena apresenta qualidades, que o levam a feitos importantes e grandiosos, mas também apresenta defeitos, que podem o levar a cometer crimes, a derrotas ou até mesmo à morte, como acontece com Tekã Kuru.

É importante ressaltar que a primeira caracterização do herói, dada pelo narrador, logo no início da narrativa é a de que ele é “um jovem como nós” (KAXINAWÁ, 2008, p. 41). Essa característica aproxima o herói dos outros seres humanos comuns no sentido de ser um herói mítico e, portanto exemplar, ou seja, se ele realizou grandes feitos, todos e quaisquer jovens como ele também são capazes de realizar. Campbell também destaca essa “propriedade” do herói: “o herói simboliza aquela divina imagem redentora e criadora, que se encontra escondida dentro de todos nós e apenas espera ser conhecida e transformada em vida” (CAMPBELL, 2007, p. 43). Reafirma o autor: “O poderoso herói, dotados de poderes extraordinários [...] é cada um de nós: não o eu físico, que podemos ver no espelho, mas o rei que se encontra em nosso íntimo” (CAMPBELL, 2007, p. 352).

Sob outra perspectiva, essa característica também aproxima o herói dos outros seres humanos comuns no sentido de que ele também tem qualidades e defeitos e é passível de vitórias e falhas, como todos e quaisquer outros jovens como ele.

A primeira esposa de Tekã Kuru é enganadora, age de má fé para ludibriar o marido e a mãe (sogra de Tekã Kuru); morre assassinada pelo protagonista, juntamente com seu

amante. Já a segunda esposa era sua prima e mostra-se bastante companheira e fiel, ao contrário da primeira; acompanha-o durante toda a viagem, presenciando suas vitórias sobre os perigos. No final da narrativa, ela obedece às ordens do marido e mata a própria cunhada, mulher do homem que comia fígado de gente; devido a esse episódio final, poderíamos considerar a segunda esposa como uma auxiliar do protagonista.

Tekã Kuru possui nove irmãs. É para visitá-las que ele se põe em viagem de aldeia em aldeia e é para protegê-las – e também os sobrinhos, no caso da quarta irmã visitada – que ele enfrenta algumas provas, saindo sempre vitorioso. Algumas das irmãs lhe dão conselhos, que ele não segue; a última irmã visitada é casada com o homem que come fígado de gente (uma possível alusão ao canibalismo). Esse seu cunhado tenta armar uma emboscada para Tekã Kuru, mas acaba sendo morto por ele. A esposa de Tekã Kuru, seguindo as ordens do marido, mata a cunhada. “Tekã matou assim todos os animais e até a sua irmã e seu cunhado, aquele que comia fígado. Enfrentara, até então, todos os perigos” (KAXINAWÁ, 2008, p. 44).

Ainda no final da narrativa, é apresentado mais uma personagem, um conhecido do protagonista, responsável por enganá-lo, servindo-lhe fígado de urubu para comer, dizendo que se tratava de fígado de mutum e causando a morte de Tekã Kuru.

Podemos notar que a narrativa apresenta-nos a trajetória do herói de forma circular, mítica: o texto inicia narrando que o protagonista foi enganado por sua primeira esposa e termina narrando que o protagonista foi enganado por um outro conhecido. Assim, poderíamos dizer que cada uma das três partes em que dividimos a narrativa anteriormente (vide quadros) correspondem a uma fase da trajetória do herói: a primeira parte corresponde a primeira vez em que é enganado, representando um lado ruim do herói, por ele ser ingênuo, vingativo e assassino; a segunda parte corresponde às visitas feitas às irmãs, representando o lado bom do herói, por ele ser corajoso, forte, destemido, inteligente, protetor; a terceira parte corresponde ao segundo engano, representando a volta ao lado ruim do herói, por ele ser novamente ingênuo e enganado pela segunda vez, desta vez um engano fatal.

A analogia com a figura de Hércules, da mitologia greco-romana, merece atenção. O herói destaca-se por sua imensa força, coragem e destreza. Contudo, também tem um lado sombrio, havendo um amplo e variado rol de histórias em que ele se enfurece com

facilidade, resolve questões recorrendo à violência e acaba assassinando quem o contraria. Os doze trabalhos a que teve que se submeter foram, justamente, a pena recebida por ter assassinado esposa e filhos. Sua fúria, porém, teria origem na vingança da deusa Juno por ter sido traída por Júpiter.

Quanto aos elementos mágicos presentes nas narrativas, podemos verificar que, em todos os textos da obra, esses elementos são aceitos com naturalidade pelas personagens, sem causar nenhum tipo de espanto ou dúvida, o que mais uma vez aproxima as narrativas das características do mito, no qual o sobrenatural também é aceito inquestionavelmente e naturalmente. No caso dessa primeira narrativa, estão presentes os seres encantados (homem/ bicho que come gente; caboré), o pica-pau que mata todos aqueles que ouvem seu canto, a casinha do caminho que faz escurecer e a lenha que se afasta sozinha quando Tekã Kuru tenta cortá-la.

Em relação aos aspectos formais do texto, podemos perceber claras e constantes marcas de oralidade. Como a grande maioria das narrativas míticas indígenas foram transmitidas durante muito tempo apenas através da oralidade, é uma preocupação dos escritores manter essas marcas. Sobre isso, diz Walty:

O espaço textual permanece em interação assim como os espaços geográfico, sócio-político e existencial interagem entre si. Não há forma delimitada para o texto, que, por ser oral, muda a cada repetição. E agora escrito, embora fixo, traz em si as marcas desse processo de oralidade (1991, p.115).

Dessa forma, a coloquialidade é elemento constante na linguagem utilizada pelo narrador, de acordo com os seguintes exemplos: “A filha fazia que estava estudando o estudo para sê pajé” (KAXINAWÁ, 2008, p. 41); “— É, minha sogra, parece que tua filha tá morta” (KAXINAWÁ, 2008, p. 41); “Acompanhou ele como sua nova esposa uma prima” (KAXINAWÁ, 2008, p. 41); “... porque o bicho vem e come a gente” (KAXINAWÁ, 2008, p. 41); “Ontem a onça comeu ele” (KAXINAWÁ, 2008, p. 42); “... pegava ela de surpresa e comia” (KAXINAWÁ, 2008, p. 41); “Então, o irmão mandou cercar tudinho” (KAXINAWÁ, 2008, p. 42); “... acendeu um pedaço de sernambi para alumiar” (KAXINAWÁ, 2008, p. 42); “Agüentou a borduna e derrubou ele” (KAXINAWÁ, 2008, p. 44); “Pelou o urubu bem peladinho...” (KAXINAWÁ, 2008, p. 44). São utilizadas também onomatopeias, como em: “... meteu a flecha no animal que caiu,

‘pof’, no chão” (KAXINAWÁ, 2008, p. 42) e rimas: “Passado um mês, *Tekã Kuru*, que comeu fígado de urubu, morreu” (KAXINAWÁ, 2008, p. 44). Esse uso de linguagem coloquial e com marcas da linguagem oral, aproxima o narrador do contador de histórias tradicionais.

Verificamos também a presença frequente de diálogo entre as personagens e a repetição de uma estrutura na composição do enredo que, neste caso, evidencia-se pelas repetidas visitas do protagonista às casas de suas irmãs, enfrentando provas para protegê-las (vide quadro acima). Esses dois elementos também contribuem para aproximar a narrativa escrita da narrativa oral.

Quanto ao narrador, a história é narrada em 3ª pessoa e podemos dizer que o narrador é um jovem que se aproxima do protagonista, quando afirma que ele era “um jovem como nós” (KAXINAWÁ, 2008, p. 41), insinuando que os fatos que se passaram com Tekã Kuru podem acontecer com qualquer outro indígena.

Apesar de as narrativas de autoria indígena terem características muito particulares e específicas, de acordo com um determinado contexto histórico e cultural, podemos verificar que essas histórias também trazem elementos presentes em outras narrativas, de origem, tempo e espaço variados. Nesta primeira narrativa analisada, estão presentes as seguintes temáticas, recorrentes em outros textos: o marido traído que assassina a esposa e o amante para se vingar; o protagonista/ herói valente que sai em viagem, afastando-se de sua casa, para enfrentar provas e desafios; o pássaro encantado cujo canto é mortal para todos aqueles que o ouvem (o canto mortal remete à história das sereias greco-romanas – que tinham corpo de pássaros e cujo canto trazia a morte aos marinheiros; a lenda da Iara aqui no Brasil também tem relação com isso); a própria temática da morte – temática universal – é bastante recorrente na narrativa.

A prática de comer fígado humano nos remete à mitologia grega, na figura de Prometeu, que tinha seu fígado devorado diariamente por uma águia a mando de Zeus, que decidiu castigá-lo por ter entregado o fogo aos homens; devido ao fato de Prometeu ser um titã, seu fígado sempre se regenerava e o castigo se perpetuava. Ainda hoje, a expressão “comer o fígado de alguém” é utilizada, em língua portuguesa, significando “estar muito bravo e desgostoso com determinada pessoa”.

Além disso, em matéria publicada pelo Diário Popular (*on-line*), em 07 de março de 1970, intitulada “Para curar embriaguez: urubu”, afirma-se que, de acordo com crenças populares brasileiras, acredita-se que, ao comer o fígado de urubu ou torrã-lo e misturar o pó à bebida, o alcoólatra deixaria o vício. A reportagem diz ainda que

Mac Kinny, na obra *O abutre na ciência médica da antigüidade*, revela que essa ave sempre foi ‘elemento mágico na terapêutica dos povos antigos (egípcios, babilônicos, assírios, gregos e romanos), que dela aproveitavam penas, entranhas, ossos, excrementos, sangue, cérebro, pele, carne, bico, etc.’ (<http://www.jangadabrasil.com.br/revista/agosto81/pn81008b.asp>, acesso em 01/12/2013).

Tekã Kuru, em um de seus desafios, abate o bicho encantado acertando-o no calcanhar, o que nos remete à figura da mitologia grega, Aquiles, que era filho de Peleu e de Tétis, a Ninfa Marinha. Ao nascer, sua mãe o segurou pelos calcanhares e o mergulhou de cabeça para baixo no Estinge, rio que dava sete voltas no inferno, dando a Aquiles o poder da invulnerabilidade, ou seja, nada poderia atingi-lo. Seu único ponto fraco e vulnerável eram os calcanhares, pois fora a parte de seu corpo que não entrara em contato com as águas do rio Estinge. E foi através de um golpe de flecha envenenada no calcanhar que Aquiles foi abatido por Páris, durante a Guerra de Tróia.

A segunda narrativa intitula-se “História da Feiticeira Cega”⁵⁷ e conta a trajetória de uma mulher sábia, Nete Bekũ, que se salva de um dilúvio, adota dois meninos e decide colocar-se a caminho, com os filhos adotivos, para chegar de volta à sua terra de origem, já que as águas do repiquete haviam-na levado para um lugar distante. Ela guia os filhos durante o trajeto, até chegar à casa de seu irmão que a mata. Os filhos, por vingança, assassinam o tio e passam a viver com sua esposa.

Poderíamos dividir o enredo do texto em três partes bem definidas:

⁵⁷ Neste texto, destaca-se o seguinte vocabulário:

- **repiquete**: vocábulo regional da região amazônica; maré periódica, verdadeira oscilação do nível fluvial, devido às camadas altas que enchem o rio.
- **espocar** (“espocou”): pipocar, estourar, explodir.
- **mudubim**: amendoim.
- **pau de maniva**: pedaço de rama de mandioca, com um olho ou mais, destinado ao plantio.
- **caičuma**: bebida indígena, fermentada ou não, preparada a partir de certos produtos como mandioca, milho, amendoim, banana.

1ª PARTE: em terras distantes	2ª PARTE: no caminho de volta	3ª PARTE: na casa do irmão
- Protagonista é levada pelas águas do repiquete até terras distantes, fica cega, adota os dois filhos e vive com eles por um tempo neste lugar.	- Protagonista parte em viagem, com os filhos, de volta a sua terra de origem para encontrar seu irmão.	- Na casa do irmão, a protagonista é morta por ele, os filhos dela se vingam assassinando-o e passam a viver com a tia (esposa do tio).

Tabela 11: Organização do enredo da narrativa “História da Feiticeira Cega”

O enredo apresenta-nos um paradoxo interessante. A protagonista recebeu picadas de abelhas nos olhos, o que a deixou cega, no entanto, a mulher cega é a mais sábia; é ela que conhece todos os costumes do povo, é profunda conhecedora da natureza e guia os filhos no caminho. Ela é cega e guia ao mesmo tempo. Além disso, o texto nos traz também duas formas distintas de relação com a velhice. Quando a mulher se coloca em viagem de volta para sua terra, já tem uma certa idade; os filhos e a cunhada (esposa de seu irmão) respeitam sua velhice e sabedoria. Ao chegar com os filhos, é recebida pela cunhada: “Quando a cunhada viu a mulher cega, animou-se, correu para perto dela, pegou e abraçou, chorando. Chegando em casa gritou para o marido: — Chegou aqui nossa mãe” (KAXINAWÁ, 2008, p. 62), o que mostra o respeito e carinho da cunhada para com Nete Bekũ. Já o irmão vê a velhice como um estorvo e chega ao extremo de matar a irmã para que ela não atrapalhasse sua vida; eis o diálogo dele com sua esposa:

— Quem mandou ela vir aqui? Eu não quero ela aqui. Quem foi que trouxe? Nós vamos matar essa velha, pra não empatar nós.
 — Não, não faz isso com nossa mãe. É nossa mãe. Não faz isso!
 — Estamos morando aqui sozinhos e a velha chegou. Mas ela vai morrer nesses dias. Não vai durar tempo, não. Vai morrer” (KAXINAWÁ, 2008, p. 62).

Quanto aos costumes indígenas presentes na narrativa, podemos identificar: a prática do plantio e do roçado; a prática de deitar na rede; a utilização de armas (neste caso, flecha com veneno); a prática de viajar seguindo os cursos dos rios e igarapés; a prática da alimentação típica, baseada no consumo de mudubim, macaxeira e milho (que se come assado e do qual se faz pamonha e caiçuma); as relações familiares que, no caso desta narrativa, são fundamentais para o enredo. Mais uma vez as personagens são ligadas por laços de parentesco: relação entre a mãe adotiva e os filhos adotivos; relação do irmão com

a irmã e os sobrinhos; relação entre a protagonista e a cunhada; relação dos sobrinhos com a tia (esposa do tio). Essas relações são ora marcadas pelo carinho e respeito, como é o caso dos filhos com a mãe adotiva ou da cunhada com Nete Bekũ; ora pelo desrespeito e crueldade extrema, como é o caso do irmão que assassina a irmã; ora pela vingança e violência, como no caso dos sobrinhos que vingam a morte da mãe assassinando o tio.

Nesta narrativa, a variedade dos animais presentes é bem pequena; só aparecem os insetos. É citado, ao final do texto, apenas o formigão, como o inseto que o tio acha que ferrou seus testículos, ou seja, sem grande importância. Porém, no início do texto, aparecem as abelhas, cuja participação no enredo é essencial. São as abelhas que picam os olhos da protagonista, deixando-a cega e também são duas abelhas que se transformam nos dois meninos adotados por Nete Bekũ.

Aqui, mais uma vez, temos a presença da metamorfose, neste caso, uma *metamorfose de sentido ovidiano*, segundo Silva (1995), ou seja, uma metamorfose física, que se dá por causas desconhecidas. Como são as abelhas (animais) que se transformam em meninos (humanos), temos um caso de *antropomorfismo*. Seguindo a fórmula proposta por Silva (1985), em que **A** transforma **B** em **C** para conseguir **D**, temos **Nete Bekũ** transforma **abelhas** em **meninos** para conseguir **filhos, companhia**. Desta forma, podemos dizer que essa metamorfose é causada por um agente externo (Nete Bekũ) e tem caráter permanente na narrativa. Vale ressaltar que todos os processos metamórficos também evidenciam a visão de mundo integradora dos índios kaxinawá; é por enxergarem a realidade de forma integrada, e verem o mundo como um grande todo universal, que a transformação de um ser em outro é possível e bastante frequente em suas narrativas.

Quanto às personagens, a narrativa traz como título a protagonista da história, uma mulher cega, Nete Bekũ, que é caracterizada como feiticeira. Ela enfrenta o dilúvio e se salva, agarrando-se a um tronco e sendo levada para longe. Fica cega por causa das picadas das abelhas; prende duas abelhas numa cabaça e, depois de uma semana, ao abrir a cabaça, as abelhas haviam se transformados em dois meninos que ela adota e amamenta.

Mesmo cega, é ela que representa, na narrativa, a sabedoria do povo indígena, dos mais velhos; paradoxalmente, é a protagonista cega que ensina os filhos sobre os costumes de seu povo, sobre os hábitos de plantio e alimentação, e guia-os no caminho de volta para sua terra; ela é a sábia e a conselheira. Talvez sejam essas características – e o fato de ela

ter conseguido transformar as abelhas em meninos – que fazem com que ela seja caracterizada como “feiticeira” no título do texto. No entanto, apesar de carregar a sabedoria dos mais velhos, a mulher não consegue impedir que o irmão a mate. Ela é ativa durante a primeira e a segunda parte da história, mas, no final, na terceira parte, é passiva e não reage à rejeição e violência do irmão (vide quadro do enredo).

O que podemos perceber é que, igualmente à narrativa anterior, essa história também narra a trajetória de uma heroína, que vence as provas – como salvar-se do repiquete, sobreviver sozinha num lugar distante, criar os filhos adotivos –, mesmo sendo cega. A heroína, neste caso, também se põe em viagem e, durante o caminho, vence as adversidades e guia os filhos até chegarem à casa do tio. No entanto, depois de passar com êxito por todos os desafios, acaba sendo morta pelo irmão, sem conseguir reagir, ou seja, mais uma vez a heroína carrega em si as qualidades (o bem), mas não encontra uma maneira de se livrar da morte, o que poderia ser considerado um “defeito” para o herói. Neste caso, o padrão de aventura do herói proposto por Campbell sofre algumas alterações: há o afastamento e há também as provas a serem vencidas, porém a partida da protagonista já é também um retorno, porque sua primeira separação se dera com a primeira prova a ser enfrentada: o dilúvio.

Os filhos adotivos são os dois meninos que se originam de duas abelhas; respeitam a sabedoria da mãe e seguem seus conselhos e orientações. Vingam sua morte, matando o tio com uma flecha envenenada, atirada nos testículos, e ficam vivendo com a esposa do tio depois de sua morte. Não é possível saber, através da narrativa, se os sobrinhos passam a viver amorosamente com a tia ou não.

A esposa do irmão da protagonista, como vimos anteriormente, fica feliz com a chegada da cunhada e respeita sua sabedoria de mais velha; pede para que o marido não mate a irmã, mas não consegue evitar o assassinato. No final, fica vivendo com os dois sobrinhos que mataram seu marido, sem saber que eles são os culpados pela morte.

O irmão da protagonista não fica satisfeito com a chegada da irmã em sua casa; não respeita sua sabedoria de mais velha, vê sua velhice como um empecilho, um incômodo e a mata. No final, morre assassinado pelos sobrinhos, com uma flechada envenenada nos testículos, mas acredita que tenha sido ferido por um inseto (formigão). É importante notar que o irmão assassino é punido pelos sobrinhos com a morte, como forma de castigo

por ele ter desrespeitado a idade e a sabedoria da irmã, e os sobrinhos, por sua vez, não são punidos pelo crime contra o tio. Podemos notar que a regra de conduta, aqui, é a lei do “olho por olho, dente por dente” e acreditamos que a narrativa pretenda mostrar o que pode acontecer com aqueles que não respeitam a sabedoria e autoridade dos mais velhos.

Além disso, também está presente nesta narrativa a *metamorfose de sentido teológico*, representada pelas mortes da feiticeira e de seu irmão. Em ambos os casos, o caráter da metamorfose é permanente e ela é causada por agentes externos: o irmão assassina a irmã e os sobrinhos, por sua vez, assassinam o tio.

Quanto aos elementos mágicos, há as abelhas que se transformam em garotos, mas também gostaríamos de destacar uma característica especial do irmão da protagonista, cujos testículos seriam tão grandes a ponto de arrastarem no chão: “Quando estava limpando o roçado, diz que os ovos dele iam arrastando daqui pra acolá” (KAXINAWÁ, 2008, p. 62); “Quando o homem ia pro roçado, com os ovos arrastando no chão, os rapazes lascaram o bico da flecha nos ovos dele” (KAXINAWÁ, 2008, p. 62). Neste caso, acreditamos que não se trate de uma característica sobrenatural, já que a ciência e a medicina registram casos de elefantíase nos testículos, ou seja, um crescimento anormal desse órgão, que pode adquirir tamanhos gigantescos.

Também nesta narrativa encontramos temáticas recorrentes em outros textos. Inicialmente, temos as águas (repiquete) que destroem o mundo, ou pelo menos uma parte dele: “Diz que chegou um repiquete e alagou tudo [...] A alagação cobriu mato, terra, tudo. Terra alta também cobriu” (KAXINAWÁ, 2008, p. 59). Neste ponto, podemos nos remeter ao dilúvio bíblico, no qual as águas também são responsáveis pela destruição do mundo. No entanto, enquanto na narrativa bíblica um casal é salvo da tragédia, na narrativa kaxinawá, apenas a mulher protagonista se salva. O casal, na história cristã, dá início a uma nova geração; como Nete Bekũ está sozinha e não pode procriar, ela transforma as abelhas em meninos para dar continuidade à sua geração.

Vale ressaltar que, nessa narrativa, a água que traz a destruição (com o alagamento) também traz a salvação, já que a mulher se salva do repiquete agarrando-se a um tronco grosso, trazido pelas águas. As águas trazem a morte, mas também a vida, já que são as águas que trazem as manivas das plantas para serem cultivadas e servirem de alimentação, garantindo a sobrevivência; também é através da água que mãe e filhos vão seguindo

viagem, orientando-se pelos igarapés. Dessa forma, podemos perceber que, assim como as próprias personagens, protagonistas e heróis, os elementos da natureza também carregam em si o bem e o mal simultaneamente; há um lado bom e um lado ruim, que estão integrados em todos os seres.

Além disso, outras temáticas da narrativa nos parecem familiares: a cegueira da protagonista, acompanhada de sua sabedoria; a mãe adotiva que dá de mamar para os dois filhos adotivos, que vieram de duas abelhas; a viagem de volta para a terra de origem, muito comum nas trajetórias de heróis; assassinato e vingança entre membros de uma mesma família – irmão assassina irmã e sobrinhos assassinam o tio e ficam vivendo com sua esposa. Cabe lembrar aqui que também na mitologia greco-romana há numerosos relatos sangrentos envolvendo membros de uma mesma família, e mesmo famílias inteiras. Exemplo extremo é o caso dos átridas, ou descendentes de Atreu (que matou os filhos do irmão, Tiestes, e os serviu a ele no jantar), dentre os quais está Menelau, Egisto, Édipo.

Quanto aos aspectos formais do texto, as marcas de oralidade e informalidade da linguagem são frequentes: “Seu pessoal tinha morrido todinho” (KAXINAWÁ, 2008, p. 59); “Dava de mamar num peito e no outro” (KAXINAWÁ, 2008, p. 59); “A gente planta isso. A gente come. É nosso” (KAXINAWÁ, 2008, p. 59); “Vamos pegar e guardar pra gente plantar” (KAXINAWÁ, 2008, p. 59); “Então ela fez ele subir até chegar lá em cima” (KAXINAWÁ, 2008, p. 61); “Eu não quero ela aqui [...] Nós vamos matar essa velha, pra não empatar nós” (KAXINAWÁ, 2008, p. 62); “Vamos matar ele também” (KAXINAWÁ, 2008, p. 62); “Ele ia trabalhando, limpando o roçado, e os ovos dele se arrastando daqui para acolá” (KAXINAWÁ, 2008, p. 62). Também nessa narrativa, há a presença de onomatopeia, reforçando a oralidade: “Estão partindo lenha: ‘pou, pou, pou’...” (KAXINAWÁ, 2008, p. 60).

Além disso, podemos notar que algumas marcas de oralidade, como a repetição, colaboram para dar ritmo e poeticidade ao texto e também é a repetição das palavras que marca a intensidade da ação: “Depois o rio começou a baixar, baixar, baixar... Até que findaram as águas” (KAXINAWÁ, 2008, p. 59); “Sozinha, ela chorava, chorava, chorava” (KAXINAWÁ, 2008, p. 59); “Então saíram andando, andando...” (KAXINAWÁ, 2008, p. 60); “Saíram andando, andando...” (KAXINAWÁ, 2008, p. 60); “Eles foram andando, andando” (KAXINAWÁ, 2008, p. 60); “E andaram, andaram, andaram” (KAXINAWÁ,

2008, p. 60); “Então andaram, andaram...” (KAXINAWÁ, 2008, p. 60); “... e iam carregando e andando, andando” (KAXINAWÁ, 2008, p. 60); “Entraram no caminho, andaram e andaram” (KAXINAWÁ, 2008, p. 61). Ao invés de o narrador dizer que o rio baixou muito, que ela chorava muito ou que eles andaram muito, ele prefere a repetição dos verbos baixar, chorar e andar. Já em: “— O teu tio já está perto, meu filho. Escuta aí. Estão partindo lenha: ‘pou, pou, pou’... Estão partindo lenha. Taí o teu tio que já está perto. Escuta aí que estão partindo lenha” (KAXINAWÁ, 2008, p. 60), além da repetição das expressões, fica nítida a presença de uma aliteração, com a repetição do som das letras t e p.

Ainda no final da narrativa, podemos observar o uso inadequado do verbo “ferrar”, no lugar do verbo “ferroar”, indicando mais uma vez a presença da oralidade e da informalidade e coloquialidade da linguagem utilizada pelo narrador. Ao ser acertado nos testículos por uma flecha envenenada, diz o tio: “— Ai, ai! Que coisa me ferrou? Será um inseto que me ferrou aqui?” (KAXINAWÁ, 2008, p. 62). E, em todas as vezes que o verbo “ferroar” deveria ser usado, é empregado o verbo “ferrar”.

Sabemos que a repetição de palavras, expressões e até mesmo da estrutura do enredo das narrativas caracteriza textos cuja origem é a oralidade, já que as repetições colaboram com o narrador oral, facilitando a memorização das histórias, além de ajudar também aos ouvintes tanto na compreensão quanto na transmissão das histórias ouvidas. No caso dessa narrativa, as repetições aparecem também na estrutura do enredo, nas perguntas dos filhos e respostas da mãe em relação à alimentação – quando os filhos perguntam sobre o pé de mudubim, o pé de macaxeira e o pé de milho – e aos rumos do caminho. Também há repetição da estrutura do enredo na passagem da mulher e dos filhos pelos igarapés, o primeiro de água preta, o segundo de água branca e o terceiro de água verde.

A presença dos diálogos também é constante nessa narrativa; o narrador é em 3ª pessoa e inicia o texto evidenciando que vai contar uma história acontecida com seus antepassados: “Vamos contar uma história dos antigos” (KAXINAWÁ, 2008, p. 59). Ao longo do texto, o narrador, assim como os narradores orais, se caracteriza como um transmissor da história, e não como seu criador ou inventor; podemos confirmar isso a partir do uso do verbo “dizer” no início das frases, indicando que um outro alguém disse,

uma outra pessoa contou a história, que está sendo recontada pelo narrador, que, por sua vez não pode garantir a “veracidade” dos fatos narrados. Essa característica também está presente nas narrativas dos índios Cinta-Larga, estudadas por Walty; diz a pesquisadora:

O narrador, no entanto, embora assuma o lugar daquele que conta porque sabe, não está seguro no desempenho desse papel. Narrando na terceira pessoa, intromete-se na história, ora para dar seu testemunho, ora para evocar o testemunho alheio e *se eximir da responsabilidade de transmissor de verdades* (1991, p. 66-67 – grifo nosso).

A professora afirma ainda que a indeterminação do sujeito, através do uso do verbo “dizer”, em sua forma popular, na terceira pessoa do singular, além de ser um recurso de oralidade, “fez recuar a narração para um passado mais remoto, dando-lhe mais credibilidade: está dito, como nas escrituras sagradas está escrito” (WALTY, 1991, p. 68). Além disso, a indeterminação do sujeito, mais do que consequência da imprecisão da língua oral, pode ser vista como um índice de ambiguidade de fontes, instalando-se, na fala do narrador, outros narradores. Este recurso está presente na narrativa kaxinawá em: “Diz que chegou um repiquete e alagou tudo” (KAXINAWÁ, 2008, p. 59); “Diz que a mulher pegou duas abelhas [...]” (KAXINAWÁ, 2008, p. 59); “Diz que era uma terra que não tinha tamanho” (KAXINAWÁ, 2008, p. 60); “[...] diz que os ovos dele iam arrastando daqui pra acolá” (KAXINAWÁ, 2008, p. 62). No final do texto, o narrador diz que não conhece mais a continuação do enredo e, portanto, vai finalizar sua narração naquele ponto, mostrando mais uma vez que ele não pretende criar história, mas sim transmitir o que ouviu: “Daí pra cá, eu nem sei contar mais essa história. Então, finda assim” (KAXINAWÁ, 2008, p. 62).

A terceira narrativa intitula-se “História do Relâmpago e do Trovão”⁵⁸. Vale ressaltar que, na versão em português dessa narrativa, algumas palavras são mantidas na língua kaxinawá, por serem palavras específicas, sem correspondente ideal em língua

⁵⁸ Neste texto, destaca-se o seguinte vocabulário:

- **pastorar** (“pastorando”): o mesmo que pastorear, vigiar.
- **paxiubinha** e **paxiubão**: relacionados à paxiúba, nome popular de uma palmeira, que ocorre na América Central e do Sul, e, no Brasil, no estado do Amazonas. Trata-se de uma palmeira de até vinte e cinco metros de altura, com fruto de forma globosa, com até 3 centímetros de diâmetro, de coloração verde amarelada quando maduro.
- **nawaki**: “uma bebida que o relâmpago encantado bebe e arrota”.
- **shatxi**: arma indígena semelhante a uma navalha.
- **tocar borduna**: bater com a borduna.
- **cumieira da casa**: cumeeira: a parte mais alta de um telhado.
- **mani mutsa**: mingau de banana.

portuguesa. Para facilitar a compreensão dos leitores não índios, as palavras em kaxinawá têm, no corpo do próprio texto, a explicação de seus significados.

Também nesta narrativa encontramos a presença de vários costumes indígenas, como a navegação com canoa nos rios (prática muito comum; ainda hoje, em várias regiões do Brasil, a única forma de se ter acesso às aldeias é através da navegação com canoa pelos rios); a prática da caça; o uso do arco e flecha para caça; a confecção de corda de algodão (já vimos anteriormente o quanto a tecelagem do algodão é importante para a cultura kaxinawá); a confecção e uso de armas (*shatxi*: navalha e borduna); diferenciação entre a alimentação de gente (mingau de banana) e a alimentação dos animais (caranguejos que se alimentam do caroço da fruta da paxiúba); e como não poderia deixar de ser, a presença das relações familiares, que serão fundamentais para a constituição do enredo (relação entre mãe e filhos, entre irmãos, entre marido e esposa, bem como as relações da criança com toda a parentela da comunidade).

Esse texto, como o próprio título indica, narra uma explicação mítica para a existência de dois fenômenos naturais: o relâmpago e o trovão. Para tanto, narra-se também a história de um herói mítico, desde seu nascimento, caracterizado por um evento sobrenatural, até sua vitória sobre o Relâmpago Encantado – aventura vivida por ele no céu, ou seja, no reino dos mortos – e sua volta para casa.

Podemos dizer que a trajetória do herói, nesta narrativa, se organiza da seguinte forma:

- 1) Nascimento: caracterizado por evento sobrenatural. Sua mãe está numa canoa no rio, quando começa uma chuva bem forte, com relâmpagos; um relâmpago cai na barriga da mulher, abrindo-a e fazendo nascer a criança. Sendo assim, o herói já se torna alguém diferenciado dos demais desde o nascimento.
- 2) O herói é pego e criado por caranguejos: como a mãe do herói morre e a criança fica sozinha, é “adotada” por caranguejos, que o criam até que ele se torne um garoto. Mesmo considerando algumas adaptações (já que o protagonista gosta da vida que leva junto aos caranguejos), Campbell explica esta situação da infância como também fazendo parte do padrão da trajetória do herói:

Em suma; a criança do destino tem de enfrentar um longo período de obscuridade. Trata-se de uma época de perigo, de impedimento ou

desgraça extremos. Ela é jogada para dentro, em suas próprias profundezas, ou para fora, no desconhecido; de ambas as formas, ela toca as trevas inexploradas. E essa é uma zona de presenças insuspeitadas, benignas e malignas: aparecem um anjo, um animal solícito, um pescador, um caçador, uma anciã ou um camponês. Criado na escola animal, [...] bem como sozinho em algum pequeno cômodo (ees história já foi contada de mil formas), o jovem aprendiz do mundo aprende a lição das forças-sementes, que residem precisamente além da esfera do mensurável e do nomeado (2007, p. 316-317).

- 3) O herói é reconhecido pelos parentes verdadeiros: quando um tio do garoto vai caçar no igarapé, vê o menino e o reconhece.
- 4) O herói volta a viver com os parentes humanos: o menino é pego de volta, à força, por seus parentes índios e tem que se adaptar à nova vida na aldeia. Mais uma vez Campbell apresenta esse momento como padrão para a trajetória do herói: “A conclusão do ciclo da infância é o retorno ou reconhecimento do herói; é o momento em que este, depois do longo período de obscuridade, tem revelado seu verdadeiro caráter” (2007, p. 318).
- 5) O herói passa pelo rito de passagem: com idade de dez para onze anos, depois de se acostumar à vida na aldeia, o menino recebe de seus parentes índios o arco e a flecha para caçar, o que corresponde, para os kaxinawá, a um rito de passagem da infância para a vida adulta. Neste caso, podemos dizer que está presente a *metamorfose de sentido goetheano*, segundo Silva (1985), ou seja, uma transformação de comportamento, que pode (ou não) estar relacionada aos ritos de iniciação, como é o caso desta narrativa.
- 6) O herói sai de casa e inicia sua aventura: com idade de mais ou menos quinze anos, o índio sai da aldeia e vai até o céu com o objetivo de conhecer sua mãe e vingar sua morte.
- 7) O herói vence seu inimigo: no céu, o índio mata o Relâmpago Encantado, marido de sua mãe e responsável por sua morte, fazendo-o engolir uma navalha, colocada em seu mingau de banana.
- 8) O herói volta para casa vitorioso: depois de vencer o inimigo, o índio volta para sua casa na aldeia, com sua missão cumprida e a morte de sua mãe vingada.

O protagonista, que cumpre a função de herói na narrativa, não possui nome próprio e é identificado, ao longo do texto, por “filho”, “criança”, “menino”, “sobrinho”. Esse

protagonista tem a oportunidade de, estando vivo, ir até o céu, ou seja, até o reino dos mortos, para conhecer sua mãe e depois voltar à terra. Ele consegue vencer seu inimigo não pela força física, mas sim pela astúcia e esperteza, já que constrói uma pequena navalha e a coloca dentro do mingau de banana do Relâmpago Encantado. Novamente o padrão proposto por Campbell para a trajetória do herói pode ser identificado nesta narrativa: separação – iniciação – retorno.

Podemos perceber que, mais uma vez, o herói indígena é marcado pela dualidade de bem e mal; ao mesmo tempo em que apresenta qualidades – coragem, determinação, astúcia –, apresenta características cruéis quando mata suas irmãs (filhas de sua mãe com o Relâmpago Encantado) e quando joga no rio a irmã caçula, que foi poupada da morte no céu.

Quanto às demais personagens, a mãe é morta pelo relâmpago, levada para o céu, torna-se esposa do mesmo “fenômeno” que a havia matado, o Relâmpago Encantado, e tem cinco filhas com ele. Quando o filho chega ao céu para conhecer a mãe, a mulher pergunta sobre todos seus familiares da terra, mas se recusa a voltar para a aldeia, o que demonstra que, de alguma forma, ela estava satisfeita com sua vida no céu, junto ao marido: “O filho pediu que ela voltasse, que fosse morar na aldeia. Ela disse que não podia: já estava lá e assim ia continuar” (KAXINAWÁ, 2008, p. 71).

Quando o filho mata o Relâmpago Encantado, a mãe não gosta da vingança, deixando o filho revoltado; por isso, ele decide matar também as irmãs, filhas do Relâmpago Encantado. Por mais que a mãe pedisse para que ele não fizesse isso, ele não lhe dá ouvidos e comete os assassinatos. Apenas a irmã mais nova, com idade de um para dois anos, é poupada e trazida para a aldeia, mas não se habitua à nova vida, chora demais e então é jogada no rio. Ela passa vários dias no rio e sobe novamente para o céu. Neste ponto, podemos identificar um ciclo na narrativa, que se inicia com uma chuva no rio, com a mulher no rio e com a ida da mulher para o céu, e se fecha com uma chuva no rio, com a criança (filha da mulher) no rio e com a ida da criança para o céu.

Neste texto, podemos identificar, mais uma vez a presença da *metamorfose de sentido teológico*, representada pelas mortes da mãe e das irmãs do garoto, bem como do Relâmpago Encantado. No entanto, a morte da mãe pode ser considerada uma dupla metamorfose, já que se dá no plano físico (com a morte corporal) e no plano do espírito (ou

yuxin, para os kaxinawá), já que, nesta narrativa, a mulher morta na Terra passa a ter uma outra vida “no céu”, que também é narrada. Em todos os casos, as metamorfoses são de caráter permanente e são causadas por agentes externos, já que o Relâmpago Encantado assassina a mulher, e o protagonista, por sua vez, assassina as irmãs e o Relâmpago Encantado.

A narrativa explica que o trovão é o barulho do arroteo do Relâmpago Encantado, quando toma uma determinada bebida: “Ele tinha saído para beber *nawaki*, uma bebida que o relâmpago encantado bebe e arrotea. Esse arroteo é o trovão” (KAXINAWÁ, 2008, p. 71). Já a luz do relâmpago que vemos no céu seria a faísca feita pelo relâmpago encantado com sua borduna: “Lá veio *Kana Yuxibu*, o relâmpago, arrotando e tocando a borduna, fazendo a faísca, o estalo que a gente vê brilhando no céu” (KAXINAWÁ, 2008, p. 71). Como a irmã caçula do protagonista é a única que ele poupa da morte, quando ela volta para o céu, passa a ser a única descendente do Relâmpago Encantado e é ela que garante a continuidade da existência do relâmpago e do trovão: “Quando chegou no fim da terra e da água, ela subiu de novo para o céu. Por isso até os dias de hoje, tem relâmpago e trovão” (KAXINAWÁ, 2008, p. 73).

O Relâmpago Encantado, por sua vez, é um ser sobrenatural, responsável por matar a mãe do menino protagonista e fazê-lo nascer. Seu nome, em língua kaxinawá é *Kana Yuxibu*⁵⁹ e é ele o inimigo vencido pelo herói, quando come o mingau de banana com a navalha dentro e tem uma veia do coração cortada. Essa personagem pode nos remeter Thor, deus da mitologia nórdica, e a Júpiter, deus greco-latino.

Também são personagens importantes na narrativa os parentes do protagonista, tios, avó e os outros parentes da aldeia. São eles que reconhecem o garoto vivendo em meio aos caranguejos, resgatam-no, cuidam dele na aldeia e o apoiam quando decide ir até o céu em busca da mãe; é a avó que constrói para ele a corda de algodão que o leva até o céu. No final da narrativa, o herói volta a viver com esses seus parentes na aldeia da terra.

Quanto aos animais, são poucos os que aparecem na narrativa, no entanto têm uma importância significativa. Os caranguejos pegam o bebê, depois que a mãe morre, e levam-no para viver com eles, criando-o por algum tempo e adaptando-o à vida de caranguejo. Neste caso, mais uma vez a visão de mundo integradora dos índios kaxinawá é

⁵⁹ Vale lembrar que *Yuxibu* é o termo utilizado pelos kaxinawá para designar os “Deuses do Céu”.

representada, na medida em que um ser humano é criado por animais e isso é narrado de forma natural, como se as diferenças entre o menino e os caranguejos não existissem. Quando os parentes índios vêm buscar o garoto, que já está crescido e não é mais um bebê, os caranguejos lutam para que não o levem embora. De alguma forma, são os caranguejos os responsáveis por salvar a vida do garoto, já que sua mãe o pariu na canoa, sozinha no rio, morreu e a criança teria ficado abandonada.

Já no céu, o protagonista se transforma em morcego como uma espécie de disfarce para não ser visto, não ser notado e ficar na espreita, esperando o Relâmpago Encantado, com a intenção de matá-lo. Aqui, podemos dizer que ocorre a *metamorfose de sentido ovidiano*, ou seja, uma metamorfose física, na qual o garoto (humano) transforma-se em morcego (animal), caracterizando, portanto, um caso de *zoomorfismo*. Neste caso, a metamorfose é auto-inflingida, já que o garoto transforma-se em morcego por sua própria vontade, como um meio de alcançar o objetivo de se camuflar e, assim, poder matar o Relâmpago Encantado; por isso mesmo, essa transformação tem um caráter transitório. Seguindo a fórmula, proposta por Silva (1985), na qual **A** transforma **B** em **C** para conseguir **D**, neste caso teríamos: **o garoto** transforma **a si mesmo** em **morcego** para conseguir **se camuflar**. Vale ressaltar que, nesta situação de metamorfose, o agente e o objeto são idênticos, ou seja, $A = B =$ garoto protagonista.

Quanto aos elementos mágicos presentes na narrativa, podemos citar o nascimento mágico da criança, pela influência de um relâmpago; a ida do protagonista da terra ao céu através de uma corda de algodão; o personagem mágico do Relâmpago Encantado.

Nesta narrativa, além da trajetória do herói, que segue padrões já conhecidos, há outras temáticas recorrentes em outros textos, como um elemento que liga a terra ao céu. No caso dessa narrativa, esse elemento é uma corda de algodão, que faz parte do contexto cultural dos kaxinawá; no caso da história de “João e o pé de feijão”, por exemplo, o elemento que faz a ligação entre a terra e o céu é justamente um pé de feijão gigante. O alimento que mata aquele que o ingere também aparece em outras narrativas populares; no caso desta narrativa, o mingau mata porque tem uma arma escondida dentro dele, já em outras narrativas, como em “A Branca de Neve”, por exemplo, a maçã mata pelo fato de estar envenenada. Jogar uma criança na água também é temática recorrente, embora as intenções que motivem essa atitude possam ser contrárias; na narrativa indígena, os

parentes índios jogam a filha caçula do Relâmpago Encantado no rio porque não queriam mais escutar seu choro, ou seja, queriam livrar-se dela e do incômodo que ela estava causando, já no caso de Moisés, por exemplo, a criança é jogada nas águas do Rio Nilo para ser salva da morte. O filho que vinga a morte da mãe e o irmão que mata as irmãs também são temas recorrentes. Além disso, temos o fato de o filho na terra buscar pela mãe que está nos céus, o que pode nos remeter à figura religiosa de Maria, Mãe Divina, que se encontra no céu, e seus filhos que estão na terra.

No entanto, o que mais nos chama a atenção, nesta narrativa, é o fato de o protagonista ter o poder de ir “vivo” até o céu, ou seja, até o reino dos mortos, passar um tempo por lá, conhecendo e relacionando-se com os mortos e depois poder voltar para a terra e contar sobre suas vivências para os que ficaram. Essa temática muito nos remete à *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, na qual ao protagonista também é dada a oportunidade de, vivo, visitar o reino dos mortos, voltar e narrar o que vivenciou por lá. Na mitologia ressalta-se o caso de Orfeu, que penetrou no mundo dos mortos para recuperar sua amada, Eurídice, e retornou vivo, ainda que sozinho.

Quanto aos aspectos formais, nessa narrativa, ao contrário das anteriores, não há presença de diálogos, no entanto as marcas de oralidade permanecem. Em “[...] Então começou uma chuva bem forte com relâmpago. O relâmpago caiu na barriga da mulher e abriu. Então o filho nasceu [...] Apareceu, então, o caranguejo que pegou a criança...” (KAXINAWÁ, 2008, p. 71), a repetição do vocábulo “então” aproxima a fala do narrador das características de uma contação oral. As repetições das palavras, assim como nas narrativas anteriores, marcam a intensidade das ações, como em: “O tempo foi passando, passando...” (KAXINAWÁ, 2008, p. 71) e em “Um dia choveu muito, muito” (KAXINAWÁ, 2008, p. 71). Outras marcas de oralidade e informalidade da linguagem estão presentes: “Os índios parentes do menino combinaram de pegar ele de volta assim:” (KAXINAWÁ, 2008, p. 71); “Quando já estava bem grande, na base de uns quinze anos, o menino disse que queria conhecer a mãe dele” (KAXINAWÁ, 2008, p. 71); “... o estalo que a gente vê brilhando no céu” (KAXINAWÁ, 2008, p. 73); “Nessa hora, o filho se transformou em morcego e ficou na cumieira da casa, escondido com a arma” (KAXINAWÁ, 2008, p. 73); “... a mãe trouxe o tação de mingau de banana...”

(KAXINAWÁ, 2008, p.73); “Por isso, até os dias de hoje, tem relâmpago e trovão” (KAXINAWÁ, 2008, p. 73).

A quarta narrativa intitula-se “História da Arara Misteriosa”⁶⁰ e, nesta narrativa, vários são os costumes e hábitos culturais indígenas presentes: prática da caça de vários animais, com tocaia e com flecha; uso de adornos corporais, como colares de presas de animais; pintura corporal com jenipapo, feita pelas mulheres nos corpos dos homens, evidenciando a divisão de gêneros; práticas alimentares (nambu, mingau de banana e caiçuma de milho verde); prática do roçado (limpar a área e plantar); tocar instrumentos musicais (flauta); festa do mariri; abrir e limpar estradas; construir pontes nas passagens dos igarapés; uso de remédios da mata (retirar o remédio da floresta, esfregar no olho, espremer na coroa da cabeça e nas juntas dos ossos).

Além disso, mais uma vez as relações familiares – entre marido e mulher, pais e filho, cunhados – merecem destaque, pois são muito importantes para a construção e desenvolvimento do enredo. Mais uma vez aqui, como na primeira narrativa, nos deparamos com o casamento entre parentes consanguíneos, primos. A irmã do pai do protagonista pergunta à mãe, sua cunhada, se ele não poderia ser seu genro, casando-se com sua filha. Já dissemos que essa é uma prática comum entre os kaxinawá e, no caso da narrativa, o protagonista só não se casa com a prima, porque era filho adotivo. Inclusive, é a partir deste episódio, que o protagonista questiona a mãe e descobre que não era seu filho biológico.

Como o próprio título sugere, a protagonista da história é uma arara misteriosa, portanto que carrega consigo dúvidas, mistério e magia. E o primeiro mistério envolvendo a protagonista é quanto à sua natureza: humana ou animal? Ora essa figura misteriosa é

⁶⁰ Neste texto, destaca-se o seguinte vocabulário:

- **uricuri**: nome vulgar de uma palmeira; o mesmo que aricuí.
- **jarina**: nome popular de uma palmeira da região amazônica; com cerca de cinco metros de altura e tronco grosso, possui flores muito perfumadas. Seu fruto é uma drupa, em cachos, com até nove sementes, envoltas em polpa comestível, de sabor adocicado. A parte interna da semente é dura, opaca, semelhante ao marfim, por isso é chamada de “marfim vegetal” e utilizada na confecção de bijuterias e objetos decorativos.
- **mulateiro**: árvore da região amazônica, também conhecida por pau-mulato, de crescimento lento, mas que pode atingir até 40 metros de altura.
- **derribar**: fazer cair, pôr abaixo, derrubar.
- **envira**: planta da qual se tira fibras para confeccionar cordas e estopas; também chamada de embira.
- **peira**: não foi encontrado nenhum significado para este vocábulo, no entanto, pelo contexto acredita-se que seja algum tipo de cesto ou bolsa.
- **sovinar** (“sovinou”): negar; - **mariri**: tipo de dança indígena

caracterizada como animal, ave, arara, ora como ser humano, menino, homem. O protagonista é, portanto, uma personagem híbrida, mágica, metamorfoseada, evidenciando mais uma vez a visão de mundo integradora dos índios kaxinawá. E o enredo do texto trata justamente da história desse protagonista, que é adotado e criado por um casal indígena. Depois de crescido, ele decide ir em busca de sua família verdadeira. Quando a encontra, resolve ir embora com seus parentes.

O bebê é encontrado pelo pai adotivo em cima de uma palmeira, como se fosse em um ninho de aves (porém, em nenhum momento da narrativa, o vocábulo “ninho” é mencionado) e, neste momento inicial, é caracterizado como filhote de arara – ou arara nova: “Então, o homem viu que tinha arara nova no pau do mulateiro” (KAXINAWÁ, 2008, p. 81). O homem conta para a mulher que havia encontrado o filhote de arara e ela, como não tinha filhos, decide criá-lo: “Quando chegou em casa, contou para sua mulher, que desejou a arara nova. Ela não tinha filhos e queria criar a arara nova” (KAXINAWÁ, 2008, p. 81). Quando os dois voltam para buscar a ave, descobrem que se trata de um filho de gente, ou seja, um bebê humano, com colares (representando uma marca cultural indígena e, portanto, reforçando a identidade da criança): “— Não é arara nova. É um filho de gente. E está cheio de colares” (KAXINAWÁ, 2008, p. 81). A partir deste ponto da narrativa, o protagonista passa a ser caracterizado como humano, no entanto, quando os pais adotivos vão apresentar o filho para a comunidade, diz o narrador: “A mãe contou então para o povo que tinha um filho de arara misteriosa” (KAXINAWÁ, 2008, p. 81), retomando, assim, a ambiguidade. Depois disso, o narrador passa a se referir ao protagonista como menino, rapaz e homem, indicando que o tempo passou e ele cresceu de acordo com os costumes da tribo, sua mãe o pinta com jenipapo, ele recebe arco e flecha do pai, aprende a caçar e fazer roçado.

Ao ser questionada pelo filho se era sua mãe verdadeira, a mulher lhe responde:

— Não, eu sou sua mãe de criação. Seu pai de criação encontrou uma arara nova no pau de mulateiro e deu comida. E no dia seguinte, nós fomos buscar. Mas, quando chegou na forquilha, ele viu que você não era arara nova. Você é um filho de gente. Eu fiquei muito contente, porque como eu não tive filho, você é um filho meu. Foi assim que você se criou (KAXINAWÁ, 2008, p. 83).

O protagonista se mostra um bom filho, grato por tudo o que os pais fizeram por ele, e decide retribuir, caçando para os pais e fazendo um roçado para alimentá-los: “— Ah, assim? Agora eu entendi como vocês me criaram! Como aqui não tinha alimento, vocês caçaram para me alimentar. agora eu mesmo vou caçar para alimentar vocês” (KAXINAWÁ, 2008, p. 83).

Enquanto isso, ele procurava sua família “verdadeira”, a encontrou e decide partir com esses seus parentes, que, de acordo com a narrativa, não é possível saber se são aves/araras ou humanos, retomando mais uma vez a ambiguidade da natureza dos seres. Ao se referir aos vestígios da presença dos parentes verdadeiros do filho, encontrados pelos pais adotivos num determinado lugar, afirma o narrador: “Quando chegaram lá, só encontraram os restos da farra do mariri: todos tipos de instrumentos que tinham tocado à noite e muitas penas de arara na biqueira da casa” (KAXINAWÁ, 2008, p. 84).

Quanto às outras personagens, se destacam na história o pai e a mãe adotivos. É o pai quem que descobre o filhote de arara no pau do mulateiro; é ele também quem, por repetidas vezes, arruma a forma correta para subir até topo da palmeira e retirar o filhote de lá, enfrentando as reações climáticas que o colocam à prova; é ele quem vai atrás do filho, quando esse decide ir embora com seus parentes verdadeiros, e, no final da narrativa, não consegue encontrar o caminho de volta para casa. Ao longo do texto, essa personagem obtém êxito em todas suas empreitadas, mas, no fim, não tem sucesso. Essa característica reforça mais uma vez a dualidade existente no ser humano, que ora tem qualidades suficientes para vencer todas as dificuldades, ora é vencido por elas, integrando em si o bem e o mal.

Já a mãe adotiva é a responsável pelo homem ter decidido pegar o filhote de arara. É para satisfazer uma vontade maternal da esposa que eles adotam o filho. A mulher dá de mamar para o filho (que provavelmente se originou de uma arara), assim como também acontece na segunda narrativa, na qual a mulher cega dá de mamar para os dois filhos adotivos (originados de duas abelhas). Aqui, a estrutura dos enredos se repete. É também a mãe que revela ao filho que ele é seu filho adotivo e não biológico e também é ela que tem relação sexual com o filho depois de ele se tornar um homem: “Ele caçava e trabalhava. E a própria mãe de criação começou a fazer amor com ele. Ele já tinha sido homem de outras mulheres” (KAXINAWÁ, 2008, p. 83). Através deste trecho, fica evidente que a vida

sexual do protagonista não foi iniciada pelas relações com a mãe adotiva, mas também não é possível saber com seria a função ou significado dessas informações, de certa forma incestuosas, já que não contribuem para o desenvolvimento do enredo.

Vários são os animais presentes na narrativa. Todos eles aparecem como caça/alimento, sem maior importância para a narrativa: nambu, calango, peixe, macaco (preto, prego e capelão), veado, anta, mutum e porco. No entanto, apenas um animal, a arara, tem importância central no enredo, já que ela é “protagonista” e título da narrativa. A ambiguidade da natureza, humana ou animal, da personagem, nos faz crer que, se ela fosse animal, possuiria todas as capacidades, inclusive intelectuais e morais, de um ser humano. Neste caso, é possível dizer que está presente, no texto, a metamorfose; no entanto, ela não se dá de maneira explícita, como ocorre em outras narrativas analisadas, mas sim, de maneira ambígua. De qualquer forma, poderíamos classificá-la, de acordo com Silva (1985), como *metamorfose de sentido ovidiano*, por ser uma transformação física, mas não podemos afirmar que seja um caso de zoomorfismo ou de antropomorfismo, já que não é possível identificar onde a metamorfose começa e onde termina, se no humano ou no animal. Acreditamos que os seres caracterizados como “encantados” tenham a capacidade de se transitar entre uma forma física e outra, por isso o processo metamórfico seria incessante, ora o ser seria humano e se transformaria em animal/arara (zoomorfismo), ora seria o contrário, ou seja, da forma animal/ arara passaria para a forma humana (antropomorfismo).

A magia é elemento constante e fundamental para o enredo da narrativa que, desde o título, sugere um clima mágico e misterioso para a história. O principal elemento mágico permeia toda a narrativa, já que não podemos saber com certeza se o protagonista é um ser humano ou um animal. Logo no início do texto, quando o homem quer pegar o filhote de arara, situações estranhas e mágicas acontecem: para dificultar que o filhote seja pego, a arara faz o dia ficar mais curto e escurecer mais cedo: “Deixou para vir buscar a arara no dia seguinte. Porque a arara misteriosa dominava o dia para ficar curto. E tudo escurecia ligeiro” (KAXINAWÁ, 2008, p. 81). E, mesmo quando o homem já está com o filhote, reações climáticas anormais ocorrem, como se fossem provas que o homem tivesse que enfrentar para ficar com o filhote e levá-lo até o chão e até a casa deles em segurança; ele poderia vencê-las ou desistir: “O homem pegou o menino e colocou na peira. Quando vinha

descendo, teve muito vento e muita chuva, para ver se ele conseguia chegar com o menino sem derribar no chão” (KAXINAWÁ, 2008, p. 81); “Veio a noite com muito vento e chuva. Mesmo assim chegaram na casa deles” (KAXINAWÁ, 2008, p. 81).

Além disso, para poder subir até o ponto da palmeira onde estava o filhote, o homem teve que amarrar com envira um outro galho no mulateiro, no entanto ele teve que repetir a ação três vezes, já que a arara desfazia a amarração, ou seja, mesmo não sendo mágicas, essas também são provas que testam a perseverança e coragem do homem para pegar o filhote de arara e características que mostram como a arara, mesmo sendo animal, é dotada de inteligência afim de tentar evitar que o homem pegasse o filhote ou então de comprovar se ele seria digno de criá-lo.

Os parentes verdadeiros do protagonista também são caracterizados com traços de magia, em primeiro lugar por não sabermos também se são humanos ou aves, mas também por sua capacidade de realizar muitas atividades em pouco tempo e criar um caminho que, conforme é trilhado por eles, vai desaparecendo.

Mais uma vez o que podemos verificar nesta narrativa é a representação da trajetória de um protagonista que é afastado de sua família verdadeira, criado por pais de criação, se torna um homem bom e trabalhador, grato aos cuidados que recebeu dos pais, mas que decide encontrar seus parentes verdadeiros e ir embora com eles. Quanto ao padrão de Campbell, poderíamos dizer que a aventura do protagonista se inicia quando ele decide se afastar para buscar sua família “verdadeira”; mais uma vez, a separação implica também num retorno, uma volta para junto dos seus, uma volta ao seu lugar de origem.

Paralelamente, é narrada também a história do homem que vence as provas para poder ficar com o filho de criação e, quando o filho vai embora, decide ir atrás dele, o encontra, mas não pode acompanhá-lo. Infelizmente por conta do caminho mágico que desaparecia depois de trilhado, o homem não consegue mais voltar para casa. Enquanto o final do filho é um final feliz, junto de sua família verdadeira, o final do pai não é bom.

Quanto aos aspectos formais, a presença de diálogos e marcas de oralidade são constantes em praticamente todas as narrativas. Em algumas histórias, as marcas de informalidade e coloquialidade da linguagem são mais evidentes, em outras, menos, como é o caso dessa história; o clima de oralidade está presente em todo o texto, mas com menor evidência.

O narrador é em 3ª pessoa e, no início da narrativa, aproxima-se do leitor, como se fosse um contador oral, anunciando a história que irá narrar: “Vou contar para vocês como surgiu *Shāwā Bake*, a arara nova misteriosa” (KAXINAWÁ, 2008, p. 81). Na verdade, a narrativa acaba não contando como surgiu a arara como uma criação animal, mas sim como ela surgiu na convivência com os humanos. No final da narrativa, o narrador deixa claro que a história contada pertence aos antepassados indígenas, aconteceu com eles e está sendo transmitida, repassada para os ouvintes/ leitores: “Assim aconteceu a história da arara misteriosa de nosso povo antepassado” (KAXINAWÁ, 2008, p. 84).

A quinta narrativa intitula-se “História do Cipó Leve”⁶¹ e, como já evidencia o próprio título e como é frequente nas narrativas míticas, o texto narra a origem dos cipós sagrados e sua utilidade para o povo kaxinawá. O cipó sagrado é conhecido também como ayahuasca, da qual é feito um chá, utilizado em importante ritual da cultura *Huni Kuin*, como já descrevemos anteriormente.

Segundo a narrativa e a crença do povo kaxinawá, o cipó nasce da sepultura do homem mais velho – e, portanto, mais sábio – da aldeia, revelando uma integração entre morte e vida: ao mesmo tempo em que a sepultura abriga o corpo morto do ancião, ela abriga a vida nova do vegetal que, por sua vez, vai trazer a sabedoria de volta para aqueles que beberem seu chá, completando um ciclo da sabedoria, que se perde com a morte do velho sábio, mas é recuperada através do cipó. Neste momento, mais uma vez, a integração entre os seres, entre o homem e a natureza, entre o humano e o vegetal é evidenciada, comprovando a representação da visão de mundo integradora dos índios kaxinawá. Podemos identificar também, neste momento, *a metamorfose de sentido teológico*, representada pela morte do ancião.

Ainda de acordo com o enredo da história, o cipó está relacionado aos outros elementos da natureza, como aves e peixes, por exemplo; exige um ritual de preparo que

⁶¹ Neste texto destaca-se o seguinte vocabulário:

- **cacimba**: buraco que se cava até encontrar água, poço artesanal, lugar de guardar água feito no chão; típico do nordeste brasileiro.

- **mirações**: visões espirituais, conseguidas em estados de consciência expandida, resultante do uso da ayahuasca ou cipó.

- **aceiro**: espaço desbastado de vegetação, que se abre em torno das residências para proteger a mata, evitando a propagação de incêndio.

- **tingui**: arbusto leguminoso que, lançado à água doce, tem a propriedade de envenenar o peixe, sem que a carne se torne tóxica; utilizado como técnica de pesca.

deve ser seguido; devido à sabedoria adquirida por aqueles que ingerem o chá, o cipó sagrado traz a solução para o problema de conflito do grupo; tem poderes mágicos e há, no texto, uma gradação no uso dos cipós: “Eles tiveram que tomar todos os três cipós para ter mais experiência para tomar o *Keya Huni*” (KAXINAWÁ, 2008, p. 90). As personagens tiveram que ingerir chás de três cipós diferentes, antes de tomar o chá do último e mais poderoso cipó.

Ao todo são apresentados pela narrativa quatro cipós sagrados: *Shane Huni*, *Kana Huni*, *Baka Huni* e *Keya Huni*. Para cada um dos três primeiros cipós apresentados, são atribuídos um significado, uma cor (para as visões esclarecedoras e reveladoras – mirações – provocadas pelo cipó) e uma revelação ou orientação, de acordo com o quadro abaixo:

CIPÓ	O QUE SIGNIFICA	COR	ORIENTAÇÃO/ “REVELAÇÃO”
1º: <i>Shane Huni</i>	pássaro	verde	“Esse cipó mostrava que entre aqueles quatro cipós tinha um que podia resolver o problema deles, que podia realizar uma mudança” (2008, p. 90).
2º: <i>Kana Huni</i>	arara	vermelho	“E continuava mostrando que eles preparassem o <i>Keya Huni</i> , tomassem e o restante derramassem ao redor da terra onde queriam mudar, que só assim essa mudança ia ser feita” (2008, p. 90).
3º: <i>Baka Huni</i>	peixe	branco	“continuava mostrando a mesma coisa dos outros cipós” (2008, p. 90).
4º: <i>Keya Huni</i>	certo tipo de altura	-----	- Realiza a mudança anunciada pelos outros cipós = deslocamento da terra.

Tabela 12: Características dos cipós

Enquanto os três primeiros cipós, que poderíamos chamar de preparatórios, possuem seu significado relacionado a animais e provocam visões coloridas, dando orientações e fazendo revelações, o último cipó tem seu significado relacionado a certo tipo de altura e não se relaciona a nenhuma miração colorida. Isso se dá porque a função desse cipó não é dar mais orientações ou fazer revelações, mais sim resolver o problema do grupo indígena que estava praticando o ritual, justamente em busca de uma solução para seus conflitos com o grupo vizinho. Sendo assim, o quarto cipó é o que efetivamente realiza

(magicamente) a mudança necessária, deslocando a terra, e soluciona o problema daquela comunidade. O significado do cipó (certo tipo de altura) está relacionado à solução dada, já que a terra se desloca para cima até sumir. No caso dos três primeiros cipós, o ritual consistiu em apenas ingerir o chá sagrado, já no caso do quarto e último cipó, além de beber o chá, eles tiveram que molhar, com o chá, toda a região da aldeia, demarcando a terra que eles queriam que mudasse e esperar por quatro dias para que a terra começasse a se deslocar.

Além de narrar a origem dos cipós sagrados, a narrativa explica que as visões provocadas pelos cipós são de cores diferentes justamente por causa das características desses primeiros cipós (cipós míticos e originais) que se mantiveram até os dias de hoje: “(É por isso que as mirações do cipó são de cores diferentes, por causa de cada um desses quatro cipós)” (KAXINAWÁ, 2008, p. 90).

Uma das famílias do grupo que utiliza o ritual do cipó sagrado fora morar com o grupo vizinho. Sendo assim, quando verifica que suas terras estão começando a se deslocar, o chefe envia um mensageiro para chamar essa família de volta. Porém, a família não chega a tempo de subir na terra que se deslocava, pois essa já estava muito alta. Foi necessário, então, que se essa família realizasse novamente o ritual com o quarto cipó para que sua terra também se deslocasse com eles e sumisse como os outros. Portanto, o ritual é realizado duas vezes na narrativa.

Quanto aos costumes indígenas presentes no texto, podemos destacar: a divisão dos kaxinawá em grupos ou comunidades e a integração de um grupo com o outro através, inicialmente, das visitas e, posteriormente, dos conflitos (provocados pelo fato de integrantes de um grupo defecarem na cacimba do grupo vizinho, contaminando a água, e também pelo fato de alguns homens terem relações sexuais com as mulheres do grupo vizinho); o preparo e a utilização (ritual sagrado) do cipó; a prática da pesca com tinguí; a prática do canto, da buzina e dos gritos para comemoração.

Quanto às personagens, a narrativa apresenta o homem mais velho da aldeia, que morre logo quando começam os conflitos entre os dois grupos e é de sua sepultura que nascem os quatro cipós. Como leitores, temos a impressão de que, com sua sabedoria, o ancião morre propositalmente para gerar propositalmente os cipós que serão a solução para o conflito entre os dois grupos kaxinawá.

Há também a personagem do chefe da comunidade, uma liderança importante por tomar as melhores decisões para o bem estar do grupo. É ele o primeiro a pensar em como encontrar uma solução para o conflito com o grupo vizinho: “Isso ia revoltando o chefe deles, que ficava pensando todo dia de que maneira podia reagir para resolver a situação” (KAXINAWÁ, 2008, p. 90). É o chefe o responsável por reunir alguns indígenas de seu grupo e preparar o ritual, com os cipós que surgiram na sepultura do velho, encontrando assim, a solução para seus problemas. Também é o chefe que envia o mensageiro para chamar de volta a família que estava morando com o grupo vizinho.

Nui Yube é a única personagem a receber nome próprio na narrativa e tem o nome da figura mítica central da cultura kaxinawá, a cobra sagrada *Yube*. Ele é o escolhido pelo chefe para levar uma mensagem, o aviso do deslocamento da terra, para a família que morava na aldeia vizinha, mas, ao invés de colocar os interesses coletivos em primeiro lugar, ele privilegia seus interesses particulares e individuais (de namorar uma garota da aldeia vizinha) e falha na missão do aviso. Primeiro, *Nui Yube* adia o aviso do deslocamento da terra e, depois, mente sobre o motivo de sua visita. Ao se dar conta de que prejudicou a família e a si próprio, *Nui Yube* se arrepende e se desespera. No entanto, no final da narrativa, apesar de seus erros, as consequências não são tão graves. A família que morava distante, através de um novo preparo do quarto cipó, também consegue deslocar sua terra e some como os outros. O mensageiro consegue se “salvar” e acompanhar seu grupo, quando se transforma no pássaro *Dushau*: “Enquanto isso, o *Nui Yube* ficou gritando, gritando, quase enlouquecido. Aos poucos, já foi gritando como um passarinho. Por fim, virou um passarinho que se chama *Dushau*, um pássaro parecido com o sabiá” (KAXINAWÁ, 2008, p. 92).

Novamente, aqui, a metamorfose se faz presente e podemos classificá-la como *metamorfose de sentido ovidiano*, ou seja, uma metamorfose física, na qual um humano se transforma em um animal (ave), caracterizando um caso de *zoomorfismo*. Essa metamorfose é auto-inflingida, já que o mensageiro transforma-se em ave por sua própria vontade para conseguir voar e alcançar seu grupo. Seguindo a fórmula, proposta por Silva (1985), na qual **A** transforma **B** em **C** para conseguir **D**, neste caso teríamos: **o mensageiro** transforma **a si mesmo** em **pássaro** para conseguir **voar e juntar-se a seu grupo**. Vale

ressaltar que, nesta situação de metamorfose, o agente e o objeto são idênticos, ou seja, A = B = mensageiro.

Podemos notar que, assim como ocorre com outras personagens de outras narrativas e, novamente seguindo os padrões de Campbell (com adaptações), a personagem do mensageiro também se afasta de casa com uma missão (prova) para ser cumprida, ocupando aqui a função de herói. Acredita-se que o chefe escolheria como mensageiro aquele que tivesse qualidades suficientes para cumprir com êxito a missão, no entanto, não é isso o que acontece. *Nui Yube* decide atender seus desejos, seu impulso e instinto sexual antes de cumprir a missão para a qual fora escolhido. Quando ele cai em si e se arrepende das falhas cometidas, tem uma nova chance de se redimir quando é transformado em pássaro, podendo alcançar seu grupo, e quando orienta a família que ficara para trás no preparo do cipó *Keya Huni* e a família também tem suas terras deslocadas, ou seja, as situações de erro são remediadas. A narrativa traz, portanto, mais um “herói” que carrega em si qualidades e defeitos, erros e acertos, bem e mal, integrados.

Além dessas personagens individuais, o texto traz também personagens coletivas. Desde o início da história, o narrador apresenta personagens ligadas à coletividade: os dois grupos que entram em conflito; o chefe e o grupo de indígenas que realizam o ritual do cipó; o grupo que se desloca com a terra; a família que mora com o grupo vizinho. Fica evidente nesta narrativa a preocupação com o coletivo, com o bem estar da comunidade, bem como a união de todos para solucionar um problema comum.

Em relação à presença dos animais, eles aparecem, inicialmente, na narrativa, ligados aos diferentes tipos de cipó: um pássaro indeterminado, relacionado ao primeiro cipó; uma ave determinada, a arara, relacionada ao segundo cipó; e o peixe, relacionado ao terceiro cipó. Vale ressaltar que as cores das visões proporcionadas pelo chá do cipó estão relacionadas às cores dos animais: pássaro verde, miração verde; arara vermelha, miração vermelha; peixe branco, miração branca.

No final do texto, o mensageiro *Nui Yube* se transforma em outra ave específica, o pássaro *Dushau* (parecido com o sabiá) e revestido de magia advinda da metamorfose. Podemos perceber que, nesta história, as aves são os animais privilegiados pelo enredo. Talvez esse privilégio venha da relação entre o voo dos pássaros e o “voo” espiritual provocado pelo uso do chá do cipó sagrado, através das revelações e mirações vivenciadas

por aqueles que ingerem a bebida. Além disso, as terras indígenas são deslocadas para cima, como se voassem.

Quanto aos elementos mágicos, podemos afirmar que toda a narrativa é permeada pela magia do ritual do cipó sagrado; a origem dos cipós e seu uso, bem como a ação do deslocamento de terra que ele realiza, são mágicos. Além disso, o mensageiro que se metamorfoseia em pássaro também contribui para a atmosfera de magia do texto.

A partir disso, é possível notar que há, nesta história, temáticas recorrentes em outros textos. O tema dos vegetais que nascem de sepulturas está presente em outros textos indígenas, como a lenda da mandioca ou do guaraná, e também em textos africanos; a terra que se desloca, o homem que é escolhido para levar uma importante mensagem e falha e o homem que se transforma em pássaro também são temas compartilhados por outras narrativas. Em numerosos contos de fadas ou maravilhosos europeus são empregados os mesmos aspectos. Na antologia dos Grimm podemos enfatizar o conto “O junípero” – que trata de um menino assassinado pela madrasta e que retorna sob forma de pássaro -, ou ainda a “Cinderela”, em que a órfã planta uma árvore sobre o túmulo da mãe, e é dessa árvore que aparecerão as pombas que irão ajudá-la em todos os momentos de necessidade.

Sobre os aspectos formais, o narrador é em 3ª pessoa e, logo no início do texto, evidencia o fato de a história narrada pertencer aos antepassados indígenas: “Contam os antigos antepassados que existiam dois grupos...” (KAXINAWÁ, 2008, p. 90); eram os antigos que contavam essa história mítica, dos tempos primordiais, e esse narrador, do tempo presente, apenas reconta, marcando, assim, a importância da tradição oral que transmite as histórias de geração em geração.

Outra característica que aproxima o texto da oralidade é a repetição na estrutura do enredo, neste caso, a repetição no uso dos cipós sagrados, além de outras marcas de oralidade, informalidade e coloquialidade da linguagem presentes na narrativa, como em: “Eles vinham visitar e cagavam na cacimba” (KAXINAWÁ, 2008, p. 90); “... com aquele grupo que prejudicou eles” (KAXINAWÁ, 2008, p. 90); “... e ele chegou na aldeia do outro grupo” (KAXINAWÁ, 2008, p. 91); “... e ele ia ter que voltar também” (KAXINAWÁ, 2008, p. 91). Assim como em narrativas anteriores, há a repetição do vocábulo “gritando” para indicar a intensidade da ação: “Enquanto isso, o *Nui Yube* ficou gritando, gritando,

quase enlouquecido” (KAXINAWÁ, 2008, p. 92). Neste texto, não há presença de diálogo entre as personagens.

A sexta narrativa intitula-se “História do Japó”⁶² e o enredo dessa narrativa trata da história de um protagonista que, por três vezes, é enganado por outros indígenas, a fim de ser eliminado para que esses homens pudessem ficar com sua mulher. O protagonista é colocado à prova, mas consegue se livrar das armadilhas e ainda se vinga de seus inimigos, de acordo com o quadro abaixo:

	Situação 1	Situação 2	Situação 3
Objetivo	- eliminar o marido da mulher bonita e cobiçada pelos outros indígenas para que eles possam namorá-la	- eliminar o marido da mulher bonita e cobiçada pelos outros indígenas para que eles possam namorá-la	- eliminar o marido da mulher bonita e cobiçada pelos outros indígenas para que eles possam namorá-la
Armadilha/ Problema	- deixar o protagonista preso em cima do cumaru	- deixar o protagonista com a mão presa no pau oco; - aparecimento dos índios bravos (<i>Teika Nawá</i>)	- deixar o protagonista preso no buraco do tatu
Solução	- ajuda dos “parentes” japós que o descem da árvore na rede e o levam de volta para casa	- o próprio protagonista engana os índios bravos e consegue se livrar do pau oco	- ajuda do “parente” tatu que cava o buraco até tirar o protagonista de lá
Vingança	- japós entregam ao protagonista os urucuns (cheiroso e venenoso) para que ele engane seus inimigos e eles emagreçam até morrer.	-----	- tatu entrega ao protagonista os urucuns (cheiroso e venenoso) para que ele engane seus inimigos e eles peguem ferida até morrer.

Tabela 13: Organização do enredo da narrativa “História do Japó”

⁶² Neste texto, destaca-se o seguinte vocabulário:

- **japó**: espécie de ave, pássaro da região Norte.

- **cumaru**: árvore grande e frondosa, encontrada principalmente na Amazônia; apresenta um tronco reto de até 32 metros de altura e 60 centímetros de diâmetro, podendo chegar a um metro; sua semente é usada pelos indígenas para fazer colares e braceletes.

- **cambito**: gancho de madeira (vocábulo bastante utilizado no Nordeste).

Manuela Carneiro da Cunha, em resenha sobre a obra *Shenipabu Miyui*, publicada na Folha de S. Paulo, em 09/12/2000, relaciona o enredo dessa narrativa com a história de Ulisses. Consideramos a analogia pertinente, já que Ulisses leva 20 anos para voltar para casa e, quando finalmente chega, precisa derrotar os pretendentes à mão de Penélope, assim como ocorre com o protagonista desta história. O mesmo motivo também está presente no conto dos Grimm “O rei da montanha de ouro”.

Nenhuma das personagens dessa narrativa possui nome próprio, são descritas a partir da função que ocupam na comunidade e fica clara a distinção de gêneros (homem/mulher) tão importante para a organização social dos kaxinawá. O protagonista é um homem casado com uma bonita mulher da tribo, cobiçada pelos outros índios. Para lhe roubarem a mulher, alguns índios criam enganos para afastar o marido da aldeia e eliminá-lo. É um homem bom e ingênuo que sempre se deixa enganar por seus inimigos, mas, devido à sua boa relação com seus “parentes” animais, recebe ajuda, consegue escapar das armadilhas e, seguindo os conselhos dos animais, volta pra aldeia e mata seus inimigos, também com outra armadilha.

Mais uma vez podemos destacar, neste texto, a trajetória de um herói que, como também é comum nos contos tradicionais, de início, é considerado pelos outros um bobo ingênuo, fácil de ser ludibriado e incapaz de se livrar das dificuldades nas quais é colocado propositalmente por seus inimigos. No entanto, ele sai vencedor de todas as provas – da primeira e da terceira, através de uma ajuda dos seus parentes animais (auxiliares); da segunda por seu próprio mérito – e alcança o final feliz, junto de sua esposa e livre das ameaças dos outros índios. Sendo assim, podemos dizer que o padrão separação (afastamento) – iniciação (provas) – retorno é repetido, nesta história, três vezes.

Novamente a característica do herói indígena se repete nesta narrativa, um herói que traz em si um lado ruim, de defeitos – ser ingênuo e se deixar enganar várias vezes por seus inimigos: “Do jeito que ele era abestado, ele aceitou” (KAXINAWÁ, 2008, p. 102); ser vingativo e matar aqueles que o enganaram – e um lado bom, de qualidades: ser uma pessoa de coração puro, ter bom relacionamento com os parentes animais, ter capacidade para vencer as dificuldades.

A mulher é casada com o protagonista e sua relação com ele parece ser verdadeira e sincera, no entanto, ela pouco pode fazer diante dos acontecimentos com o marido. Ela até procura alertá-lo em relação às intenções dos outros indígenas, mas o marido não lhe dá ouvidos e não segue seu conselho. Ela se preocupa, chora e sofre pelo marido e fica muito feliz quando vê que ele se livrou das armadilhas, mas não age para ajudá-lo, representando, talvez, a posição que a mulher indígena assume na organização social de algumas tribos.

Os outros índios são aqueles que querem namorar a mulher do protagonista e, para isso, criam armadilhas para eliminar seu marido; não conseguem alcançar seu objetivo e, por fim, eles é que são enganados, caem, por duas vezes, na mesma armadilha do urucum venenoso, preparada pelo protagonista, e morrem. Isso comprova que esses índios também não eram tão espertos como eles mesmos se consideravam em relação ao protagonista.

Quanto aos animais, eles podem ser divididos em dois grupos, de acordo com a função que ocupam no enredo:

- ⇒ Animais “comuns”: aparecem na narrativa apenas como caça: macaco preto, jabuti, tatu (caçados pelos japós), papagaio e abelha (animal figurativo).
- ⇒ Animais “personagens”: atuam no enredo da narrativa, como personagens significativos: japós e tatu.

Os japós intitulam a história e apresentam-se na narrativa como uma sociedade/família bem organizada. São os primeiros “parentes” do protagonista que o livram da primeira armadilha (ficar preso em cima do cumaru) e o ajudam a voltar para casa. Além disso, entregam-lhe os urucuns, cheiroso e venenoso, para que engane e mate seus inimigos. O chefe japó se reconhece como filho de criação do protagonista e, num gesto de gratidão e solidariedade familiar, ajuda-o e exige que seus familiares japós também assim o façam.

O tatu canastra também é apresentado como “parente” (primo) do protagonista e, por se sentir judiado pelos indígenas, assim como o protagonista, decide ajudá-lo a se livrar da armadilha (ficar preso no seu buraco) e entrega-lhe os urucuns, cheiroso e venenoso, para que engane e mate seus inimigos.

Vale ressaltar que, na narrativa, os animais são os detentores da sabedoria; são eles que resolvem duas das três situações de perigo nas quais é colocado o protagonista e também são eles que o aconselham, ensinando o meio de se vingar e eliminar seus

inimigos. Como o protagonista segue à risca os conselhos recebidos, sai vitorioso. Esses animais são dotados magicamente de características humanas, como a organização familiar, o uso da linguagem, a sabedoria e a capacidade de resolver as situações-problema, e essas características mágicas são vistas pelo protagonista como naturais, sem causar nenhum tipo de estranhamento, espanto ou dúvida. Essa situação confirma, mais uma vez, a visão de mundo integradora dos índios kaxinawá, através da qual homens e animais são vistos como partes – iguais – integrantes de um todo universal. Além disso, os japós são dotados ainda de mais uma característica mágica: o poder de transportar o protagonista de volta até sua casa na aldeia: “Mandou segurar o japozinho nas mãos e fechar o olho. Quando o homem abriu o olho, o japozinho já tinha voado e levado ele lá no terreiro de sua casa” (KAXINAWÁ, 2008, p. 101).

Vários são os costumes indígenas presentes na narrativa: fica evidente a diferença entre a relação amorosa entre homem e mulher – que existe entre o protagonista e sua esposa – e a relação puramente sexual – por ser muito bonita, a mulher era objeto de desejo dos outros indígenas, que queriam roubá-la de seu marido para apenas “namorar com ela”; a prática da caça a partir de duas técnicas: para caçar as crias de japó, os índios usam uma escada de envira para subir no cumaru e pegar os filhotes e, para caçar o tatu canastra, os índios queimam pimenta para tontear o animal em sua toca e poder pegá-lo mais facilmente; prática da coleta do mel de abelha, tirado com a mão de dentro do pau oco, onde se localiza a colmeia; prática alimentar (comer papagaio cozido); pintar o corpo com urucum cheiroso; o respeito aos mais velhos fica evidente quando o chefe dos japós repreende os japós mais novos quanto à forma que trataram seu “avô” humano e exige que todos o ajudem; uso dos remédios da mata (coloca-se o sumo da erva retirada da mata nos olhos, na cabeça e no osso do corpo do homem, assim como também acontece na quarta narrativa analisada).

Quanto aos aspectos formais, a presença de diálogos é constante e, nesta narrativa, os animais também têm o poder da palavra, igualando-se, assim, aos seres humanos; é a linguagem que, ao invés de diferenciar o homem dos animais, aproxima-os, integra-os. Ao tratar das narrativas indígenas dos índios Cinta-Larga, Walty (1991, p. 92) destaca a grande incidência dos diálogos e o predomínio da ação das personagens, seja do reino animal, vegetal ou mineral: “Existe uma integração do homem à natureza e, por isso, natureza e

cultura interpenetram-se. A língua, elemento cultural, está intrinsecamente ligada a um todo maior de que faz parte a linguagem dos animais e das plantas”.

Além disso, podemos verificar também no enredo desta história uma repetição de estruturas, que se dá, principalmente, pela repetição do padrão da trajetória do herói, como dissemos anteriormente, e pela repetição de situações de engano: os índios tentam por três vezes enganar o protagonista; para se livrar dos índios bravos, quando está preso no buraco da colmeia, o protagonista engana-os; os inimigos morrem duas vezes enganados pelo protagonista. Segundo Walty (1991), essa repetição de situações de engano evidencia, nas narrativas indígenas, um aspecto lúdico da relação entre deuses, homens, animais, onde se burla e é burlado.

O narrador deste texto também é em 3ª pessoa e, mesmo na narrativa escrita, mantém o “clima” do contador oral, que anuncia e marca, pela linguagem, o início e o final da história: “Vou contar a história do homem que tinha uma mulher bonita e os outros judiavam dele para roubar sua mulher” (KAXINAWÁ, 2008, p. 99) e “Até que morreram todos, envenenados pelo urucum. É o fim da história” (KAXINAWÁ, 2008, p. 103).

Ao longo do texto, as marcas de oralidade e informalidade da linguagem também se mantêm, como podemos verificar em: “ — Nós vimos umas crias de japó num cumaru grande. [...] Tinham muitas” (KAXINAWÁ, 2008, p. 99); “— Me convidaram para ir buscar as crias de japó” (KAXINAWÁ, 2008, p. 99); “Tinha muita cria de japó nos galhos de cumaru” (KAXINAWÁ, 2008, p. 99); “... e mandaram ele subir” (KAXINAWÁ, 2008, p. 99); “Prometeram ao homem levar ele na rede para baixo” (KAXINAWÁ, 2008, p. 100); “Botaram ele na rede e levaram para baixo” (KAXINAWÁ, 2008, p. 100); “As mulheradas aprontaram muita comida...” (KAXINAWÁ, 2008, p. 100); “... o chefe japó deu um carão em seus filhotes...” (KAXINAWÁ, 2008, p. 100); “... o japozinho já tinha voado e levado ele...” (KAXINAWÁ, 2008, p. 101); “O pessoal espantou muito quando viu ele de volta” (KAXINAWÁ, 2008, p. 101); “... forrando com pano, bem forradinho, o lugar deles dormirem” (KAXINAWÁ, 2008, p. 101); “Levaram ele para matar” (KAXINAWÁ, 2008, p. 102); “... mandaram ele botar a mão lá dentro” (KAXINAWÁ, 2008, p. 102); “Até que chegaram outros índios brabos, os Teika Nawá, para matar ele” (KAXINAWÁ, 2008, p. 102); “O homem resolveu enganar eles...” (KAXINAWÁ, 2008, p. 102); “— Eu vou matar esses Teika Nawá tudinho!” (KAXINAWÁ, 2008, p. 102); “A mulher recebeu ele com

carinho...” (KAXINAWÁ, 2008, p. 102); “Quando ele entrou dentro do buraco, o pessoal tampou com toras de pau e areia, bem tampadinho” (KAXINAWÁ, 2008, p. 102); “Ninguém vai salvar ele naquele buraco do tatu” (KAXINAWÁ, 2008, p. 103).

A sétima narrativa intitula-se “História da Origem dos Remédios da Mata”⁶³ e, como o próprio título indica, a narrativa conta a história de como surgiram os remédios da mata a partir de alguns índios antepassados, que morreram para se transformar nos medicamentos. Posteriormente, quem passa a dominar os saberes medicinais é a protagonista da história, a Fêmea Roxa, que os utiliza também para fazer o mal para as pessoas da aldeia. Depois de ser abusada sexualmente pelo próprio genro, ela assassina-o envenenado; o neto conta a todos os segredos que sabia da avó e a tribo passa a persegui-la até matá-la. Ambos os assassinatos caracterizam a presença da *metamorfose de sentido teológico*, causada por um agente externo (a Fêmea Roxa mata o genro; os índios da tribo matam a Fêmea Roxa) e, portanto, com caráter permanente.

É possível verificar desde o início que o texto traz uma forte carga mítica na medida em que narra a explicação de uma origem, no caso, dos remédios da mata, fato acontecido nos tempos primordiais:

Os índios de antigamente, com pouco tempo que apareceram no mundo, pensaram e discutiram juntos sobre a vida deles dali para frente:

— Como será quando as pessoas adoecerem? Como vamos fazer para curar os doentes?

— Um bocado de nós vai morrer para surgir como remédio da mata. Os outros poderão viver usando estes remédios em que vamos nos transformar (KAXINAWÁ, 2008, p. 109).

São vários os costumes indígenas presentes nesta narrativa. O principal deles, responsável por toda a constituição do enredo, é o uso de ervas medicinais ou remédios da mata, uma prática muito frequente e importante até os dias atuais nas aldeias. São os pajés os principais responsáveis pelo conhecimento das ervas medicinais, que podem curar ou

⁶³ Neste texto, destaca-se o seguinte vocabulário:

- **piaba**: espécie de peixe de água doce, que apresenta, nas laterais do corpo, duas manchas escuras; também conhecido como manjuba ou manjubinha em algumas regiões do Brasil.

- **mandim mole**: espécie de peixe de água doce; conhecido também como mandi.

- **palha de sororoca**: a sororoca é uma planta, cujas folhas (palha) são utilizadas pelos indígenas para confecção de cestos, paneiros e esteiras, além de servir para enrolar o peixe antes de colocá-lo para cozinhar ou assar.

- **muquinhar**: cozinhar ou assar a carne na brasa.

matar. O lugar na aldeia onde essas ervas são cultivadas geralmente é um lugar sagrado e bastante respeitado por toda a comunidade. Vale destacar também que, dentre os livros de autoria indígena, vários são aqueles voltados à recuperação e divulgação da medicina da floresta, já que todo esse conhecimento tradicional é muito significativo para os grupos indígenas. Neste texto, são citados os remédios bons para cura – de picada de cobra, picada de escorpião, picada de aranha, reumatismo e problemas de fígado –, remédio para coceira (*Nuĩ*) e remédios venenosos para matar – olho forte (*Beru Paepa*) e mijo amargo (*Isũ Muka*).

Além desse hábito cultural, são apresentados outros: a importância do velho indígena, detentor dos conhecimentos tradicionais, passados de geração em geração (representado pela figura da protagonista); prática da caça e da pesca; prática de fazer cerâmica com barro (panela e tigela); hábitos alimentares (peixe cozido na palha de sororoca); prática do batismo⁶⁴; prática de cantos específicos para determinados rituais; como também ocorre em outras narrativas, as relações familiares são fundamentais para a constituição do enredo.

Quanto às personagens, inicialmente, são apresentados os índios que morrem para se transformar em remédios. A narrativa se refere a esses índios como “índios de antigamente”, ou seja, antepassados; são eles que morrem para virarem os diversos tipos de remédios indígenas existentes na mata, ou seja, eles se sacrificam pelo bem de toda a comunidade. Podemos verificar que a temática do ser humano que se transforma em vegetal, presente na quinta narrativa analisada, é retomada neste texto, destacando-se novamente a integração entre homem e natureza e intensificando a representação da visão de mundo integradora dos índios kaxinawá. Mais uma vez, podemos observar uma *metamorfose de sentido ovidiano*, ou seja, uma metamorfose física, já que os corpos dos índios transformaram-se em remédios da mata, mas também podemos observar uma *metamorfose de sentido teológico*, representada pela morte dos indígenas.

A Fêmea Roxa, cujo nome em língua kaxinawá é *Yushã Kuru*, é a protagonista da história. É caracterizada como uma mulher idosa (velha) e, portanto, detentora dos saberes

⁶⁴ Quanto à prática do batismo, não nos foi possível comprovar se se trata de um ritual específico kaxinawá, conhecido, em língua portuguesa, pelo nome de batismo – como acreditamos que seja – ou se o narrador refere-se ao ritual não indígena. Segundo informações de Ôchoa, Iglesias e Teixeira (2003), no período do domínio dos seringueiros, os kaxinawás desejavam arduamente serem batizados, porque apenas os não batizados eram mortos.

tradicionais, principalmente aqueles relativos aos remédios da mata. É ela quem ensina aos índios antepassados como eles devem morrer e se transformar em remédios; ela é responsável também por ensinar os outros índios como utilizar essas ervas medicinais.

— Eu acho muito importante a idéia de vocês. Melhor é virar remédio. Vocês poderão. Eu vou ensinar a vocês. Vou ensinar aos nossos parentes. Os outros concordaram com essa idéia:
 — Isso é verdade. Se você conhece bem, você vai nos ensinar. Vai ensinar para nossos filhos e nossos netos.
 Yushã Kuru, a Fêmea Roxa, deu muitos conselhos e surgiram os remédios (KAXINAWÁ, 2008, p. 109).

No entanto, ela decide guardar apenas para si esses saberes e, muitas vezes, utilizá-los para fazer o mal aos outros, através da prática da feitiçaria. Mais uma vez, neste caso, nos é apresentada uma protagonista que traz em si o bem e o mal; ao mesmo tempo em que ela usa sua sabedoria para praticar o bem, ensinando aos índios antepassados como se transformar em remédios e ensinando a seus contemporâneos como utilizar os medicamentos da floresta para a cura das doenças, ela utiliza sua sabedoria para prejudicar e até mesmo matar as pessoas (mortes essas que também configuram *metamorfoses de sentido teológico*, causadas por agente externo e com caráter permanente), por isso acaba sendo perseguida e morta. Devido a essas características, podemos dizer que essa personagem se aproxima da figura das bruxas dos contos de fada.

Algumas das outras personagens não possuem nome próprio, apenas são caracterizadas por sua relação, na maioria das vezes familiar, com a protagonista. O neto da velha, filho de sua filha, começa a aprender com a avó como utilizar os remédios da mata e acaba descobrindo seus segredos de feitiçaria. Quando seu pai é morto pela avó, é o neto o responsável por revelar a toda a comunidade da aldeia esses segredos e a velha passa a ser perseguida pelos demais índios.

Um dos genros da velha, o primeiro a aparecer na narrativa, pai do neto, marido da filha, abusa sexualmente da sogra, mantendo com ela uma relação sexual forçada; como vingança, é morto pela velha, ingerindo um peixe envenenado, e é sua morte que desencadeia a revelação dos segredos e a perseguição à Fêmea Roxa. O outro genro da protagonista é o responsável por enganá-la, dizendo que iria batizar os netos e netas dela e

queria que ela cantasse as músicas tradicionais; assim, a mulher, que estava escondida na floresta, concorda em voltar para a aldeia e é morta pelos outros índios.

Já o grilo zanolho, chamado em língua kaxinawá de *Tawa Xini Bexta*, é a personagem que tinha a visão bastante aguçada e o poder de enxergar até muito distante; é chamado para ajudar a encontrar a velha que fugiu para se esconder na mata. A caracterização dessa personagem é paradoxal, já que ela é relacionada ao grilo – um inseto cuja visão é bastante limitada, se comparada à visão humana –, além disso, é zarolha, vesga ou estrábica, ou seja, apresenta mais uma limitação, uma deficiência de visão. Mesmo assim, essa personagem possui o poder de enxergar melhor do que os outros indígenas. A narrativa não deixa claro se essa personagem é um animal ou um rapaz (humano), já que o narrador se refere a ele como “rapaz grilo”. A caracterização ambígua/ híbrida dessa personagem é mais uma evidência da visão integradora dos índios kaxinawá.

Nesta narrativa, a presença dos animais é pouco significativa; eles aparecem, inicialmente, como alimentação: peixes (piaba e mandim mole) e como denominação e/ ou caracterização da personagem do grilo zanolho. Neste texto, a presença mais evidente é dos vegetais, já que os próprios indígenas transformam-se nas ervas medicinais da floresta.

Mais uma vez podemos notar que a magia está fortemente presente em toda a narrativa e é aceita com naturalidade pelas personagens, sem dúvidas, estranhamentos ou questionamentos. Os seres humanos transformados em ervas medicinais; as práticas de feitiçaria e a própria personagem do grilo zanolho são elementos mágicos fundamentais para a constituição da história.

Podemos verificar também que este texto traz temáticas bastante frequentes em outras narrativas populares, como, por exemplo, humanos que se transformam em plantas; a protagonista que bastante se assemelha às bruxas dos contos maravilhosos; a prática da feitiçaria, utilizada para o bem e para o mal, além de uma prática específica: tirar o coração das pessoas a quem se mata. Nesta narrativa:

[...] O cesto estava cheio de coração, tudo em fileirinha. Quando a velha Fêmea pegava o coração para botar feitiço e veneno, a pessoa morria. Ela colocava dentro do cesto arrumado em carreirinha. Cada um tinha um nome: um era aquele do homem trabalhador, outro da moça bem bonita. Tinha muita carreira no cesto grande da velha Fêmea, *Yashã Kuru* (KAXINAWÁ, 2008, p. 111).

Essa prática nos remete ao conto de Branca de Neve; ao encomendar sua morte para um caçador, a rainha – que era também a bruxa má – manda o homem trazer o coração da moça para comprovar a morte.

Quanto aos aspectos formais, o narrador é em 3ª pessoa e, no final da narrativa, deixa claro que não é o “criador/ inventor” da história narrada, mas sim seu transmissor: “Dizem que foi assim” (KAXINAWÁ, 2008, p. 111), aproximando o texto das histórias orais. Além disso, mais uma vez, os diálogos são frequentes, bem como outras marcas de informalidade, coloquialidade e oralidade da linguagem, como em: “Um bocado de nós vai morrer...” (KAXINAWÁ, 2008, p. 109); “... todos os remédios que têm na mata...” (KAXINAWÁ, 2008, p. 109); “Quando a mulher moça ou homem rapaz crescia bonito...” (KAXINAWÁ, 2008, p. 109); “O genro veio escondido para pegar a velha sem avisar e fez o serviço com ela...” (KAXINAWÁ, 2008, p. 109); “... minha avó envenenou ele...” (KAXINAWÁ, 2008, p. 111); “— Eu vou no mato cagar” (KAXINAWÁ, 2008, p. 111).

A oitava narrativa intitula-se “História de um Homem muito Sovina”⁶⁵ e, ao lermos o título da narrativa, não temos ideia da abrangência de seu conteúdo. O título se refere apenas ao homem sovina, que é o “ponto de partida” do enredo, mas não se refere aos animais que também são figuras centrais na história.

Como característica bem peculiar do mito, esse texto narra a explicação (mítica) da diferença entre as diversas espécies de pássaros, o porquê de suas cores e tipos de bico. A história narra também a origem do jacaré (porque ele vive na água e porque seus olhos são como são) e o porquê da cor do marimbondo. Tudo isso é contado a partir da história de *Yawa Xiku Nawa*, um índio muito sovina, que não queria compartilhar a posse do fogo e

⁶⁵ Neste texto, destaca-se o seguinte vocabulário:

- **bacurau**: nome comum de aves noturnas da América tropical; possuem plumagem macia, de coloração parda, salpicada de preto e amarelo, e faixa branca no pescoço; geralmente medem por volta de 30 cm e alimentam-se de insetos.
- **cabas**: insetos com ferrão (abelha, vespa, marimbondo, formiga).
- **olho da maniva**: o mesmo que “pau de maniva” (vide segunda narrativa analisada).
- **curica**: ave nativa da região amazônica; chega a medir até 22 cm de comprimento e possui a plumagem verde com a cabeça negra e colar amarelo; é chamada também de papagainho.
- **vertente**: superfície por onde correm as águas das chuvas.
- **pico de jaca**: refere-se à surucucu pico de jaca, uma espécie venenosa de cobra.
- **cará**: tubérculo comestível, semelhante ao inhame.
- **varadouro**: caminho aberto na mata (vocábulo específico da região amazônica).
- **jacamim**: ave de cor preta, com brilho metálico, de pernas compridas, asas curtas e tem na cabeça um topete de penas curtas e eriçadas.
- **paneiro**: cesto artesanal com alças, feito de cipó.

dos vegetais, por isso, entra em conflito com os outros índios e alguns animais e acaba sendo morto. O quadro abaixo mostra os animais, suas características físicas e a explicação mítica para cada uma delas, de acordo com a narrativa:

Animal	Característica	Explicação “Mítica”
Jacaré	- vive na água - tem os olhos “inchados”	- estava fugindo das cabas de <i>Yawa</i> e entrou num igarapé; como elas estavam perseguindo-o e ele não podia sair da água, resolveu viver ali. - devido às ferroadas das cabas.
Marimbondo	- é azulzinho	- espalhou o fel azul de dentro do corpo de <i>Yawa</i> em cima da cabeça.
Curica	- tem o bico torto e curto	- foi queimada quando ela trazia a brasa roubada de <i>Yawa</i> .
Arara	- é vermelha	- ficou com as asas protegendo a brasa no oco de pau de mulateiro - passou no pescoço o sangue do corpo de <i>Yawa</i> .
Anu	- é cinzento	- ficou cinzento por causa da fumaça do mulateiro.
Beija-flor	- é leve	- saiu voando com o paneiro de algodão de <i>Yawa</i> .
Jacamim	- tem o traseiro cinza	- pisou na cinza, escorregou, caiu e melou o traseiro de cinza.

Tabela 14: Características e origem dos animais

Vários são os costumes indígenas presentes neste texto: a prática do roçado (plantação de macaxeira, cará, milho, mudubim, banana); a criação de animais; a importância do fogo; práticas alimentares de assar o alimento ao sol ou no fogo; os conflitos entre inimigos, culminando na morte de um deles; a importância da união para a resolução dos problemas da coletividade.

Quanto às personagens, *Yawa* vive com sua esposa, sem filhos, separado dos demais indígenas. Possui o fogo e o roçado, que representam a alimentação e o plantio de novos vegetais a partir das sementes, caroços e manivas. É muito egoísta e sovina; não gosta de compartilhar o que possui com os outros, por isso cria animais perigosos (cabas, cobras e aranhas) para proteger seu roçado das tentativas de roubo dos parentes. Mesmo quando os parentes vinham pedir-lhe ajuda, *Yawa* judiava deles e agia com maldade, dando-lhes uma

parte do vegetal que, mesmo plantada, não vingava, ou então lhes dando sementes e caroços torrados, que também não germinavam.

Yawa representa a individualidade que, de acordo com as características culturais indígenas, não é benéfica e, neste caso, relaciona-se diretamente à solidão: “Era um homem chamado *Yawa Xiku Nawa*. Era só ele e a mulher dele. Não tinha nenhum filho. *Yawa Xiku Nawa* vivia só com sua mulher” (KAXINAWÁ, 2008, p. 123). *Yawa* acaba sendo enganado e roubado pelos outros animais (favoráveis aos parentes) e pelos próprios parentes que se transformam em aves e por fim é morto. Depois de morto, seu corpo é aberto e dentro havia fel azul, simbolizando toda a maldade, egoísmo e amargura que caracterizam essa personagem.

A esposa de *Yawa*, assim como ele, também é egoísta e sovina; também não gosta de partilhar o que possui com os parentes. Tanto ela quanto o marido agem com violência com os animais que não sejam aqueles perigosos que eles criam com o objetivo de proteger seu roçado, mostrando que sua relação com a natureza não é harmônica. A mulher maltrata o calango que quer pegar um caroço de milho: “Ela revistou ele todinho, mas não conseguiu encontrar os caroços. Então, ela rasgou as duas mãos dele, os dois pés e a boca” (KAXINAWÁ, 2008, p. 124). O marido também maltrata a curica: “Pegou uma lenha cheia de brasa e jogou na cabeça da curica” (KAXINAWÁ, 2008, p. 125).

Os outros indígenas vivem na miséria porque não têm mais como fazer roçado e não possuem mais o fogo. Com a ajuda dos animais, conseguem roubar de *Yawa* as manivas dos alimentos e o fogo. No final da narrativa, transformados em pássaros, matam o índio sovina com flechadas. Podemos notar que, com esses indígenas, a relação dos animais é de harmonia e integração.

Nesta narrativa, a presença dos animais é fundamental para o desenvolvimento do enredo; são personagens importantes e a diversidade de animais citados é bem grande. Há um conflito central entre o homem sovina *Yawa* e os outros parentes. Dessa forma, são apresentados os animais que agem a favor de um lado ou de outro e cada grupo de animais cumpre uma função: os animais criados por *Yawa* – aranhas, cobras (jararaca e pico de jaca), cabas, marimbondos, arraia, todos os tipos de insetos – têm a função de proteger o roçado contra a tentativa de roubo dos parentes; são os animais favoráveis a *Yawa*, que

agem apenas com o instinto, obedecendo às ordens de seu “dono”. São animais criados para servir.

Já os outros animais – calango, jacaré, tatus (tatu ferrugem, tatu rabo de couro, tatu canastra), pássaros (pássaro encantado, curica encantada, arara, japó, anu, beija-flor, jacamim, mutum) – têm a função de auxiliar os parentes a terem novamente o fogo e os legumes, roubados de *Yawa*; são os animais contrários ao índio sovina. Vale ressaltar que esses animais são tratados na narrativa por “parentes”, representando a coletividade e a visão integradora dos índios kaxinawá, que consideram todos os seres como parte de um mesmo todo. O passarinho encantado conseguiu pegar a maniva (talo de macaxeira) para eles; esse pássaro possuía dois nomes: *Txu Txu* e um nome antepassado: *Na Bê Tivi*. O calango pegou o caroço de milho, apesar de ser maltratado pela esposa de *Yawa* e mordido pelas formigas. Mesmo tendo como cultivar os alimentos, eles não tinham como cozinhá-los e foi a curica encantada a responsável por buscar o fogo com *Yawa* e outros pássaros ajudaram a manter o fogo aceso.

Um parente antepassado, chamado *Nawa Yui* também quis ajudar os indígenas, tentando pegar manivas de *Yawa*, mas seus animais protetores o perseguiram e ele teve que passar a viver nas águas, como jacaré. Acreditando que *Yawa* era o responsável pelo sumiço de *Nawa Yui*, os índios resolveram matá-lo para ficar com seus legumes e poder, assim, aumentar a produção de alimentos do grupo. Para conseguirem matá-lo, precisavam cavar um buraco até a sua casa e, para isso, pediram a ajuda dos cunhados tatus, que aceitaram a missão e ainda avisaram o melhor momento para o ataque. Foi assim que os parentes transformaram-se em pássaros para entrar no buraco e matar *Yawa* com suas flechas.

Há, no entanto, uma ave – o bacurau –, citada no início da narrativa, que não atua nem a favor de *Yawa*, porque não o serve, protegendo seu roçado, nem a favor dos outros indígenas, porque não os auxilia e também porque foi ela a responsável por apagar o fogo que eles possuíam anteriormente: “O fogo também não tinham mais. Foi o bacurau que pagara o fogo” (KAXINAWÁ, 2008, p. 123).

Nesta narrativa, também podemos verificar a presença de elementos mágicos, como os animais com características humanas. Os animais favoráveis ao grupo de indígenas são animais detentores da sabedoria e da linguagem. Eles agem em cooperação com os

humanos, auxiliando-os a tomarem para si o fogo e as sementes; eles ajudam também na elaboração e execução do plano para matar *Yawa*. Além disso, alguns índios transformam-se em aves, confirmando a atmosfera de magia.

Desta forma, podemos afirmar que, nesta história, estão presentes dois tipos de metamorfose, segundo Silva (1985): a *metamorfose de sentido ovidiano*, representada pela transformação física dos indígenas em aves, para atacar o homem sovina. Neste caso, há uma metamorfose de humano em animais (aves), caracterizando-se, portanto, como *zoomorfismo*; além disso, é uma metamorfose auto-inflingida, já que os índios transformaram-se a si mesmos em pássaros, como meio de alcançar um objetivo, porém, não é possível afirmar com certeza se a metamorfose foi transitória ou não. Mais uma vez a fórmula, proposta por Silva (1985), na qual **A** transforma **B** em **C** para conseguir **D**, pode ser aplicada: **os índios** transformam **a si mesmos** em **pássaros** para conseguirem **atacar o homem sovina**, sendo que o agente e o objeto coincidem ($A = B = \text{índios}$).

O segundo tipo de metamorfose presente nesta narrativa é de *sentido teológico*, representada pela morte do índio sovina; neste caso, é uma metamorfose causada por um agente externo – os outros índios e os animais – e possui caráter permanente.

Podemos afirmar que essa história apresenta uma grande oposição entre o individual, que é egoísta e solitário, e o coletivo, que é produtivo e traz a harmonia. O texto traz consigo um ensinamento que faz parte da cultura diária dos indígenas, de que apenas quando a coletividade está bem, tudo está bem; não é possível defender um bem-estar individual, sem pensar no grupo, no coletivo. *Yawa* e sua esposa tinham um comportamento egoísta e individualista, por isso seu final na história é a morte, ou seja, uma espécie de castigo por sua postura inadequada de não dividir e compartilhar os bens que possuía. Desta forma, o texto pode ser caracterizado como uma narrativa exemplar, que mostra as desastrosas consequências do comportamento individualista.

Poderíamos até mesmo dizer que essa oposição pode ser transposta para um nível mais amplo: a oposição entre o modo de vida não indígena – baseado no individualismo, no acúmulo de riquezas só para si e numa relação de poder e submissão do homem em relação aos animais – e no modo de vida indígena – baseado na coletividade, na partilha da riqueza entre todos os membros da comunidade e numa relação de ajuda mútua e respeito entre

seres humanos e animais. Como é a coletividade unida que vence o índio sovina, fica evidente qual o modo de vida “defendido” pela narrativa.

Uma das temáticas principais deste texto – o roubo do fogo – remete-nos mais uma vez à mitologia grega, com a figura de Prometeu, que rouba o fogo dos deuses do Olimpo para entregar de volta à humanidade, favorecendo os homens e tirando-os do castigo, imposto por Zeus, de ficarem sem o domínio do fogo. Depois de ser enganado e roubado por Prometeu, Zeus o castiga, acorrentando-o num monte, onde as águias vinham diariamente comer seu fígado, como vimos anteriormente, na primeira narrativa analisada. A temática dos pássaros encantados também é recorrente em várias outras narrativas populares, a exemplo de “A ave de ouro” (Grimm), “O papagaio real” (Câmara Cascudo”) ou ainda “O papagaio de limo verde” (Silvio Romero).

Quanto aos aspectos formais, o narrador é em 3ª pessoa e deixa claro que os fatos narrados não foram criados por ele, mas aconteceram com seus antepassados, começando e terminando a narrativa com a mesma “fórmula”, o que nos remete mais uma vez aos narradores orais: “Com nossos antepassados aconteceu assim” (KAXINAWÁ, 2008, p. 123 e 127). Além disso, quando há uma dúvida na história, como o passarinho encantado com dois nomes, o narrador logo evidencia que ele está transmitindo a narrativa como ouviu: “Diz que o passarinho tinha dois nomes” (KAXINAWÁ, 2008, p. 124).

Há também a presença de diálogos (seres humanos e animais têm o poder da palavra) e marcas de oralidade, informalidade e coloquialidade da linguagem, como em: “Não tinham aonde conseguir o fogo e nem alimentação” (KAXINAWÁ, 2008, p. 123); “É *Yawa Xiku Nawa* que está sovinando e judiando com a gente” (KAXINAWÁ, 2008, p. 123); “Me dá semente de milho, parente?” (KAXINAWÁ, 2008, p. 123); “Assim não teve jeito deles acenderem o fogo” (KAXINAWÁ, 2008, p. 124); “E ela contava os caroços tudinho” (KAXINAWÁ, 2008, p. 124); “Ela revistou ele todinho [...] E jogou ele no meio do terreiro” (KAXINAWÁ, 2008, p. 124); “As formigas vieram e morderam ele” (KAXINAWÁ, 2008, p. 125); “... e viu ele torrando milho” (KAXINAWÁ, 2008, p. 125); “Chegou no roçado e encontrou todos os tipos de animais...” (KAXINAWÁ, 2008, p. 126); “Depois, os marimbondos e cabas perseguiram ele” (KAXINAWÁ, 2008, p. 126); “Resolveram matar ele...” (KAXINAWÁ, 2008, p. 126); “Se nós matamos ele no limpo...” (KAXINAWÁ, 2008, p. 126); “Depois os outros acabaram de matar ele com flechadas”

(KAXINAWÁ, 2008, p. 126); “... ficou bem bonitinho, todo azulzinho” (KAXINAWÁ, 2008, p. 127); “De aculá, veio o jacamim, correndo e gritando” (KAXINAWÁ, 2008, p. 127); “Melou a bunda de cinza” (KAXINAWÁ, 2008, p. 127).

A nona narrativa intitula-se “Pré-História da Arara Encantada”⁶⁶ e, logo de início, o título do texto nos chama atenção por ser o único a trazer o vocábulo “pré-história”, enquanto todas as outras narrativas trazem apenas “história”. No próprio texto, não foi possível encontrar uma razão para essa escolha vocabular; acreditamos que, como a quarta narrativa da obra intitula-se “História da Arara Misteriosa”, a nona narrativa teria o título de “Pré-História da Arara Encantada”, por se referir à mesma figura mítica, a arara, vivenciando fatos anteriores aos narrados pela quarta narrativa. De qualquer forma, o próprio título já possui uma carga de magia na caracterização da arara como “encantada”, que irá permear toda a narrativa.

Os fatos do texto aconteceram no tempo mítico, da origem, com os antepassados kaxinawá: “Vivia muita gente morando aqui e acolá. Eram os povos antigos. Existia nesse tempo uma arara encantada” (KAXINAWÁ, 2008, p. 136). A narrativa conta a história da arara encantada, que é assassinada por dois valentões, com o intuito de pegarem seu “mistério”, ou seja, de se apossarem dos saberes da tradição. Seus parentes pretendem vingar sua morte, entrando em conflito com o grupo daqueles que a mataram. Como o grupo não reage ao ataque, o conflito perde o sentido e os dois grupos acabam fazendo uma festa.

Apesar de ser uma das narrativas mais breves da obra, justamente por sua temática central estar voltada para os conhecimentos tradicionais, muitos são os costumes indígenas presentes na história: alusão à festa do gavião, *txirĩ*; a prática da visita entre os parentes de diferentes aldeias; o casamento; as relações familiares; os enfeites corporais feitos com partes de animais (rabo de macaco, pena de arara canindé, pena do pássaro dorminhoco); a transmissão dos saberes através da dança, da música e da fala; a prática da caça; as práticas alimentares (caiçuma de macaxeira com folha de jerimum, mingau de banana, macaxeira

⁶⁶ Neste texto destaca-se o seguinte vocabulário:

- **japinim**: espécie de ave.

- **jerimum**: abóbora.

- **taboca**: vara verde oca, sem nós, encontrada nas florestas brasileiras, utilizada na fabricação de armas e paneiros; também definida por bambu.

com folha e mudubim torrado; fabricação e utilização de armas (borduna, faca de taboca, flechas e lanças); construção de casas com palha; conflitos entre grupos inimigos (assassinato e vingança).

Nesta narrativa, alguns animais aparecem apenas como elementos ilustrativos: o macaco, o pássaro dorminhoco e a arara canindé são citados apenas como animais cujo rabo e as penas servem, respectivamente, para fazer adornos corporais: “Tinham enfeites de rabo de macaco, pena de arara Canindé, pena do pássaro dorminhoco. Era uma lindeza!” (KAXINAWÁ, 2008, p. 136). Outros animais aparecem como figuras mais significativas, como o papagaio estrela e o japinim, que são animais que fazem parte da premonição sobre a morte da arara encantada; o gavião da festa *txirî*; e a própria arara encantada, protagonista da narrativa.

A arara encantada é a personagem central da narrativa. É uma personagem mágica e híbrida, já que não é possível saber se é homem ou animal/ ave; na narrativa, ora é referenciada como homem, ora como arara, o que pode ser verificado nos seguintes trechos: “Este homem é aquele que nós já ouvimos falar dele: a arara encantada” (KAXINAWÁ, 2008, p. 136) e “A arara parou na casa do chefe” (KAXINAWÁ, 2008, p. 137), o que, mais uma vez, confirma e intensifica a visão integradora de mundo dos índios kaxinawá, na qual a distinção entre homem e natureza nem sempre é clara e definida, já que todos os seres integram, de forma igualitária, um todo universal.

Novamente, neste texto, temos a narração da trajetória de um herói que, longe de casa, na terra de parentes distantes, casa-se com uma mulher, mora por um tempo com a esposa e seus parentes até que ela morre. Depois da morte da mulher, decide retornar para sua aldeia, mas, antes de partir, prevê sua própria morte:

Voltou para sua aldeia e avisou que ia passar na aldeia do *Dua Ibã* e *Siã* e do homem *Shata*.

— Essas pessoas são valentes. São pessoas que não têm chefe. Os mais valentes são o *Mãku Pata* e *Piru Biski*. Meus cunhados, se estes homens me matarem, vão sair canções do meu espírito. Prestem atenção que o sol vem bem claro, depois nublado, escuro, como se fosse chuva. Repara que, quando estiver amanhecendo, já clareando, vem um papagaio estrela para a cumieira da casa, cantando “bairu, bairu”, para lá e para cá. No outro dia, se aparecer um japinim cantando “txã, txã, txã”, podem acreditar que é adivinhando minha morte (KAXINAWÁ, 2008, p. 136).

No caminho de volta para casa, faz mesmo a parada na aldeia do *Dua Ibã* e *Siã* e do homem *Shata*, onde é bem recebido pelos chefes e é convidado para descansar, comer e pernoitar na casa de um deles. E então é assassinado, cumprindo-se a previsão: “Aconteceu tudo como a arara tinha avisado para o cunhado: o tempo escuro, o papagaio cantando ‘bairu, bairu’, e o japinim cantando ‘txã, txã’” (KAXINAWÁ, 2008, p. 137). Neste caso, podemos observar a presença da *metamorfose de sentido teológico*, representada pela morte da protagonista.

Seguindo o padrão estabelecido por Campbell, podemos dizer que ocorre, nesta narrativa, a separação ou afastamento do herói e seu retorno, ou, pelo menos, uma tentativa de retorno. Apesar de não ter provas específicas para serem vencidas, essa protagonista carrega consigo uma missão: ser portadora dos conhecimentos da tradição.

Essa personagem simboliza todo o saber tradicional do povo indígena, denominado, aqui, de “mistério”. Seu beijo é furadinho como o do macaco e cada furo correspondia a uma canção (um saber): “Os beijos dela eram como os dos macacos, todos furadinhos” (KAXINAWÁ, 2008, p. 136); “Cada furo que ele tinha no beijo, era uma canção” (KAXINAWÁ, 2008, p. 138). Através desses dois trechos, mais uma vez podemos confirmar o hibridismo da personagem, ora referenciada pelo pronome possessivo feminino “dela”, ora pelo pronome pessoal masculino “ele”. Ao ser morta, os assassinos pegam seu beijo e enterram o resto do corpo: “Olharam os furadinhos dos beijos dela e esticaram. O resto do corpo enterraram” (KAXINAWÁ, 2008, p. 137). Apesar de ser detentora de toda a sabedoria tradicional, a arara não consegue evitar a própria morte.

A mulher, esposa da arara encantada, havia perdido todos os seus próprios parentes; sem mais explicações do narrador, a mulher morre e, depois de sua morte, seu marido decide partir de volta para sua aldeia. A morte da mulher da protagonista também caracteriza um caso de *metamorfose de sentido teológico*.

Ao prever sua possível morte, a arara encantada avisa seus cunhados dos sinais de que eles receberiam. Ao receberem os sinais, os cunhados decidem lutar para vingar a morte da arara encantada, sua parente, detentora da sabedoria tradicional: “O cunhado logo imaginou e se preparou para vingar a morte da arara. Fizeram flechas e lanças e todo tipo de armas. Juntaram toda gente que tinha na aldeia e saíram” (KAXINAWÁ, 2008, p. 138).

Dua Ibã e *Siã* e homem *Shata* são mestres da tradição, por isso também detêm os saberes tradicionais. *Mãku Pata* e *Piru Biski* são os valentões que matam a arara encantada para tentar se apoderar do seu beijo e, assim, serem possuidores de sua sabedoria: “Um valente pegou na borduna e o outro pegou sua faca de taboca. Sem pedir ordem ao chefe, entraram na casa e mataram a arara no chão” (KAXINAWÁ, 2008, p. 137).

Quando os parentes vingadores encontraram o grupo daqueles que haviam matado a arara encantada e iam partir para o ataque, os inimigos não reagiram, seguindo o conselho de seu chefe. Sendo assim, os parentes desistiram da vingança e, todos juntos, fizeram a festa do gavião. No entanto, o cunhado ainda reconhece os pertences da arara: seu beijo, sua roupa e sua arara *Canindé* de criação. Aqueles que haviam matado a arara encantada negam que sejam os pertences dela. Como não tinham mais o que fazer para trazer a arara encantada de volta à vida, os parentes decidem não brigar mais e vão embora.

As temáticas do assassinato com o intuito de roubar o que o outro tem de mais precioso – neste caso, a sabedoria, o “mistério” e o encantamento – é temática recorrente, bem como a premonição da própria morte e o ato de vingar a morte de alguém.

Quanto aos aspectos formais, assim como ocorre na maioria das narrativas analisadas, o diálogo das personagens está presente, e também as marcas de oralidade, coloquialidade e informalidade da linguagem, com em: “Ela vivia visitando o cunhado dela...” (KAXINAWÁ, 2008, p. 136); “Os beijos dela eram como os dos macacos, todos furadinhos” (KAXINAWÁ, 2008, p. 136); “A arara encantada saiu e dormiu no meio de viagem” (KAXINAWÁ, 2008, p. 136); “Este homem é aquele que nós já ouvimos falar dele: a arara encantada” (KAXINAWÁ, 2008, p. 136); “Quando chega gente na aldeia, o chefe não deixa passar” (KAXINAWÁ, 2008, p. 137); “Juntaram toda a gente que tinha na aldeia e saíram” (KAXINAWÁ, 2008, p. 137); “— Não, este é o da minha própria canção e guardou” (KAXINAWÁ, 2008, p. 138).

A décima narrativa intitula-se “O Sapo Encantado”⁶⁷ e, desde o título, podemos verificar a presença da magia, já que o protagonista – o sapo – é caracterizado como

⁶⁷ Neste texto, destaca-se o seguinte vocabulário:

- **canoeiro**: aquele que dirige uma canoa.
- **palheta**: tipo de colher, feita de madeira.
- **quebra-jejum**: café da manhã.
- **mutuca**: tipo de mosca, com picada bastante dolorida, que se alimenta de sangue.

“encantado”, ou seja, como uma criatura sobrenatural. O texto narra a história de Ixã, um homem que, em busca de comida (caça) para seus filhos, encontra-se com um sapo que se transforma em gente e lhe dá um objeto mágico, uma palheta, que faz surgir alimentos. Num dado momento, Ixã também se transforma em sapo e desaparece. Ele volta para casa, depois do pedido de sua esposa, para ajudar o filho no roçado, mas, para fugir da esposa, que não quer que ele desapareça novamente, transforma-se em mutuca.

Nesta narrativa estão presentes alguns hábitos culturais indígenas como: a prática da caça e do roçado; a responsabilidade do homem (chefe de família) de conseguir alimento para os filhos e de cuidar do roçado; alguns hábitos alimentares, como comer carne de caça, comer sapo, comer peixe.

As relações familiares, assim como em outras narrativas, também estão presentes e são fundamentais para o desenvolvimento do enredo. Sendo assim, as personagens desse texto são os integrantes de uma família: Ixã é o pai e a única personagem humana a receber nome próprio. É o protagonista da narrativa e o chefe da família, portanto, o responsável por caçar para conseguir alimento para os filhos; no entanto estava com dificuldades para conseguir as caças. Ao caçar sapos, encontra-se com um sapo transformado em gente que lhe entrega uma palheta mágica que faz surgir os alimentos, evitando, assim, que Ixã mate mais sapos para alimentar sua família. Com o passar do tempo, Ixã transforma-se em sapo e desaparece. Quando a esposa o chama de volta para ajudar o filho no roçado, ele vem, mas, quando ela tenta segurá-lo para que ele permaneça em casa, ele transforma-se em mutuca e foge.

A mãe (e esposa) sente falta do marido que desaparece no poço, por isso vai chamá-lo para voltar para casa e ajudar o filho, cumprindo, assim, com suas responsabilidades em relação à família. No dia seguinte, reconhece-o em meio aos peixes encantados de gente, tenta segurá-lo em casa, mas não consegue. Há também os filhos; é para alimentá-los que o pai sai em busca de caças. Um dos filhos, depois de crescido, passa a ser responsável pelo roçado da família, já que o pai desapareceu.

São poucos os animais que aparecem nesta narrativa, mas eles possuem uma importância significativa: o sapo é figura central da história e é chamado de *Tua Yuxibu*⁶⁸:

⁶⁸ Assim como também ocorre com a terceira narrativa analisada, nesta história, o protagonista também é designado pelo termo *Yuxibu*, utilizado pelos kaxinawá para designar os “Deuses do Céu”.

“Tua Yuxibu é o sapo, o canoeiro, o que mais tem. Ele sempre canta no verão. Vai desovar na praia. E as pessoas comem este sapo” (KAXINAWÁ, 2008, p. 143). O sapo parece, primeiramente, como uma caça comum, no entanto, sua relação com o protagonista transforma-o em personagem. O sapo encanta-se em homem para dar a Ixã uma palheta que, quando utilizada para mexer água no fogo, faz surgir magicamente os alimentos:

Então, o sapo pegou uma palheta daquelas que existiam antigamente, do próprio encantado. Uma palheta para fazer um tipo de mingau. Mandou botar água no fogo e também mexer a água com a palheta. Ixã mesmo quem mexeu. Apareceu carne, peixe de todo tipo. Ele deu para os filhos comerem (KAXINAWÁ, 2008, p. 143).

Fica evidente que a intenção do sapo encantado de gente não era apenas de ajudar Ixã, mas também de proteger seus próprios parentes da caça predatória, já que, segundo o próprio sapo encantado, eles eram em número pequeno; há, portanto, uma preocupação clara com a preservação ambiental: “— Ah, você veio me pegar para comer? Eu vou dar uma arma para caçar outro animal, porque você está acabando conosco. Já somos pouquinhos e você ainda come a gente” (KAXINAWÁ, 2008, p. 143). Também vale destacar que é o animal, o sapo, o detentor da sabedoria, já que é ele que orienta Ixã e ensina ao homem como suprir as necessidades de seus filhos. Na sequência do enredo, o próprio protagonista transforma-se em sapo e desaparece.

O peixe inicialmente também aparece como caça comum; no entanto, ao longo do texto, o narrador revela que há outros homens encantados/ transformados em peixe. Por fim, há a mutuca, um inseto que aparece apenas no final da narrativa, quando o protagonista transforma-se de sapo em mosca (mutuca) para fugir da mulher.

Podemos perceber que, neste texto, mais uma vez é narrada, a trajetória de um protagonista, o índio Ixã, que se afasta de casa e vai para a floresta com uma “prova” a ser realizada: encontrar caças para alimentar os filhos. Como apresenta dificuldades para realizar sua prova com sucesso, o protagonista recebe a ajuda de um ser mágico – o sapo que se transforma em gente – que lhe entrega um objeto mágico – a palheta que faz aparecer os alimentos –, fazendo com que seu problema seja resolvido e sua tarefa, cumprida. Desta forma, verificamos que os elementos que compõem essa história são frequentes em outras narrativas tradicionais e seguem o padrão proposto por Campbell: separação; iniciação, representada pela tarefa a ser realizada; ajuda de um auxiliar mágico;

objeto mágico; alimentos que aparecem magicamente na panela; e, principalmente o sapo que se transforma em gente, ou seja, um sapo encantado.

Chama-nos, porém a atenção, o fato de o protagonista voltar para casa com a solução para o problema da alimentação da família, mas, logo em seguida, desaparecer, abandonando a esposa e os filhos. Apesar de ele retornar quando a mulher pede sua ajuda para o filho, com o roçado, ao perceber que ela queria que ele ficasse junto da família, ele decide partir novamente. Podemos verificar, neste texto, dois retornos do herói, no entanto ambos não são definitivos. No segundo retorno, há uma fuga do herói que ocorre de maneira inversa àquela proposta por Campbell; o autor apresenta um herói que foge para retornar e, neste caso, temos um herói que foge para não retornar. Desta forma, mais uma vez, verificamos a presença das qualidades e defeitos em um mesmo indivíduo, que ora age a favor da família, ora a abandona.

As metamorfoses, neste texto, também merecem destaque. Num primeiro momento da história, o sapo transforma-se em humano para aconselhar e auxiliar o protagonista e para evitar que seus parentes sapos continuassem a ser mortos para servir de alimento: “Um dos sapos se encantou numa pessoa e foi falar com ele” (KAXINAWÁ, 2008, p. 143). Aqui, temos, portanto, um caso de *metamorfose de sentido ovidiano*, ou seja, uma transformação física de um animal em humano, caracterizando o *antropomorfismo*. Essa metamorfose é auto-inflingida, de caráter transitório, utilizada como meio de alcançar um objetivo, já que **o sapo transforma a si mesmo em humano para conseguir falar com o protagonista, entregar-lhe a palheta mágica e evitar que outros sapos fossem mortos para servir de alimento** (A transforma B em C para conseguir D, onde A = B = sapo). Depois de alcançar seu objetivo, o sapo volta à sua aparência inicial, de animal.

Posteriormente, o próprio protagonista transforma-se em sapo e desaparece no poço: “... tinha um homem que ficou encantado de Tua Yuxibu” (KAXINAWÁ, 2008, p. 143); “... até que o Ixã desapareceu. Desapareceu num poço bem grande!” (KAXINAWÁ, 2008, p. 143); “No que correram, a mulher agarrou o marido dela, que era encantado de sapo” (KAXINAWÁ, 2008, p. 144). Essa metamorfose também é *de sentido ovidiano*, por ser uma transformação física, e, como a transformação se dá de um humano para um animal, podemos caracterizá-la como *zoomorfismo*. É uma metamorfose auto-inflingida, de caráter

transitório, já que o homem transforma a si mesmo em sapo, mas, depois, transforma-se novamente em outro animal.

Quando o protagonista volta para casa para ajudar o filho no roçado, traz consigo vários peixes transformados em gente: “De lá vinha um monte de gente, toda qualidade de peixes encantados de gente” (KAXINAWÁ, 2008, p. 143). Mais uma vez temos a presença da *metamorfose de sentido ovidiano*, ou seja, uma transformação física, desta vez de animais (peixes) em humanos, caracterizando, portanto, um caso de *antropomorfismo*. Trata-se de uma metamorfose auto-inflingida, de caráter transitório, já que **os peixes** transformaram **a si mesmos** em **gente** para conseguir **auxiliar o filho do protagonista no roçado** (A transforma B em C para conseguir D, onde A = B = peixes).

E, por fim, para fugir da esposa, o protagonista mais uma vez transforma-se, agora numa mutuca: “Nessa hora, o marido virou uma mutuca bem azulzinha” (KAXINAWÁ, 2008, p. 144). Vale ressaltar que, de acordo com nossa compreensão das narrativas analisadas, quando há a presença de uma personagem caracterizada como “encantada”, o processo de transformação é de mão dupla, ou seja, o humano pode transformar-se em animal e, posteriormente, o animal pode transformar-se em humano, voltando à sua aparência inicial (ou vice-versa). Sendo assim, quando o marido transforma-se em mutuca, não é possível saber se sua forma era de sapo ou de humano. De qualquer forma, temos uma *metamorfose de sentido ovidiano*, por tratar-se de uma transformação física; podemos dizer também que é um caso de metamorfose auto-inflingida, utilizada como meio de alcançar um objetivo, já que **o marido** transforma **a si mesmo** em mutuca para conseguir **fugir da mulher** (A transforma B em C para conseguir D, onde A = B = marido). No entanto, não podemos afirmar se trata-se de um caso de zoormorfismo (se o marido estivesse em sua forma humana) ou de uma transformação de um animal em outro (se o marido estivesse em sua forma de sapo). Não podemos afirmar também se o caráter da metamorfose é transitório ou permanente.

Quanto aos aspectos formais, esta narrativa é, em extensão, a menor de todas e possui um enredo bastante enxuto. Há presença de diálogos entre as personagens e o narrador mais uma vez aproxima-se do narrador oral, quando faz uso de “fórmulas” que marcam, para os ouvintes/ leitores, o início e final da história: “A história começa assim...” (KAXINAWÁ, 2008, p.143); “E assim é até hoje” (KAXINAWÁ, 2008, p. 144). Além

disso, podemos verificar as marcas de oralidade, informalidade e coloquialidade da linguagem, como em: “Tua Yuxibu é o sapo, o canoeiro, o que mais tem” (KAXINAWÁ, 2008, p. 143); “Ele tinha um filho, um rapaz já crescendo, que começava a botar roçado. Botou o roçadinho dele...” (KAXINAWÁ, 2008, p. 143); “... tinha seu pai e seu pai desapareceu lá no poço...” (KAXINAWÁ, 2008, p. 143); “eu vou até lá no poço ver se encontro ele” (KAXINAWÁ, 2008, p. 143); “Quando no outro dia deu uma base de oito horas...” (KAXINAWÁ, 2008, p. 143); “Ela mandou eles subirem” (KAXINAWÁ, 2008, p. 143); “— Quantas pessoas têm?” (KAXINAWÁ, 2008, p. 144); “... o marido virou uma mutuca bem azulzinha” (KAXINAWÁ, 2008, p. 144). Neste texto, a repetição da expressão “foi indo” indica a passagem do tempo, em: “Foi indo, foi indo, foi indo... até que o Ixã desapareceu. Desapareceu num poço bem grande!” (KAXINAWÁ, 2008, p. 143).

A décima primeira narrativa intitula-se “História do Povo Kulina”⁶⁹. Apesar de o título da história se referir apenas ao povo Kulina, o texto narra a história do surgimento de uma geração de indígenas a partir do encontro de um antepassado Kaxinawá e um grupo de índios Kulina. De acordo com informações contidas no site “Povos Indígenas do Brasil”, parte do portal do Instituto Socioambiental⁷⁰,

Vivendo nas margens dos rios Juruá e Purus, os Kulina destacam-se pelo vigor com que mantêm suas instituições culturais, entre elas a música e o xamanismo. Um exemplo disso é que, apesar do antigo contato com brancos e da proximidade de algumas aldeias com centros urbanos, não se tem conhecimento de nenhum Kulina vivendo fora de suas terras.

Os Kulina são pertencentes à família lingüística Arawá e, até a chegada dos brancos, foram um dos grupos mais numerosos no estado do Acre e sul do Amazonas. Sua autodenominação é *madija* (pronuncia-se *madirrá*) que significa "os que são gente", sendo os brancos tratados genericamente por *cariás*.

⁶⁹ Neste texto, destaca-se o seguinte vocabulário:

- **pama**: fruta comestível da região amazônica.

- **jaci**: espécie de palmeira da região amazônica.

- **tapiri**: cabana; pequena habitação feita de palha, muito utilizada por viajantes dentro da mata e na beira dos rios.

⁷⁰ Segundo informações do próprio site, criado com o propósito de reunir verbetes com informações e análises de todos os povos indígenas que habitam o território nacional, além de textos, tabelas, gráficos, mapas, listas, fotografias e notícias sobre a realidade desses povos e seus territórios, o site Povos Indígenas do Brasil vem sendo, no decorrer destes anos, repensado e aprimorado por diferentes parceiros e colaboradores: pesquisadores, indigenistas, missionários, índios, médicos, jornalistas, fotógrafos, entre outros. Em 2012, o site completou 15 anos.

Os *madija* falam predominantemente a língua *Kulina* nas aldeias, inclusive as crianças, sendo quase todos os (raros) bilíngües do sexo masculino e mais velhos.

Grande parte da população *kulina* encontra-se na fronteira do Brasil com o Peru. No Brasil vivem em aldeias às margens dos rios *Juruá* e *Purus* (Acre).

Vivem em várias Terras Indígenas que compartilham com outros povos, como os *Kaxinawa*, *Yaminawá* e *Ashaninka*. (<http://pib.socioambiental.org>, acesso em 18/12/2013).

Mesmo tratando-se da narrativa da origem de uma geração de um povo indígena, ficam evidentes as relações de semelhança entre a narrativa indígena e a narrativa bíblica do surgimento da humanidade, como podemos verificar no quadro abaixo:

Narrativa indígena	Narrativa bíblica
- no início dos tempos existiam apenas dois seres humanos (dois homens): <i>Vinãã</i> e <i>Inukirã</i> .	- no início dos tempos existiam apenas dois seres humanos (um homem e uma mulher): Adão e Eva.
- Proibição: <i>Inukirã</i> proíbe <i>Vinãã</i> de comer qualquer alimento do roçado.	- Proibição: Deus proíbe Adão e Eva de comerem a maçã.
- Desobediência: <i>Vinãã</i> não segue o conselho de <i>Inukirã</i> , come uma espiga de milho e tenta esconder seu “erro”.	- Desobediência: Adão e Eva não seguem o conselho de Deus, comem a maçã e tentam esconder seu “erro”.
- Consequência: <i>Inukirã</i> descobre a desobediência de <i>Vinãã</i> , fica furioso e decide puni-lo.	- Consequência: Deus descobre a desobediência de Adão e Eva, fica furioso e decide puni-los.
- Punição: <i>Inukirã</i> morde os beiços de <i>Vinãã</i> até tirá-los fora e o expulsa de lá. <i>Vinãã</i> transforma-se num pássaro encantado, ou seja, passa de uma vida comum para uma vida mágica.	- Punição: Deus expulsa Adão e Eva do Paraíso. Adão e Eva transformam-se em mortais, ou seja, passam de uma existência imortal, divina para uma vida comum.

Tabela 15: Comparação entre o enredo da narrativa indígena com a narrativa bíblica

Neste texto, há dois personagens principais: *Inuki(a)rã*⁷¹ e *Vinãã*, dois antepassados *Kaxinawá* que viviam num tempo mítico (da origem), no qual as mulheres *kaxinawá* ainda não existiam. Sozinhos, os dois *kaxinawá* passavam por grandes dificuldades por falta de alimentos, por isso decidem fazer um roçado de mandioca, milho e banana. Depois do plantio, os dois saem para caçar e determinam que só voltarão quando o

⁷¹ No texto, a primeira vez em que o narrador se refere ao nome da personagem, a grafia utilizada é *Inukiarã*, mas, ao longo do texto, a grafia passa a ser *Inukirã*. Decidimos seguir a segunda grafia.

roçado estivesse maduro, ou seja, pronto para colher e consumir. Enquanto isso, só poderiam comer frutos do mato.

Após caçarem por certo tempo, os dois voltam. E *Vinãñã*, quando vai verificar o estado do roçado, desobedece à recomendação de *Inukirã*, não cumpre o combinado, e come uma espiga de milho antes da hora. *Vinãñã* tenta enganar *Inukirã*, quando esse o questiona se havia comido alguma coisa no roçado, mas, mesmo assim, é descoberto por ter restos de milho nos dentes. Como forma de punição, *Vinãñã* tem os beijos arrancados por *Inukirã* e é expulso. Ou seja, há uma **interdição** (ou **proibição**) – “*Inukirã* recomendou a *Vinãñã* que não mexesse e comesse de nada, enquanto não estivessem os dois juntos” (KAXINAWÁ, 2008, p. 149) –, uma **violação** por parte de *Vinãñã* – “Sentia-se alegre e experimentou comer uma espiga. Esqueceu do que *Inukirã* tinha recomendado...” (KAXINAWÁ, 2008, p. 149) – e uma **consequência**, neste caso, uma **punição**.

Depois de ser punido e expulso, *Vinãñã* transforma-se num pássaro encantado, o único animal presente na narrativa, além de bichos indeterminados, apenas citados pelo narrador como caça. Esse pássaro chama-se *Ni Saputa* e tem poder de adivinhação:

Na hora que *Vinãñã* foi dormindo, virou um passarinho chamado *Ni Saputa*, um passarinho que adivinha a caça.

Depois que virou passarinho, *Vinãñã* passou a ser um sinal na mata. Se ele canta do lado direito, é uma caça que a gente vai matar. Se canta do lado esquerdo, é uma caça que a gente vai espantar ou alguém que está chegando em casa (KAXINAWÁ, 2008, p. 149-150).

Dessa forma, como é próprio das narrativas míticas, esta história explica também a origem de uma determinada ave e suas características, de acordo com as crenças kaxinawá. A metamorfose, neste caso, caracteriza-se como o elemento mágico da narrativa. Trata-se de uma *metamorfose de sentido ovidiano*, ou seja, uma transformação física de um humano (*Vinãñã*) em um animal (pássaro), sendo, portanto, uma situação de *zoormorfismo*. A metamorfose é auto-inflingida, já que o índio transforma a si mesmo, mas possui caráter permanente.

A partir da expulsão de *Vinãñã*, *Inukirã* fica sozinho e encontra o povo Kulina, caracterizado, na narrativa, como um povo que, naquele tempo, não usava roupas: “Os Kulina neste tempo não usavam roupas. Ele podia ter encontrado com alguma nação que usasse roupa, mas encontrou os Kulina” (KAXINAWÁ, 2008, p. 150).

Inicialmente, *Inukirã* encontra apenas as mulheres, com quem tem suas primeiras relações sexuais; posteriormente, encontra os homens e passa a viver com eles, dando continuidade à sua “linhagem”, já que ele é um antepassado dos índios Kaxinawá. Vale ressaltar que, também após a expulsão de Adão e Eva do Paraíso é que a humanidade se forma; os dois se relacionam e dão continuidade à linhagem humana.

Os homens e mulheres Kulina, como personagens, aparecem apenas no final da narrativa, mas são eles que possibilitam a continuidade do povo kaxinawá, já que dão abrigo a *Inukirã* e é com as mulheres Kulina que ele terá seus descendentes.

São retratados, neste texto, alguns costumes indígenas, como: a prática do roçado (neste caso, a plantação de mandioca, milho e banana); a prática da caça; homens de um povo que têm relações sexuais com as mulheres de outro povo. Além disso, a questão da alimentação é central nesta narrativa; assim como em muitos contos populares, nessa história, a falta de alimentação é um problema e preocupação constantes. Os dois kaxinawá alimentam-se de frutos do mato (coco de uricuri, coco de jaci, jarina e pama), de caças, mas a produção do roçado é também muito importante para suprir as necessidades alimentares.

Além da preocupação com a falta de alimentos, outras temáticas, presentes na história, são recorrentes em outras narrativas populares, como a transformação de um homem em pássaro encantado e a própria narração do surgimento de um povo. O tema do caçador que encontra sua noiva em uma de suas andanças é explorado por várias narrativas populares, a exemplo de “O irmão e a irmã” (Grimm), conto no qual o irmão também sofre a transformação em animal após optar por beber uma água encantada e mesmo sabendo desse efeito que ela produziria nele, se fosse ingerida.

Quanto aos aspectos formais, o narrador deste texto segue as mesmas características dos narradores das demais narrativas analisadas, ou seja, é um narrador em 3ª pessoa, que bastante se aproxima dos narradores orais. O narrador deixa claro que os fatos narrados foram fatos acontecidos com seus antepassados (no tempo mítico da origem) e estão sendo (re)contados: “Com os nossos antepassados aconteceu assim. Eu vou contar para vocês” (KAXINAWÁ, 2008, p. 149); “Os nossos antepassados viveram assim naquela geração junto com os Kulina” (KAXINAWÁ, 2008, p. 150).

Nesta história, os diálogos são bastante restritos (são apenas duas falas de *Inukirã*) e as marcas de oralidade também. Podemos identificá-las em: “Esqueceu do que *Inukirã*

tinha recomendado” (KAXINAWÁ, 2008, p. 149); “Eu vou tirar seus beijos” (KAXINAWÁ, 2008, p. 149); “Mordeu até que tirou os beijos fora” (KAXINAWÁ, 2008, p. 149); “... e empurrou ele” (KAXINAWÁ, 2008, p. 149). Mesmo assim, o “tom” da narrativa oral – identificado pelo uso de orações mais curtas e repetições, por exemplo – se mantém. Podemos perceber no trecho abaixo, a repetição dos nomes próprios das personagens e a repetição do vocábulo “plantio”.

Quando eles já estavam de volta da caçada, dormiram no acampamento perto do plantio deles. Então, *Vinãñã* combinou que ia até o plantio para ver como estava. *Inukirã* ficou para fazer o tapiri, enquanto o *Vinãñã* ia ver o plantio. *Inukirã* recomendou a *Vinãñã* que não mexesse e comesse de nada, enquanto não estivessem os dois juntos (KAXINAWÁ, 2008, p. 149).

A décima segunda e última narrativa intitula-se “O Segredo da Cobra”⁷² e o título já sugere ao leitor o que será desenvolvido pelo enredo da narrativa; o “segredo” representa as tradições importantes, ou seja, o conhecimento e ensinamentos tradicionais e sagrados do povo kaxinawá, que não são ensinados a qualquer pessoa. Já a “cobra” é a figura central da mitologia kaxinawá, uma figura mítica da origem, a detentora e transmissora da sabedoria para o povo, como vimos anteriormente. Vale ressaltar que a cobra ou serpente está presente em várias crenças, lendas e mitos de diversos locais e épocas, como veremos posteriormente.

A narrativa apresenta-nos uma temática mítica central: os ensinamentos transmitidos aos homens pelos animais, neste caso, a cobra, detentora dos saberes sagrados da tradição kaxinawá. Além disso, mais uma vez, o texto narra a trajetória de um menino (protagonista), que ocupa a função de herói na história. A trajetória do herói novamente segue a sequência estabelecida por Campbell (inclusive as características da infância do herói, bastante semelhantes às da narrativa 3):

⁷² Neste texto, destaca-se o seguinte vocabulário:

- **ficar à ruma**: ficar por bastante tempo.
- **pinicar** (pinicando): abrir caminho na mata.
- **muquiar**: esconder.
- **panema**: sujeito sem sorte, infeliz, azarento; caçador ou pescador que nada caça ou pesca; vítima de feitiço.
- **guisar** (guisou): fazer guisado (refogado); preparar a carne.
- **ruma de folha**: um monte de folhas; grande quantidade de folhas.

1. O herói é afastado de casa para vivenciar experiências de aprendizado. O menino estava flechando uma cobra pequena para amansá-la; ao perceber que o garoto poderia matá-la, a cobra decide levá-lo consigo para criá-lo e para ensinar-lhe os saberes sagrados do povo kaxinawá;
2. O herói passa por uma prova de coragem, que representa um ritual de iniciação: aprender a preparar as armas, esperar o momento adequado e matar os Jaminawa⁷³. Esse povo é denominado, na narrativa, de *Kukuxinawa* e é caracterizado como difícil de matar, como povo que anda à noite e que vive nu: “— Bem, menino, você quer me matar? Vamos matar o Jaminawa, né? Chama *Kukuxinawa*. O *Kukuxinawa* é valente para matar. Vamos embora!” (KAXINAWÁ, 2008, 165).
3. Com o auxílio de um ser sobrenatural (a cobra), o herói vence com sucesso a prova, matando os Jaminawa e passando pelo ritual de iniciação, passando também da infância para a vida adulta:

Os *Kukuxinawa* deitaram e dormiram. Então, a cobra e o menino mataram eles com cacete e com flecha. Mataram tudinho.

O menino já estava um homão. Cresceu, cresceu... e ficou homem.

— Bom, você já está matando gente (KAXINAWÁ, 2008, p. 166).

Neste ponto da narrativa podemos verificar a presença da *metamorfose de sentido goetheano* discutida por Silva (1985), ou seja, uma transformação comportamental do protagonista. Ligada aos ritos de iniciação, neste caso, a metamorfose implica uma *melhora* do comportamento do herói, que se transforma de menino em homem, tornando-se, assim, mais sábio e corajoso.

4. O herói recebe da cobra um ensinamento sagrado/ um segredo de como ter sucesso nas caças, passando urucum pelo corpo, cobrindo-o com folhas para se disfarçar, e

⁷³ Segundo informações do site Povos Indígenas, da Fundação Nacional do Índio, os Jaminawa habitam regiões do Brasil (Acre), Peru e Bolívia. O termo Jaminawa começa a aparecer na segunda metade do passado século e é traduzido habitualmente como "gente do machado" – ora de pedra, índice do seu primitivismo, ora de ferro, pela avidez com que procuravam utensílios de metal nas colocações de seringueiras. Habitualmente sabe-se deles só por intermédio de outros índios, os Kaxinawá, no Brasil, e os Shipibo, no Peru, que temem suas incursões ou delas são vítimas, e que cunharam o nome com que os brancos passaram a conhecê-los. Os Jaminawa também são falantes de uma língua Pano, inteligível para outros grupos da área do Purus, como os Sharanahua ou os Marinawa, por exemplo; mas não para os Kaxinawá nem para os Amahuaca, também próximos.

(<http://portal.mj.gov.br/data/Pages/MJA63EBC0EITEMIDE731DF8AF408478F867C5D73BFF5C9B3PTBRNN.htm>, acesso em 27/12/2013).

matando a caça com arpão: “— Bem, vou deixar você aqui. Agora eu dou ao meu filho um arpão para matar caça. Vou ensinar o segredo [...] Faz assim como eu estou ensinando, mesmo! Pegue assim!” (KAXINAWÁ, 2008, p. 166).

5. O herói recebe uma interdição: a cobra proíbe o menino de contar o segredo para qualquer pessoa: “— [...] Você não vai contar para ninguém. Vou ensinar só para você. [...] Não vai dizer para ninguém, senão eu tomo de volta o arpão e você fica panema” (KAXINAWÁ, 2008, p. 166).
6. O herói viola a interdição, desobedecendo a ordem da cobra: o menino revela o segredo da caça para o pai e o cunhado:

O pai do menino viu:

— Como foi que você matou tanta caça?

— Como foi? Foi a cobra que me deu urucum pra ficar feliz.

— Foi?

— Foi.

— Então, como a gente faz?

— A gente passa o urucum e uma ruma de folha e mata com arpão.

— Então me ensina, tá? Vamos embora.

— Vou ensinar (KAXINAWÁ, 2008, p. 168).

7. Como consequência, o menino não consegue mais matar as caças, porque a cobra levou embora o segredo do urucum que estava com ele, punindo-o pela desobediência: “Ele foi na frente. Lá, encontrou rastro de anta. Passou o urucum. E, cheio de folha no corpo, atirou o arpão. A anta não morreu, não. A cobra já tinha levado dele o segredo do urucum” (KAXINAWÁ, 2008, p. 168).

Fica claro que, apesar de o herói ter obtido sucesso em sua prova de coragem e seu ritual de iniciação, o mesmo herói não é capaz de obedecer a ordem da cobra e guardar o segredo do urucum, perdendo, assim, sua capacidade de ser um caçador muito bom. Além disso, podemos considerar o texto como uma narrativa exemplar, já que ela mostra o que acontece com aqueles que não seguem os conselhos e não cumprem as ordens dos seres sábios e conhecedores da tradição, que devem ser respeitados e nunca desobedecidos.

Neste caso, o retorno do herói apresenta uma peculiaridade importante. Assim como nos apresenta Campbell, uma das funções do herói seria retornar e trazer um aprendizado ou prêmio que pudesse beneficiar toda a comunidade; isso seria possível se o protagonista

desta narrativa não descumprisse o acordo que estabeleceu com seu guia/auxiliar, perdendo a oportunidade de ter caças em abundância para todo seu povo.

As personagens da história não possuem nomes e são identificados pela função que ocupam na organização da comunidade e, principalmente, pelo papel que desempenham na organização familiar. O avô cuida do menino enquanto os pais saem para colher amendoim e é neste momento que o garoto é levado pela cobra. O cunhado fica admirado ao ver as caças abatidas pelo menino e tira sarro dele. O pai também se admira ao ver as caças que o filho abateu e pergunta como ele havia conseguido; é para o pai e para o cunhado que o menino revela o segredo que a cobra lhe ensinara, pois, assim, não seria mais motivo de chacota ou de espanto.

A mãe sentia muito a falta do filho e chorava muito por isso. Quando a cobra devolve o menino para sua família, inicialmente a mãe não o reconhece, mas depois sim e fica muito feliz com sua volta para casa. Poderíamos dizer que a mãe não reconhece o filho porque ele volta diferente do que era quando foi levado pela cobra, afinal ele cresceu, passou pelo ritual de iniciação e já se transformou de criança em adulto. Talvez seja por isso que a mãe demore um tempo para identificá-lo como seu filho:

A mãe dele andava chorando, chorando, já com a cara inchada. Chorava, chorava.

— Mamãe, mamãe!

— Você não é meu filho. Eu quero meu filho mesmo.

— Sou eu mesmo, mamãe!

— Não, filho de outro eu não quero. Eu quero meu filho mesmo. Não sei onde foi o meu filho. Estou com saudades.

— E continuou chorando de tarde, chorando. Pouco mais, a mãe virou e disse:

— É ele! Meu filho, onde você andou? Como apareceu assim, meu filho?

— Ah, mãe, foi a cobra que me carregou. Eu fui com ela matar *Kukuxinawa* e matei (KAXINAWÁ, 2008, p. 168).

Já o menino é o protagonista da história, que narra sua trajetória de aprendizado dos saberes sagrados da tradição de seu povo, mas, como já dissemos anteriormente, diferentemente dos heróis tradicionais, que sempre são bons e fazem tudo certo, para o herói indígena, não há uma distinção definitiva entre o bom e mau/ bem e mal; o herói indígena ora acerta, ora erra, carregando em si simultaneamente qualidades e defeitos,

como é o caso do protagonista desta narrativa e de outras analisadas anteriormente⁷⁴. A própria cobra, em determinado momento da narrativa, age no sentido de deixar evidente uma certa “fragilidade” do protagonista, quando não o deixa carregar as carnes muquiadas, por achar que ele não aguentaria o peso. Dessa forma, nossa ideia não indígena, pré-concebida, do herói sempre perfeito, dotado de toda sabedoria e força, vai sendo, aos poucos, desconstruída.

— Cadê todas as carnes muquiadas? Onde você botou?

— Está tudo aqui.

— Você não pode com o peso.

A cobra botou a peira nas costas e saíram andando, andando (KAXINAWÁ, 2008, p. 166).

Quanto aos animais, há, no texto, alguns que servem como alimento da cobra – como a cutia e o nambu – e outros que servem como alimento dos homens – como o veado, a anta e o porco. A questão da alimentação advinda da caça é fundamental para o desenvolvimento do enredo, já que o grande segredo transmitido pela sábia cobra ao menino aprendiz está justamente relacionado à capacidade de ser um bom caçador, característica bastante admirada entre os indígenas.

Como também já dissemos, a cobra é elemento central nesta narrativa e na mitologia kaxinawá. No texto, a cobra é um ser sobrenatural e mítico, responsável por transmitir ao menino (protagonista) os ensinamentos da tradição; ela é a detentora do saber, do segredo e auxilia o garoto em sua trajetória, tanto no momento de vencer a prova do ritual de iniciação, matando os Jaminawa, quanto lhe ensinando o segredo para ser um bom caçador. Novamente a visão integradora dos índios kaxinawá pode ser verificada através de uma personagem animal, com características de um ser humano; é o homem e a natureza numa integração total e plena, sem classificações ou distinções.

Vários são os costumes indígenas presentes neste texto: as relações familiares – o avô cuida da criança pequena enquanto os pais realizam outras tarefas diárias; pai, filho e cunhado saem juntos para caçar, a mãe prepara as carnes das caças –; confecção de armas (flecha, cacete e arpão); prática da caça para alimentação; confecção de peira para levar as

⁷⁴ Ao passar pelo rito de iniciação, podemos afirmar que o protagonista vivenciou uma *melhora* comportamental, relacionada à metamorfose de sentido goetheano, como dissemos anteriormente. No entanto, ao violar a proibição que a cobra (mestre) havia lhe imposto, o protagonista vivencia um processo de *degradação* comportamental.

carnes da caça; a festa para dividir os alimentos (carnes da caça); conflito entre os povos, que pode culminar na morte de alguns “inimigos”; a divisão de tarefas entre homens e mulheres, ou seja, segundo o gênero, uma característica bastante marcante nas comunidades kaxinawá. Na narrativa, o homem é responsável por matar a caça e por trazê-la para que a mulher prepare a carne: “— Mamãe, matei porco e anta. — Então teu pai vai buscar. Eu não vou. Vou só preparar a carne” (KAXINAWÁ, 2008, p. 168).

Quanto aos aspectos formais, novamente, o narrador evidencia que não é o criador da história narrada, na medida em que, ao longo da narrativa, narra aquilo que contaram para ele; portanto o narrador é, na verdade, um transmissor da história, aproximando-se dos narradores orais, como podemos verificar em: “*Kukuxinawa*, diz, que vem passando de noite mesmo, caçando de noite mesmo” (KAXINAWÁ, 2008, p. 165); “Então o cunhado dele, diz que era o cunhado dele, foi mais ele buscar anta, veado, porco” (KAXINAWÁ, 2008, p. 168). Além disso, esse narrador diz narrar fatos acontecidos, iniciando a história com a seguinte expressão: “Aconteceu assim:” (KAXINAWÁ, 2008, p. 165).

Há a presença de diálogos, inclusive do menino com a cobra, mostrando mais uma vez que a linguagem também faz parte do domínio dos animais, integrando-os aos seres humanos.

Como também ocorre em todas as narrativas anteriormente analisadas, a linguagem utilizada pelo narrador apresenta várias marcas de oralidade; apesar de ser uma linguagem escrita, bastante se aproxima do registro oral, caracterizando-se por ser uma linguagem informal e coloquial, como em: “Eu vou é criar ele” (KAXINAWÁ, 2008, p. 165); “... caçaram ele e não encontraram” (KAXINAWÁ, 2008, p. 165); “No dia seguinte, matou nambu e comeu mais o menino. Dormiu. Quando o dia amanheceu, partiu de novo mais ele” (KAXINAWÁ, 2008, p. 165); “Dormiram em cima do uricuri novo, sentados, atrepados no pau” (KAXINAWÁ, 2008, p. 165); “Mulher mijando assim, com o filho nu” (KAXINAWÁ, 2008, p. 165); “Então, a cobra e o menino mataram eles com cacete e com flecha. Mataram tudinho” (KAXINAWÁ, 2008, p. 166); “Então me ensina, tá?” (KAXINAWÁ, 2008, p. 168).

Além disso, também nesta narrativa podemos encontrar algumas repetições, que indicam intensidade e, neste caso, também dão ritmo, sonoridade e poeticidade ao texto: “Na manhã seguinte foi baixando igarapé, igarapé, igarapé” (KAXINAWÁ, 2008, p. 165);

“E eles foram baixando, baixando até chegar na boca do igarapé” (KAXINAWÁ, 2008, p. 165); “O menino já estava um homem. Cresceu, cresceu... E ficou homem” (KAXINAWÁ, 2008, p. 166); “Nós vamos por aqui, subindo, subindo, subindo, bem na cabeceira” (KAXINAWÁ, 2008, p. 166); “A cobra botou a peira nas costas e saíram andando, andando, andando” (KAXINAWÁ, 2008, p. 166); “A mãe dele andava chorando, chorando, já com a cara inchada. Chorava, chorava” (KAXINAWÁ, 2008, p. 166); “E continuou chorando de tarde, chorando” (KAXINAWÁ, 2008, p. 168).

Como já dissemos anteriormente, nas narrativas de autoria indígena, a metamorfose ocupa um lugar de maior importância que a metáfora ou a comparação, estando presente, de alguma forma, em todas as narrativas de *Shenipabu Miyui* analisadas. No entanto, neste texto, há a presença de comparação em: “Eles andam de noite, assim como lanterna” (KAXINAWÁ, 2008, p. 165); “Só no rastro mesmo, fazendo feito folha” (KAXINAWÁ, 2008, p. 168); neste segundo exemplo, temos também uma aliteração da letra “f”.

3.3.2.1 A serpente presente no imaginário dos povos

Já pudemos verificar a importância da cobra/ serpente/ jiboia para a cultura, o imaginário e a mitologia kaxinawá; na última narrativa de *Shenipabu Miyui*, tivemos a oportunidade de observar e analisar um exemplo concreto do significado desta figura mítica para esse povo. No entanto, em várias outras culturas e mitologias, de diversos povos, em diversos lugares do mundo, a serpente também se faz presente, inclusive nos mitos de outros povos indígenas brasileiros. Diante da importância desse animal para o povo kaxinawá e visando mostrar que os elementos míticos podem se repetir de uma cultura para outra, de um povo para outro, de uma época para outra, sofrendo ou não modificações em sua simbologia e significado, consideramos pertinente realizar uma breve apresentação sobre a presença da cobra/ serpente/ jiboia em outras culturas e mitologias de outros povos.

Diante do “encantamento” que esse animal provoca no homem – marcando presença constante em suas narrativas populares, lendas e mitos – e também diante das superstições e crendices geradas acerca dessa criatura, o professor Luiz Dino Vizotto realizou extensa pesquisa, cujo resultado é a obra *Serpentes: lendas, mitos, superstições e crendices* (2003). Reunindo biologia e literatura, a obra apresenta informações sobre a presença das serpentes

nas mitologias dos povos, esclarece informações criadas a partir de crenças populares e fornece ainda informações biológicas acerca das serpentes. Para nosso estudo, interessa-nos a primeira parte da pesquisa de Vizotto.

Sobre a presença das serpentes nos relatos bíblicos, diz o autor:

As serpentes, que constituem tema do presente trabalho, estão incorporadas em lendas e mitos das mais diversas culturas, em tempos diversificados, e sempre infundiram no ser humano um incompreendido pavor, talvez enraizado nos arquétipos e símbolos de **“pecados”** do Paraíso bíblico, quando uma serpente induz Eva a provar o fruto proibido, oferecendo-o em seguida a Adão. Como um **“castigo”** perdem ambos as regalias e são expulsos do Éden. A serpente passou então a figurar como um ícone da transgressão divina e, em decorrência, essa afronta ao divino adquire ao longo dos séculos as mais variadas versões, preservando todavia na memória do inconsciente coletivo significados de maldição e similares (VIZOTTO, 2003, p. 27 – grifos no original).

Segundo o professor, o Velho Testamento traz alguns relatos sobre serpentes, descrevendo-as ora como seres malévolos, ora como seres do bem. Há também informações de que, no episódio bíblico do dilúvio, a arca de Noé comportou 196 casais de vertebrados de diferentes espécies e, entre eles, nove eram de serpentes.

Sobre a presença das serpentes nas narrativas brasileiras, o autor afirma que essas histórias (cujo tema central são as serpentes) são em sua grande maioria originárias da região amazônica e pertencentes a uma tradição milenar de povos indígenas, muito embora existam muitas outras disseminadas por todo o território brasileiro, com origens diversas. São destacadas as seguintes narrativas: lenda da Boiúna (ou mãe d'água, narrativa amazônica); lenda da Cobra-Grande e do Grande Rio Escuro (narrativa indígena); lenda da Cobra Grande da ilha; lenda da Boiúna do igarapé (narrativa dos índios Kayapó, do Mato Grosso); lenda da Cobra-Norato e Maria-Caninana (narrativa indígena da região amazônica); lenda da origem do guaraná (narrativa dos índios Maués); lenda da cidade encantada de Jericoaquara (CE); lenda das flechas-serpentes de Maricá (narrativa dos índios Carajá da ilha do Bananal); lenda da “cova da serpente” (narrativa baiana); lenda do Mboitatá (mboi = serpente); lenda da origem da Aldeia do Embu (narrativa indígena); lenda da gruta que chora (narrativa dos índios Tamoio); lenda da origem dos Saltos do Iguaçu (narrativa dos índios Caigangue); lenda do Minhocão (narrativa catarinense); lenda do “buraco da cobra” (narrativa catarinense); lenda do monstro do Candal (narrativa dos

antigos aborígenes de Bagé, do Rio Grande do Sul); lenda da serpente Toluperê (narrativa dos índios Wayana); lenda da serpente-de-sete-cabeças (narrativa dos índios Tukano); lenda de Ceiuci (narrativa amazônica).

Nessas histórias, que narram principalmente as relações de contato e convivência dos seres humanos com as serpentes, dois aspectos são explorados: o lado benéfico e maléfico do réptil. Ora são vistos como divindades, como seres benfazejos, protetores da natureza e ajudantes dos homens, curando-os, entregando-lhes objetos mágicos, transmitindo-lhes ensinamentos e punindo os contraventores, sendo, em algumas histórias, até mesmo proibido matar as serpentes; ora são seres malévolos, assustadores, vistos como monstros devoradores de gente e muito temidos pelos habitantes da região em que se encontram. Há também várias narrativas em que a metamorfose está presente, serpentes se transformam em seres humanos (homens e mulheres) e os seres humanos também se transformam em serpentes; há também histórias em que as personagens são híbridas, metade humana e metade serpente.

Nas narrativas dos Estados Unidos da América, as serpentes eram consideradas, pelos diferentes e antigos povos indígenas, como seres nobres, símbolos da sabedoria, do poder e guardiãs do mistério, da vida e da morte (essa representação da serpente muito se aproxima da representação kaxinawá) e eram cultuadas em rituais, como por exemplo a “Dança das Serpentes”, ritual realizado pelos Hopi e Navajos para trazer chuva às regiões áridas e possibilitar o plantio das culturas de subsistência. Assim, segundo o autor, são inúmeras as narrativas indígenas em que as serpentes são protagonistas, ora tidas como criaturas maléficas, ora como seres bem intencionados, que beneficiam, com suas ações, os seres humanos.

Com relação aos demais países das Américas, há narrativas, lendas e mitos enaltecendo o poder das serpentes. As que mais se sobressaem são as oriundas das antigas civilizações sul e meso-americanas (Incas, Maias e Astecas) que tratavam as serpentes com especial deferência e festejavam-nas com cultos divinos, por considerá-las de extraordinária virtuosidade (VIZOTTO, 2003, p. 50).

Nessas antigas culturas das grandes civilizações da Américas – quíchuas, toltecas, maias, astecas, etc. – as serpentes muito influenciaram em seus rituais religiosos e foram veneradas como divindades. Na mitologia incaica, Hachalokok era uma monstruosa

serpente que habitava o centro da terra e causava pavorosos terremotos e erupção de vulcões. Na cultura tolteca, era cultuada a deidade Quetzalcoatl, também conhecida como a Serpente Emplumada (chamada pelos maias de Kukulcan ou Tikulkan), símbolo da criação do Universo, expressão da aliança entre o céu e a terra, integração do espírito com a matéria e responsável pela regência do destino do mundo. Era o Deus da vida e do ar e, como divindade, criou o homem e ensinou-lhe o uso dos metais, a agricultura e a arte de governar. Para os astecas, Coatlicue era considerada a Deusa da Terra, mulher-serpente sob a pele de uma cascavel, protetora das gestantes e parturientes; considerada, em outra versão, a mãe dos deuses.

Sobre a presença das serpentes na mitologia greco-romana, diz Vizotto:

O papel fundamental que as serpentes desempenham nos mitos e lendas é o reflexo de todo um sistema simbólico e emblemático, cuja interpretação constitui um elemento eficaz na compreensão da mitologia de um determinado povo. Muitas das narrativas incluem deuses que se metamorfoseiam em serpentes, para determinados fins, o que acontece também no âmbito dos semideuses e heróis.

Há casos em que as serpentes exercem um papel preponderante como símbolo de purificação e renovação da vida, transferindo aos homens o dom da mântica para que se tornem adivinhos de fama e de reconhecimento em suas profecias.

Em outras circunstâncias as serpentes exercem papel de censora, por ordem dos Deuses, para punirem seres que transgridam as normas do Olimpo ou que não correspondam ao amor devotado por alguma deidade e acabe, como transgressores, picados até a morte (2003, p. 70).

O autor apresenta, então, quarenta episódios da mitologia greco-romana, nos quais a serpente está presente de acordo com as características descritas acima. Além disso, Vizotto afirma ainda que

A serpente tem por simbolismo a renovação da vida e do espírito, é inspiradora de personagens míticos na arte da medicina, na cura das enfermidades e dos ferimentos e também representa a harmonia entre o sentimento e a razão, assim como augúrio de prosperidade e paz. Inúmeras deidades da mitologia greco-romana apresentam a serpente como um de seus atributos (2003, p. 85).

Como exemplos dessas deidades, o professor cita: Asclépio (Esculápio), Hígia, Hermes (Mercúrio), Basilisco, Agathós Daimon e a Grande Deusa (Grande Mãe).

Na mitologia etrusca⁷⁵, as serpentes geralmente estão relacionadas à representação de figuras míticas maléficas, como é o caso de Charun, Tuchulcha e Vanth; já Tages, representado com duas serpentes no lugar dos membros inferiores, era considerado filho da terra, um jovem com a sabedoria dos anciãos.

Na mitologia hindu, as serpentes foram representadas, com mais frequência, como figuras benfazejas, embora o caráter malfazejo pudesse aparecer, raramente, em um ou outro de seus mitos. Aqui vale destacar o ritual religioso do “Festival das Serpentes”, celebrado, em determinadas regiões da Índia, no Naga Panchami, ou seja, no quinto dia do mês hindu de Shraavan (entre julho e agosto), do qual participam as cobra-capelo (Naja naja). Os habitantes dessas regiões acreditam que, neste dia, as cobras-capelo se tornam dóceis e não oferecem nenhum tipo de perigo aos homens, por isso são manuseadas, alimentadas e adoradas vivas ou em imagens.

A cultura egípcia cultuava os mortos, acreditava na reencarnação e tributava culto aos animais. Nesses cultos, os deuses se transmutavam, senão de corpo inteiro, pelo menos através da região anterior, encimada por uma cabeça de animal. Dentre os deuses transmutados em serpentes, Vizotto (2003, p. 98) cita Mertseger, Agatodemo, Mehne e Neheb-Kau. Nos mitos egípcios, a serpente pode se apresentar como um símbolo, uma deidade, como protetora dos faraós, oponente dos deuses ou ainda como uma das integrantes do Livro dos Mortos. Dentre eles, se destaca a figura de Uróboro:

Uróboro é imagem bastante difundida nas antigas civilizações, representada por uma serpente que “devora a própria cauda”, traduzindo simbolicamente o ciclo da evolução. Encerrando-se em si mesma o círculo indefinido das criações da morte em vida e vice-versa, em contínua repetição, indicando que a cada fim corresponde um novo começo. É um símbolo muito forte do mito e da criação, embora não esteja relacionada com nenhuma divindade, está presente em murais, pinturas rupestres e placas em baixo relevo. Em certas representações, apresenta-se como metade negra e metade branca, portanto simboliza a união de dois princípios opostos como o céu e a terra, o bem e o mal, o dia e a noite, o Yang e Yin chinês, etc. (VIZOTTO, 2003, p. 101-102).

⁷⁵ Segundo informações de Vizotto (2003, p. 88) a civilização etrusca ocupou, por mais de seis séculos, a Etrúria, antiga região da Itália; essa civilização é de origem e língua ainda não decifradas. Destacaram-se nas artes, comércio, construções, metalurgia e grandes navegações; sua religião e práticas divinatórias marcaram profundamente a civilização romana.

A figura do Uróboro equivale à serpente da cultura asteca, denominada Maquizcoatl, que também representa o ciclo da vida, o infinito e se devora intermitentemente. Abaixo podemos observar a semelhança entre uma das tantas imagens que representam o Uróboro e as imagens da serpente mítica Kaxinawá, *Yube*, contidas na obra *Shenipabu Miyui*:



Figura 3: Imagem Uróboro



Figura 4: Imagem de serpente em *Shenipabu Miyui* (KAXINAWÁ, 2008, capa)



Figura 5: Imagem de serpente em *Shenipabu Miyui* (KAXINAWÁ, 2008, p. 151)

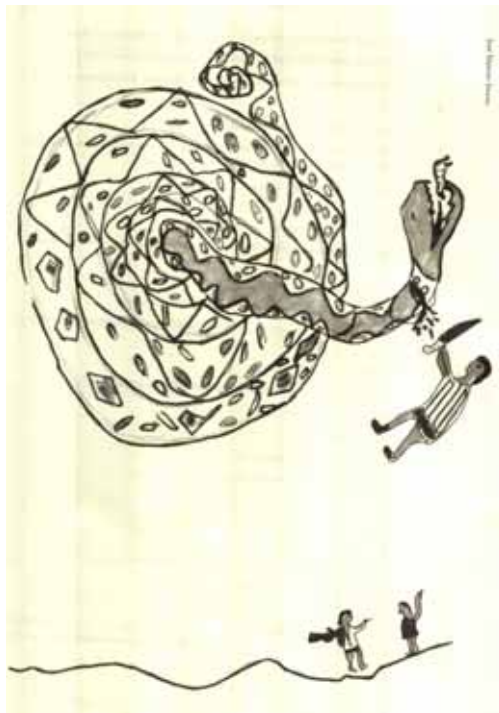


Figura 6: Imagem de serpente em *Shenipabu Miyui* (KAXINAWÁ, 2008, p. 167)

Na mitologia Escandinavo-Germânica – que compreende as narrativas míticas da Escandinávia (Noruega, Suécia e Dinamarca), Islândia e Germânia (Alemanha) – as serpentes exercem atributos de caráter malfazejo e de punidora; raramente deixam de atuar com características malévolas, salvo os casos de deidades que se metamorfosearam em serpentes para alcançar determinado objetivo.

De acordo com as pesquisas do professor Luiz Dino Vizotto, as serpentes estão presentes ainda, embora de forma não tão intensa e frequente, nas mitologias japonesa, mesopotâmica, australiana, chinesa, do Camboja, da Nova-Guiné, de Samatra e de Bornéu, evidenciando como esses seres habitam o imaginário de diferentes povos, em diferentes lugares e diferentes tempos.

3.3.2.2 Textos não verbais indígenas

Todos nós sabemos da importância dos desenhos para os diversos grupos indígenas brasileiros, principalmente os grafismos (desenhos geométricos), que adornam corpos e outras peças da vida cotidiana e possuem características específicas para cada povo. Neste

“recente” processo da literatura escrita de autoria indígena, os textos não verbais continuam ocupando papel de destaque nos livros e nas aulas das escolas das aldeias.

Quando visitamos Rio Branco, pudemos observar a presença frequente de grafismos indígenas por toda a capital, em placas, nomes de estabelecimentos comerciais e até mesmo em peças de vestuário. Todos os livros indígenas com os quais tivemos contato apresentam desenhos (geométricos e/ ou figurativos) e um projeto gráfico/ visual muito interessante. Poderíamos até mesmo dizer que, antes do domínio da técnica de escrita do não índio, o indígena já possuía sua própria “escrita” através dos grafismos. Observemos o que diz o pesquisador Kaxinawá do Rio Jordão, Agostinho Muru, sobre o *kene*, grafismos kaxinawá:

Nesses desenhos estão representados vários elementos da natureza. Eu comparo esses *kene* com as letras do ABC dos brancos, que servem para formar as palavras. Na ciência do *kene* é a mesma coisa. As mulheres vão combinando esses *kene* básicos entre si dando origem a outros *kene*. Cada um deles tem um nome, assim como as letras do ABC dos brancos (OPIAC, *A Arte do Kene*, s.d., p. 09).

Já tratamos anteriormente da importância do *kene* para os kaxinawá que acreditam ser a jiboia encantada (*Yube*) a responsável por ensinar aos indígenas a arte dos traços geométricos. Para eles, o *kene* representa sua identidade, força e proteção. Tradicionalmente a arte do *kene* é atividade exclusiva das mulheres e Agostinho Muru identificou vinte e quatro *kene* no corpo da jiboia, que são classificados como desenhos básicos. As mulheres indígenas eram consideradas mestras nessa arte quando se apropriavam de todo o conhecimento do *kene*: histórias, rituais, cantigas e padrões e, a partir daí, estavam preparadas para transmitir seus conhecimentos para suas filhas e netas; pelo menos era assim no tempo dos antigos.

Hoje, na luta para a reconquista de sua memória cultural, qualquer tempo é tempo para aprender *kene*; crianças, jovens e adultos se empenham nessa tarefa, aceitando o desafio de reelaborar as tradições. Atualmente, é considerada uma mestra a mulher que conhece o maior número de padrões geométricos do *kene* e domina bem a técnica tradicional, seja na pintura corporal, no trabalho com a cerâmica, a palha, o algodão ou a miçanga. Todos esses trabalhos compõem a cultura material *huni kuĩ* e são utilizados como fonte de renda para as aldeias através do comércio do artesanato.

Com o contato que tivemos com algumas lideranças kaxinawá, pudemos notar a preocupação que eles têm em relação à transmissão e manutenção dos conhecimentos da arte do *kene* para as novas gerações, já que os desenhos geométricos são uma importante forma de representação da essência de um povo indígena. Tomamos ciência de casos de aldeias em que as velhas mestras estão morrendo e com elas estão morrendo também os conhecimentos acerca do *kene*, já que muitas jovens não se interessam em aprender a arte. É por esse motivo que, dentre as obras publicadas de autoria kaxinawá, estão algumas relacionadas ao *kene*, como por exemplo, *A arte do Kene* – produzida pela Organização dos Professores Indígenas do Acre (OPIAC) a partir da pesquisa de Agostinho Muru e professores indígenas das terras Kaxinawá do Rio Breu e Rio Jordão –, da qual retiramos as informações acima e cujo objetivo é preservar e transmitir os conhecimentos artísticos do *kene*.

Sendo assim, as atividades artísticas realizadas nas salas de aula das escolas das aldeias e as ilustrações presentes nos livros de autoria indígena também contribuem para a perpetuação desse importante saber tradicional. Os kaxinawá também são muito talentosos na arte dos desenhos figurativos – chamados *dami* – que, na maioria das vezes, representam uma cena narrativa; enquanto os desenhos geométricos tendem a ser pintados em preto e branco, os figurativos são bastante coloridos.

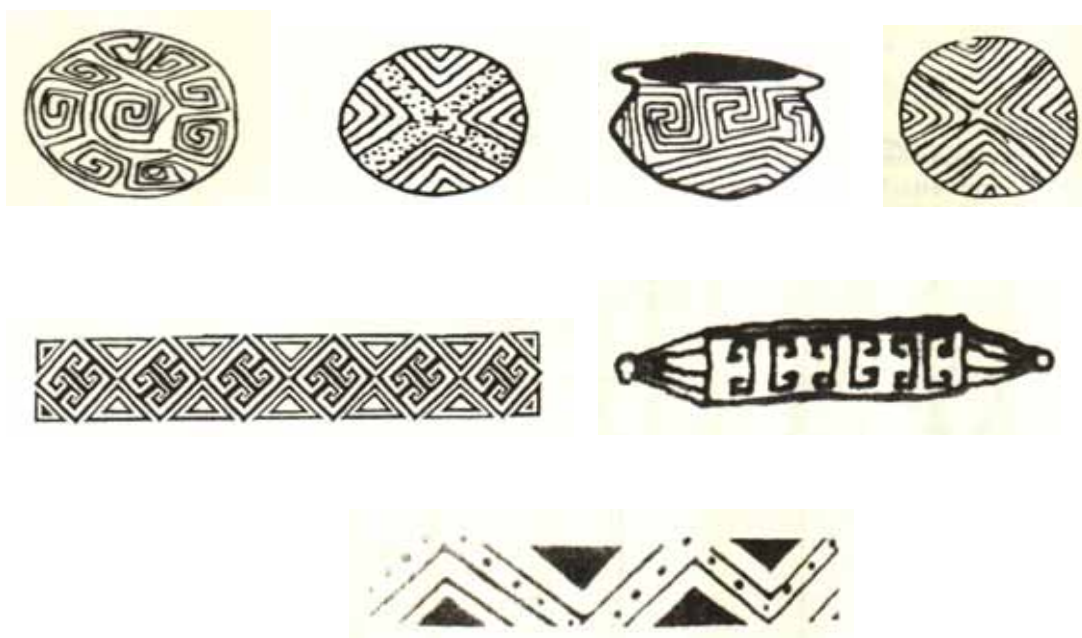
Quando visitamos a aldeia kaxinawá de Altamira e acompanhamos uma aula, ministrada pelo professor indígena João Sereno, na Escola Raiz, pudemos presenciar os alunos kaxinawá (adultos e crianças) desenhando. Todos eles levam a arte de desenhar muito a sério e foram orientados pelo professor a desenharem artefatos e seres de seu dia-a-dia, presentes em sua cultura. Os desenhos figurativos de pessoas, animais, plantas, casas, rios, potes, comidas foram variados, muito coloridos e, em praticamente todos eles, os traços geométricos do *kene* estavam presentes, seja como moldura do desenho figurativo ou como adorno das roupas das pessoas, dos cestos ou potes desenhados ou como a pele da própria jiboia que também esteve presente em grande parte das ilustrações.

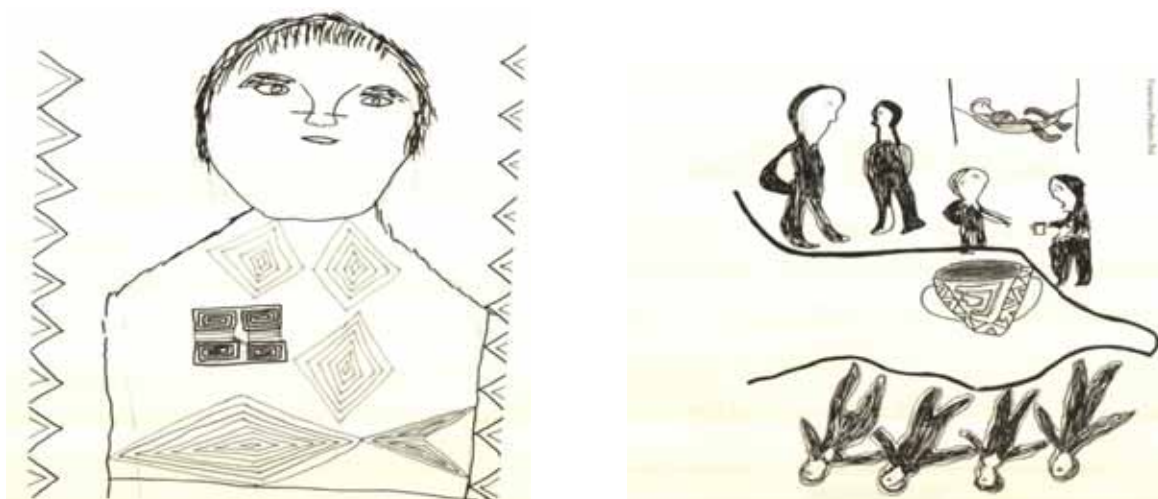
Vale aqui salientar que os desenhos kaxinawá também expressam sua visão de mundo, integradora da realidade, na medida em que, muitas vezes, representam as figuras sem uma preocupação com a perspectiva, com eixos alto e baixo ou com a realidade de proporção de tamanho, por exemplo. Há, nestes desenhos, uma mistura de planos, onde os

espaços se interpenetram. Podemos notar, nos textos não verbais kaxinawá, uma certa circularidade, um plano de fundo (o papel) que integra imagens diversas numa representação mítica da realidade. Como tivemos o prazer de ser presenteados com os desenhos dos alunos kaxinawá, apresentaremos em anexo (4) alguns deles para que os leitores também possam apreciá-los e verificar as informações acima.

Em *Shenipabu Miyui*, vários são os desenhos – *dami* e *kene*, coloridos e em preto e branco – que ilustram as histórias, tanto nas versões em língua kaxinawá quanto nas versões em língua portuguesa. Todos eles apresentam as características descritas acima e foram feitos pelos próprios kaxinawá: Norberto Sales Tene, Miltom Salomão Siã, José Mateus Itsairu, Joaquim Mana, França Pinheiro Tuñ, Raimundo Nonato Mana, Nicoulau Lopes Mana, Francisco Pinheiro Ibã, Tomas nonato Kupĩ, Terry Maria da Silva e Oscar Gamboa de Oliveira Buxen.

Quanto aos desenhos *kene*, eles aparecem sozinhos, em preto e branco, geralmente no final das narrativas, constituídos por formas geométricas variadas. Mas podem aparecer também integrados aos desenhos figurativos.





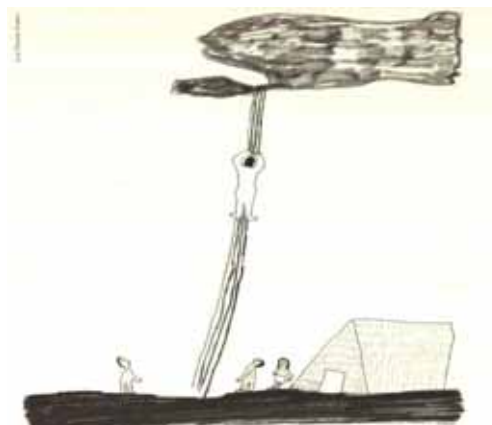
Conjunto de Figuras 1: Desenhos *kene* em *Shenipabu Miyui*

Já os desenhos *dami* representam as cenas narrativas das histórias. Na primeira narrativa, por exemplo, uma das ilustrações retrata a traição da esposa do protagonista e sua investida a fim de matar a mulher e o amante; neste desenho, os órgãos sexuais são destacados, como podemos observar abaixo. E assim acontece em todas as outras histórias, cujo enredo é representado pelas imagens que acabam, por consequência, retratando também os costumes culturais da vida indígena.

KUI DUME TENENI



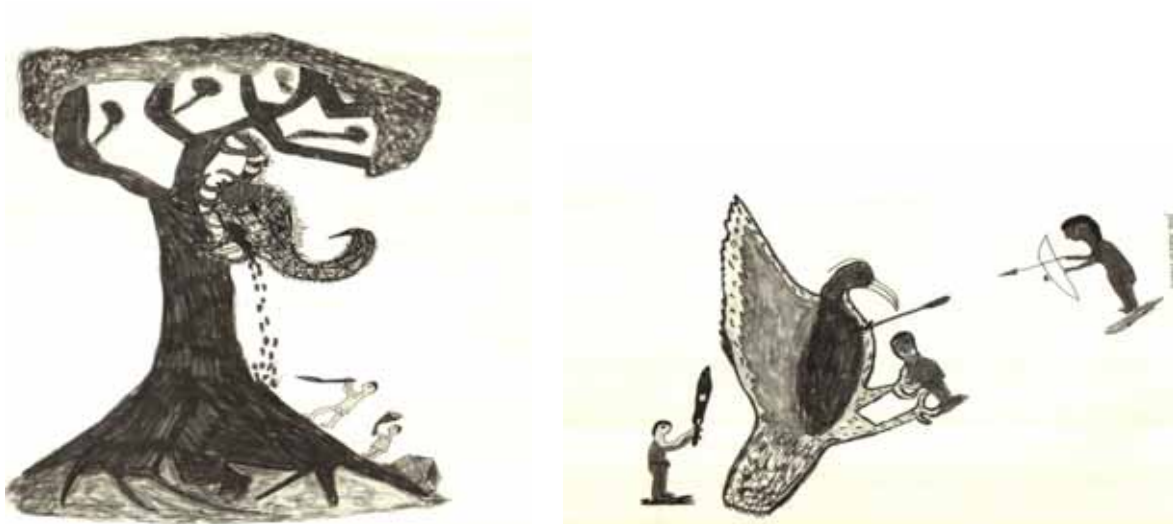
fumaça do tabaco





Conjunto de figuras 2: desenhos *dami* em *Shenipabu Miyui*

Podemos notar a falta de perspectiva e de proporção de tamanho, que acabam gerando uma integração entre as imagens em:

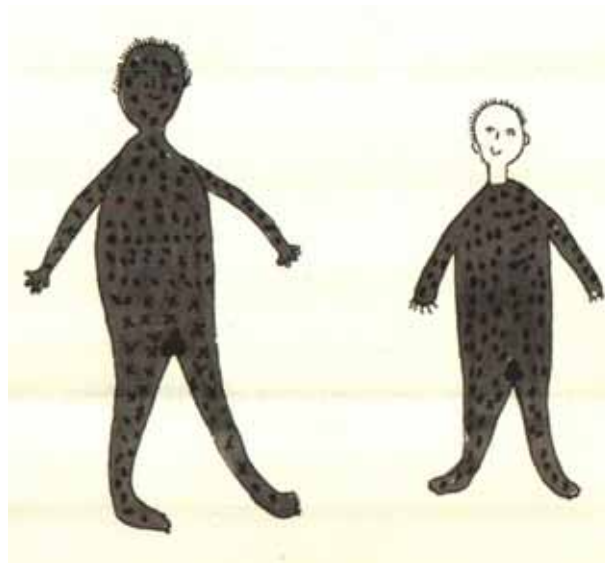




Conjunto de figuras 3: Perspectiva e proporção em *Shenipabu Miyui*

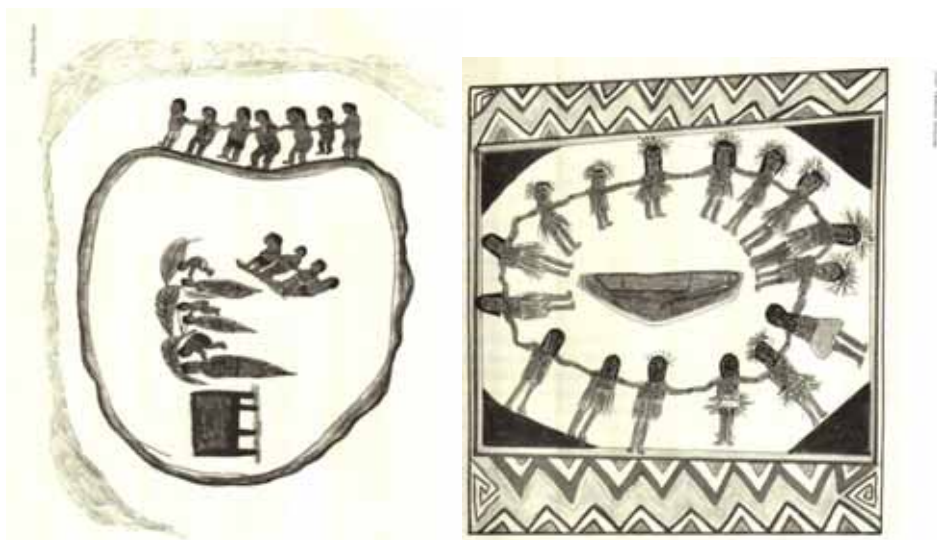
Os seres encantados também são retratados pelos desenhos, ora com sua forma que integra uma aparência humana com uma aparência animal, ora apenas com sua forma animal.





Conjunto de figuras 4: Seres encantados em *Shenipabu Miyui*

Gostaríamos de chamar a atenção para algumas ilustrações que, para nós, melhor representam a visão de mundo integradora dos índios kaxinawá. A primeira é um desenho feito para ilustrar a quinta narrativa analisada e retrata a terra indígena deslocada pelo poder do cipó. Neste desenho, podemos observar a integração das imagens, constituindo um todo circular. A circularidade também está presente em uma das ilustrações da nona narrativa e nas imagens da cobra *Yube*, mostradas anteriormente.



Conjunto de figuras 5: Visão de mundo integradora em *Shenipabu Miyui*

A segunda é uma das ilustrações da sexta narrativa e retrata o homem e seu “parente” tatu, dentro da terra, na toca do tatu. O desenho nos dá a impressão de que homem, animal e terra constituem uma única imagem, na qual a terra é o “ventre” que abriga os seres.

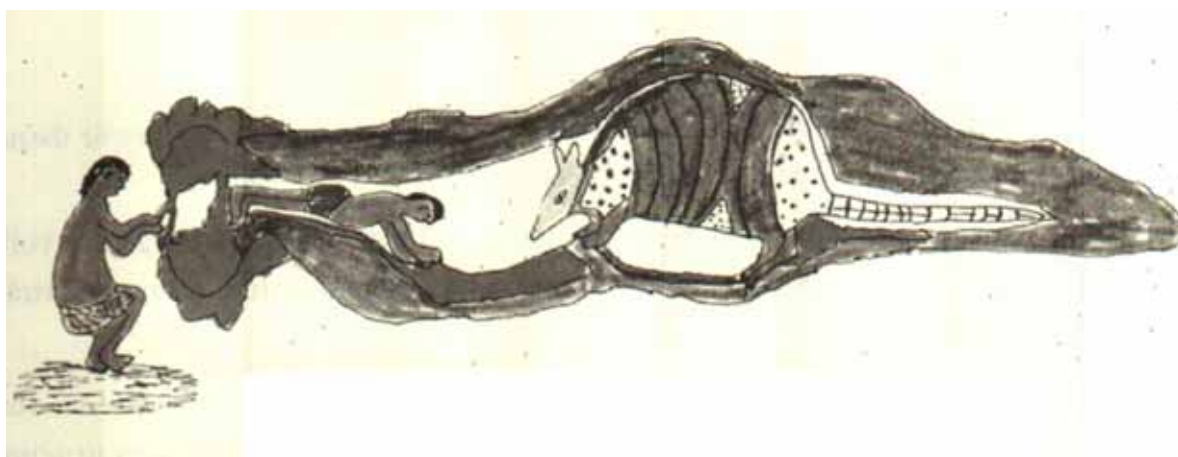


Figura 7: Homem e tatu em *Shenipabu Miyui* (KAXINAWÁ, 2008, p. 101)

A terceira é uma das ilustrações da sétima narrativa e retrata os remédios da mata, as plantas medicinais, surgindo a partir dos corpos dos próprios indígenas; há uma ligação física entre os homens e os vegetais, como se uns fossem prolongamentos do outro. Acreditamos que essa seja a imagem que mais represente a visão de mundo integradora.

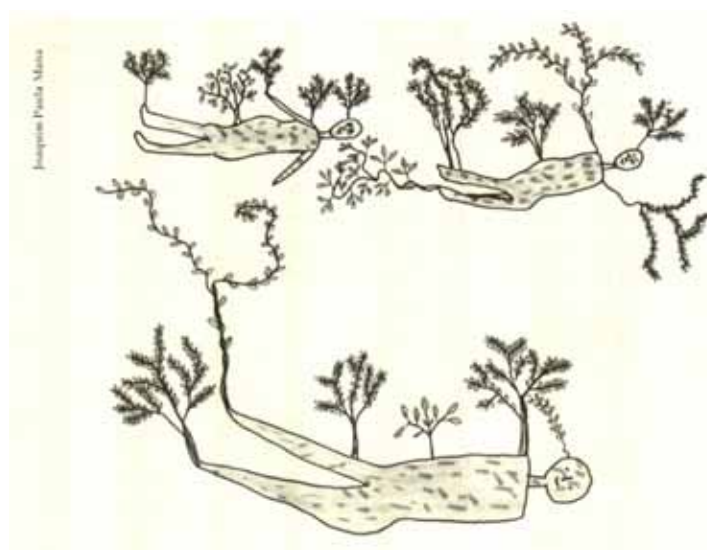


Figura 8: Homens e remédios da mata em *Shenipabu Miyui* (KAXINAWÁ, 2008, p. 108)

3.4 Biblioteca da Floresta

Durante nosso curso de graduação em Letras, não tivemos nenhuma informação ou contato com a literatura de autoria indígena. Quando decidimos escolher essa temática para nossa pesquisa e selecionamos a obra *Shenipabu Miyui* como *corpus* de trabalho, decidimos também conhecer o maior número possível de livros de autoria indígena, publicados no Brasil.

Nessa procura pelas obras de autores índios e durante o desenvolvimento da pesquisa, aprendemos que há uma divisão básica quando se trata desse tipo de literatura. Os livros de autoria indígena no Brasil poderiam ser divididos em dois grandes grupos: o primeiro grupo é constituído pelas obras publicadas por editoras particulares, geralmente de autores individuais e colaboradores (ilustradores e editores, por exemplo) não índios. O segundo grupo é constituído pelas obras publicadas com o auxílio de acadêmicos (através de projetos de pesquisa de universidades), do governo e de organizações não governamentais de divulgação e valorização da cultura indígena; neste caso, geralmente as obras são de autoria coletiva e grande parte dos colaboradores também são indígenas, principalmente os ilustradores.

As obras do primeiro grupo são vendidas em livrarias convencionais. Sendo assim, começamos a visitar as maiores livrarias de nossa cidade (Araraquara/ SP), da região e da capital à procura delas. Logo de início verificamos que, na grande maioria das vezes, os funcionários das livrarias não sabiam nenhuma informação sobre obras de autores índios, não sabiam em que setor da livraria poderíamos encontrá-las e nem mesmo se a livraria dispunha de alguma dessas obras para venda, portanto era necessário que procurássemos nós mesmos, sem orientação.

Para nossa surpresa, na maioria das vezes, a livraria possuía sim as obras para venda e elas estavam SEMPRE no setor de literatura infantil, independentemente de seu conteúdo. Verificamos que, assim como acontece com os contos de fadas, as narrativas que compõem essas obras podem ser lidas por um público infantil ou juvenil, mas também podem e devem ser apreciadas pelo público adulto, já que seu conteúdo – frequentemente voltado para os mitos – pode ser visto em diferentes níveis de profundidade e complexidade, de acordo com a idade, o repertório, o objetivo e a intenção de cada leitor. Mesmo com essas

dificuldades, conseguimos adquirir obras belíssimas e muito interessantes, apesar de esquecidas e até escondidas nas prateleiras.

Em relação às obras do segundo grupo, acreditamos que, para nossa região, o acesso é um pouco mais difícil. Felizmente, tivemos duas grandes oportunidades de adquiri-las: a primeira foi durante a visita à UFMG, em Belo Horizonte, em que a professora Dra. Maria Inês de Almeida nos presenteou com obras publicadas através pelo Grupo *Literaterras*. A pesquisadora nos informou que essas obras não são vendidas, apenas distribuídas às escolas das aldeias, às bibliotecas, universidades e aos pesquisadores da área.

Durante nossa viagem ao Acre, visitamos a Comissão Pró-Índio, em Rio Branco, e tivemos o prazer de nos encontrar novamente com a Professora Maria Inês, que fez a gentileza de nos apresentar o espaço. A CPI é uma organização não governamental, responsável pelo início do projeto de autoria indígena no Brasil. O lugar é lindíssimo, reproduz a floresta e foi construído especialmente para a realização de eventos e encontros indígenas. Além disso, a CPI também é responsável pela publicação de várias obras de autoria indígena, que são vendidas lá mesmo e os valores retornam em forma de investimentos para a própria organização. Trouxemos de lá vários títulos, dentre eles alguns de autoria kaxinawá.

Após o contato com as variadas obras de autoria indígena, sentimos a necessidade de partilhar um pouco da riqueza que encontramos para, assim, ajudarmos na divulgação desse material para possíveis leitores que se interessem pela temática, para educadores que queiram (ou precisem) trabalhar com essa literatura em sala de aula e para outros pesquisadores que queiram abraçar essa perspectiva literária de estudo, já que ainda há um longo caminho a ser trilhado.

Traremos, então, a seguir, algumas informações básicas e faremos alguns breves comentários acerca das obras de autoria indígena que pudemos adquirir⁷⁶. Começaremos com aquelas publicadas por editoras particulares e de autores individuais.

⁷⁶ As informações bibliográficas completas de todas as obras citadas encontrar-se-ão no final da pesquisa, no item Bibliografia.

Título: *A Onça e o Fogo*

Autor: Cristino Wapichana

Coordenação: Daniel Munduruku

Ilustrações: Helton Faustino

Editora: Manole (Amarilys), 2009 – classificado como literatura infantil/ infantojuvenil

As personagens dessa história são os animais característicos da fauna brasileira – onça, tamanduá, anta – além do fogo. A narrativa se passa no tempo mítico da origem e o enredo nos conta como, num duelo travado entre a onça e o fogo, a onça adquiriu as pintas pretas de seu corpo e porque, até hoje, ela não se aproxima do fogo. Os desenhos são bem coloridos e seguem as características das ilustrações ocidentais, já que são feitos por um ilustrador não índio.

Título: *Histórias de índio*

Autor: Daniel Munduruku

Ilustrações: Laurabeatriz

Editora: Companhia das Letrinhas, 1996 – classificado como literatura infantojuvenil

A obra é dividida em três partes. Na primeira, o autor nos apresenta um conto Munduruku que narra a preparação de uma criança para ser o sucessor do líder religioso (pajé) da tribo. Na segunda parte, são narrados alguns fatos acontecidos ao autor quando chegou à cidade de São Paulo; são suas experiências e vivências no contato com a cultura “do branco”. Por fim, na terceira parte, encontramos informações acerca do povo Munduruku bem como de outros povos indígenas brasileiros. As ilustrações de Laurabeatriz são complementadas por desenhos de crianças indígenas e fotos de aldeias munduruku.

Título: *Como surgiu – Mitos indígenas brasileiros*

Autor: Daniel Munduruku

Ilustrações: Rosinha Campos

Editora: Callis, 2011 – classificado como literatura infantojuvenil

O autor apresenta três narrativas míticas de povos diversos que contam como surgiram determinados elementos de sua cultura. A primeira narrativa é um mito Apinajé que conta a origem do milho; a segunda é um mito Tembé que conta a origem da mandioca; a terceira é

um mito Caiapó que conta a origem do fogo. As histórias são belíssimas, contam com personagens complexos e enredos bastante interessantes.

Título: *O sinal do pajé*

Autor: Daniel Munduruku

Ilustrações: Taisa Borges

Editora: Peirópolis, 2011 (2. ed.) – classificado como literatura infantojuvenil

O livro conta a história de Curumim, um indígena que está prestes a deixar a infância para se tornar um homem e, por isso, se encontra cheio de dúvidas e medos em relação ao futuro. Em breve, o garoto passaria pelo ritual de iniciação de seu povo, vivenciando os aprendizados na “casa dos homens”, e então teria que decidir se continuaria na aldeia ou se experimentaria uma nova experiência na cidade dos brancos. Para conseguir tomar a melhor decisão, Curumim ouve com atenção e respeito os ensinamentos dos mais velhos: seu pai, sua avó e seu avô, o pajé da tribo.

Título: *Coisas de Índio*

Autor: Daniel Munduruku

Ilustrações: ilustradores diversos: Siridiwê Xavante, Ionite Zilberman, Daniel Munduruku e Yaguaré Saterê Mawé

Editora: Callis, 2010 (2. ed.); 2003 (1. ed.) – classificado como literatura infantojuvenil

Esta obra não é constituída, como as outras do mesmo autor, por histórias (narrativas) indígenas: mitos, lendas ou contos. Ela apresenta-se como um guia de pesquisa ou, como o próprio autor denomina, uma “enciclopedinha”, que mostra um pouco das características culturais dos indígenas brasileiros, tornando-se um valioso instrumento de pesquisa para que crianças e jovens possam conhecer a realidade ameríndia através da ótica do próprio índio. O livro é dividido em duas partes: a primeira trata da origem, identidade, língua e direitos dos povos nativos; a segunda apresenta os hábitos culturais indígenas – organização das aldeias, alimentação, economia, medicina, jogos, rituais, música, dança, trabalho, xamanismo, entre outros elementos. Com uma linguagem simples e acessível, coloca o leitor não índio num contato mais direto com o contexto e realidade ameríndios. Essa obra deu ao autor, em 2004, o prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro.

Título: *A Caveira-Rolante, a Mulher-Lesma e outras histórias indígenas de assustar*

Autor: Daniel Munduruku

Ilustrações: Maurício Negro

Editora: Global, 2010 – classificado como literatura infantojuvenil

A obra traz seis narrativas (“Os caçadores e o ente arranca-olho”, “O ente de olhos postigos”, “Kanoé – a história do morcego”, “A Mulher-Lesma”, “A Caveira-Rolante”, “As amantes feiticeiras”) que, segundo o autor, mostram os perigos e desafios que a natureza impõe aos indígenas; são histórias cujos personagens causam medo nas crianças e jovens, mas, acima de tudo trazem ensinamentos, ajudando-os a compreender seu lugar no mundo. Os dois primeiros textos são mitos do povo Tukano e os textos seguintes são, respectivamente, histórias do povo Ajuru, Macurap, Tembé e, por fim, um mito do povo Karajá. Ao final do livro, podemos encontrar informações acerca de todos esses povos.

Título: *Meu Vô Apolinário – Um mergulho no rio da (minha) memória*

Autor: Daniel Munduruku

Ilustrações: Rogério Borges

Editora: Studio Nobel, 2009 – classificado como literatura infantojuvenil

O narrador conta um pouco sobre a história de sua vida (caráter autobiográfico) e, principalmente, sobre sua relação com o avô Apolinário que lhe transmitiu ensinamentos valiosos sobre a vida de índio, seu povo, sua ancestralidade e sua essência. Esta obra mostra o valor dado, nas sociedades indígenas, aos velhos, considerados mais sábios e detentores dos conhecimentos e tradição do povo. Além disso, nos conta como um índio menino aprende a manter o orgulho de ser índio, mesmo vivendo em meio a crianças brancas. A obra ganhou menção honrosa no prêmio Literatura para Crianças e Jovens na Questão da Tolerância, promovido pela UNESCO, em 2003.

Título: *Parece que foi ontem*

Autor: Daniel Munduruku

Ilustrações: Maurício Negro

Editora: Global, 2006 – classificado como literatura infantojuvenil

Para nós, essa é uma das mais belas obras de autoria indígena com a qual tivemos contato. O livro é bilíngue (português e munduruku) e apresenta um texto curto e simples que, no entanto, encanta-nos pela poeticidade com que é construído. Narra o instante da lembrança de um encontro na aldeia, no qual os índios se reúnem para cantar, dançar e, principalmente, para ouvir os ensinamentos do velho e sábio pajé, ensinamentos que levarão na memória e no coração por toda a vida. Apesar de o ilustrador não ser indígena, as ilustrações são lindíssimas e captam com sutileza e riqueza de detalhes a essência da narrativa.

Título: *Catando piolhos, Contando histórias*

Autor: Daniel Munduruku

Ilustrações: Maté

Editora: Brinque-Book, 2006 – classificado como literatura infantojuvenil

Com o olhar de uma criança, o narrador – já adulto – nos conta como é a vida na aldeia, os costumes, os hábitos rotineiros, as funções de cada membro da comunidade e, principalmente, os ensinamentos que toda criança recebe enquanto os mais velhos (pais, mães, avós...) acolhem-na em seus colos e catam piolhos em sua cabeça. Esse é o momento das histórias serem narradas e, com elas, os valores tradicionais são ensinados aos mais novos. No início da história, é narrado o mito da origem dos alimentos e, no final do livro, há uma breve explicação da ilustradora sobre as ilustrações que compõem a obra.

O livro tem o selo de “Altamente Recomendável” da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ).

Título: *Antologia de contos indígenas de ensinamento: Tempo de histórias*

Autor: Daniel Munduruku

Organização e apresentação: Heloisa Pietro

Editora: Moderna, 2005 – classificado como antologia de contos indígenas

Heloisa Pietro é amiga e parceira de trabalho de Daniel Munduruku e foi dela a ideia da escrita deste livro, no qual o autor relata, pela primeira vez, suas experiências como professor no Ensino Médio de um colégio paulistano. Como não poderia deixar de ser para um bom escritor indígena, os relatos são recheados de mitos, sonhos e ensinamentos que ele

recebeu de seu avô e dos ancestrais de seu povo, além de uma boa dose de humor, sensibilidade e encantamento.

Título: *Contos indígenas brasileiros*

Autor: Daniel Munduruku

Ilustrações: Rogério Borges

Editora: Global, 2005 (2. ed.) – classificado como literatura infantojuvenil

A obra apresenta um conjunto de oito narrativas míticas de diferentes povos indígenas do Brasil: Munduruku, Guarani, Nambikwara, Karajá, Terena, Kaingang, Tukano e Taulipang. Antes do início de cada história, há uma mapa que apresenta a localização no território nacional do povo indígena ao qual pertence o mito, além de trazer informações acerca da língua, a família e o tronco linguístico aos quais pertencem o idioma e a população estimada desses povos.

Título: *O diário de Kaxi – Um curumim descobre o Brasil*

Autor: Daniel Munduruku

Ilustrações: crianças Munduruku da aldeia Katõ

Editora: Salesiana, 2001 – classificado como literatura infantojuvenil

O livro, em forma de diário e narrado em primeira pessoa, conta a história de Kaxi, um indiozinho de apenas 9 anos de idade, que sai de sua aldeia, junto com seu pai, para fazer uma viagem até a cidade grande com o objetivo de fazer um tratamento oftalmológico. Ao longo da viagem, para poder compartilhar com seus amigos da aldeia quando voltar, Kaxi vai escrevendo um diário e contando todas suas descobertas e medos ao conhecer uma realidade tão diferente da sua. O garoto conhece Gabriela, uma menina de sua idade, que mora na cidade grande e entre os dois nasce uma pura e verdadeira amizade. A obra mostra como pessoas de contextos culturais tão diversos podem viver em harmonia quando as diferenças são respeitadas. Destacamos também as ilustrações genuinamente indígenas, feitas pelas crianças munduruku da aldeia Katõ, sob a supervisão do professor Misael Kabá.

Título: *A mulher que virou urutau*

Autores: Olívio Jecupé e Maria Kerexu (marido e mulher)

Ilustrações: Taisa Borges**Editora: Panda Books, 2011** – classificado como ficção brasileira

Este é um livro bilíngue e o texto em guarani foi escrito pela índia guarani, Jera Giselda. Narra a história de uma índia que se apaixona pela Lua, mas, como despreza seu amado por ele ter se materializado em forma de um homem velho, é castigada e transformada no melancólico pássaro urutau. O texto se destaca pelo tom poético da narração e as ilustrações, apesar de serem feitas por uma ilustradora não índia, mostram mais a integração dos planos, aproximando-se das ilustrações dos próprios indígenas.

Título: *Tekoa – conhecendo uma aldeia indígena***Autor: Olívio Jecupé****Ilustrações: Maurício Negro****Editora: Global, 2011** – classificado como literatura infantojuvenil

O livro nos narra a história de Carlos, um garoto da cidade grande que decide conhecer uma aldeia indígena durante suas férias escolares. Carlos mora na cidade de São Paulo e seu pai o leva para passar vinte dias numa aldeia Guarani (Tekoa), localizada próxima à capital. Na aldeia, Carlos fica hospedado na casa do cacique e logo faz amizade com seu filho, Mirim. Juntos, os dois garotos vão viver experiências inesquecíveis para Carlos, pescar, nadar na cachoeira, comer banana verde frita, visitar a casa de reza e conhecer os rituais guarani. A obra traz ainda informações sobre o povo Guarani, sobre a literatura de autoria indígena, além de um trecho do famoso texto de Daniel Munduruku, “O tênue fio entre escrita e oralidade”.

Título: *Mondagará – Traição dos Encantados***Autor: Roni Wasiry Guará (Ronivaldo Mendes da Silva)****Ilustrações: Janaina Tokitaka****Editora: Formato, 2011** – classificado como literatura infantojuvenil

Na apresentação do livro, o autor nos explica que, assim como os não índios têm a bíblia e outros escritos como fonte de informações sobre o passado dos homens, o povo Maraguá tem o Mondagará (que dá nome ao livro), um artefato em forma de remo, considerado sagrado para esses indígenas, que ouvem e estudam as histórias registradas em forma de

grafismos nesse artefato. A obra nos narra uma história acontecida no tempo em que os deuses e encantados viviam juntamente com os homens; no entanto, em nome da inveja, os encantados e humanos traem a confiança do deus maior e, por isso, os encantados são transformados nas variadas espécies de cobras que encontramos na floresta e o Grande Deus decide viver distante da humanidade. O narrador nos conta uma história que lhe fora narrada por seu avô no passado, representando toda a importância da tradição e ancestralidade para o povo Maraguá. O livro é bastante colorido, apresentando belíssimas ilustrações.

Título: *A criação do mundo e outras belas histórias indígenas*

Organizadores: Emerson Guarani e Benedito Prezia

Ilustrações: Gilberto Tomé

Editora: Formato, 2011 – classificado como livro de cultura indígena

Essa obra é o resultado de uma parceria entre o índio guarani nhandeva Emerson Oliveira Souza e o militante da causa indígena Benedito Prezia, com prefácio de Betty Mindlin. O livro traz uma coletânea de textos – relatos míticos, preces, poemas – escritos por indígenas brasileiros e de outros países, mas traz também textos da tradição indígena de autores desconhecidos, bem como textos de origem indígena, mas coletados e escritos por não índios. A diversidade de fontes e tipos de textos deixa a obra muito interessante e complexa e evidencia o objetivo dos organizadores de divulgar e valorizar as crenças e sabedoria indígena sob uma perspectiva justa e próxima da realidade desses povos.

Título: *Histórias Tuyuka de rir e assustar*

Organização e tradução: João Bosco Azevedo Resende Tuyuka e Flora Dias Cabalzar

Ilustradores e escritores: índios Tuyuka – autoria coletiva

Realização: Instituto Socioambiental, Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro e Associação Escola Indígena Utapinoona Tuyuka

Apesar de essa obra ter sido adquirida numa livraria convencional, ela não segue as mesmas características editoriais das obras apresentadas anteriormente. As histórias narradas são de autoria coletiva do povo Tuyuka do Alto Rio Tiquié e foram contadas, escritas e ilustradas por pais e crianças da AEITU (Associação Escola Indígena Tuyuka).

Todos os nomes dos índios contadores, escritores e ilustradores constam na contracapa do livro, além de uma declaração assinada por todos eles concordando e autorizando a publicação das narrativas. O livro se inicia com uma explicação da organizadora Flora D. Cabalzar acerca da publicação, do povo Tuyuka e de sua escola. São apresentadas 43 breves narrativas, cujos enredos envolvem o humor e o medo (terror), por isso são intituladas “histórias de rir e assustar”. No final do livro encontram-se anotações para o leitor sobre os costumes do povo tuyuka, com o intuito de facilitar a compreensão dos textos.

Em setembro de 2013, a Fundação Araporã realizou, em Araraquara, o I Encontro Brasil Indígena, cujo enfoque foi “a temática indígena na escola”. Vários temas, envolvendo a questão indígena no Brasil, foram discutidos: demarcação de terras, direitos garantidos por lei, preconceito e marginalização cultural, mas principalmente a questão da educação indígena nas escolas das aldeias e a temática indígena trabalhada (ou não!) nas escolas não indígenas. Como uma das principais atividades do evento, recebemos o escritor Daniel Munduruku que veio compartilhar com os participantes toda sua vivência com educação e literatura indígena. Por ocasião do encontro, pudemos ter contato com outras obras do referido autor, dentre elas:

Título: *O Homem que Roubava Horas*

Autor: Daniel Munduruku

Ilustrações: Janaina Tokitaka

Editora: Brinque-Book, 2007 – classificado com literatura infantojuvenil

Neste livro o autor nos apresenta a história de um homem sem nome e sem casa, que poderia ser qualquer um desses moradores de rua de qualquer cidade. Contextualizada fora da aldeia e aparentemente distante da cultura indígena, aos poucos, a obra revela, com simplicidade e poeticidade, a visão indígena do tempo, muito diferente da visão não indígena do mundo globalizado da pressa e da indiferença. No entanto, “o homem que roubava horas” nos ensina, com sua personalidade tão peculiar, que é possível recuperar uma forma mais saudável de olhar para o tempo e para a vida.

Título: *Outras tantas histórias indígenas de origem das coisas e do Universo*

Autor: Daniel Munduruku

Ilustrações: Maurício Negro

Editora: Global, 2008 – classificado com literatura infantojuvenil

O livro traz cinco histórias de origem de diferentes povos indígenas brasileiros: “Assim começou o mundo”, mito do povo Aruá, de Rondônia; “A origem do fogo”, mito do povo Tariano, do Amazonas; “O buraco no céu de onde saíram os Kayapó”, mito do povo Kayapó, do Pará; “A origem do fogo”, mito do povo Bororo, do Mato Grosso. As histórias narram principalmente a relação entre a natureza e as culturas indígenas, mostrando a visão ameríndia sobre a origem do mundo e das coisas do Universo. Ao final do livro, há informações sobre os povos aos quais pertencem os mitos.

Título: *A primeira estrela que vejo é a estrela do meu desejo e outras histórias indígenas de amor*

Autor: Daniel Munduruku

Ilustrações: Maurício Negro

Editora: Global, 2007 – classificado com literatura infantojuvenil

Juntamente com a obra descrita acima e com *A Caveira-Rolante, a Mulher-Lesma e outras histórias indígenas de assustar* (descrita anteriormente), essa obra forma a coleção Antologia dos Mitos Indígenas, publicada pela Editora Global. Esse livro traz cinco narrativas indígenas (“A estrela das águas”, “Candiê-Cuei”, “Só o amor é tão forte”, “A primeira estrela que vejo é a estrela do meu desejo” e “O perfume enlouquecedor”) que tratam do amor que, segundo o autor, tem para os povos indígenas uma dimensão social fundamental, ou seja, ama-se alguém e a comunidade toda ao mesmo tempo; um amor individual só pode ser benéfico quando traz benefícios para a coletividade.

Além dessas obras do autor, durante o Encontro, pudemos adquirir também a obra *Encontro de Escritores e Artistas Indígenas – Relatório de Atividades: Um novo modo de marcar nossa ancestral oralidade* (2013, UK’A Editorial). Este livro é uma edição comemorativa aos dez anos de encontros dos escritores e artistas indígenas; mostra o caminho percorrido por este grupo e sua produção literária e busca visualizar novos

horizontes a serem conquistados pelo movimento literário de autoria indígena. Além disso, adquirimos a obra *Contrapontos da Literatura Indígena Contemporânea no Brasil* (2013, Mazza Edições), da escritora Potiguara, Graça Graúna, que nos apresenta importantes e profundas reflexões teóricas acerca da prática literária indígena no Brasil.

Na Comissão Pró-Índio do Acre, adquirimos várias obras e, a partir dessa amostra de material, pudemos perceber que há uma preocupação especial em se publicar livros que sirvam como material didático das escolas das aldeias. A maioria das obras publicadas pela CPI é resultado do Curso de Formação para Professores Indígenas e Agentes Agroflorestais e do projeto “Uma Experiência de Autoria”, realizados na própria CPI. Dessa forma, as obras possuem autoria coletiva e, quando trazem o nome de um ou mais autores específicos, fica claro que houve uma colaboração coletiva da comunidade na pesquisa e coleta das informações ou das histórias publicadas. Seu maior objetivo é ajudar os professores no processo educacional diferenciado, além de divulgar e valorizar a cultura dos diferentes povos indígenas brasileiros. Encontramos livros escritos apenas em língua portuguesa, outros, apenas em língua indígena e outros ainda bilíngues. É comum também que os livros escritos em língua indígena tenham uma apresentação ou introdução em língua portuguesa.

Quanto aos livros com caráter especificamente didáticos, podemos citar: *Caderno de Pesquisa* (2000), de autoria dos agentes agroflorestais de variadas etnias (Kaxinawá, Jaminawá, Manchineri e Katukina), escrito em língua portuguesa e língua indígena, no qual encontramos pesquisas e levantamentos acerca da fauna e flora das terras indígenas acreanas, bem como propostas de atividades para serem desenvolvidas nas salas de aula das aldeias, no ensino de ecologia e preservação do meio ambiente; *Historinhas Indígenas da Floresta* (2001) e *Discutindo problemas, pensando soluções – Português para as escolas da floresta II* (2007), materiais didáticos de autoria coletiva dos professores indígenas para o ensino de língua portuguesa aos alunos das escolas das aldeias (escritos apenas em português); *Yawanawahãu wixi* (2005), material didático de autoria coletiva dos professores indígenas para o ensino da língua dos índios Yawanawá (escrito apenas em língua indígena); *Nukũ Tsãy Shawãdawa* (2007), livro didático para o ensino da língua dos

índios Arara⁷⁷; *Geografia Huni Kuĩ* (2001), material didático para o ensino de geografia nas escolas das aldeias kaxinawá (escrito apenas em língua indígena); *Atlas Geográfico Indígena do Acre* (1996), uma das obras mais interessantes que adquirimos, o livro apresenta um estudo geográfico, com mapas do Estado do Acre sob diversas perspectivas (Acre linguístico, Acre político, hidrografia, relevo, terras e aldeias indígenas, caça e pesca, etc.) juntamente com comentários (textos poéticos e em prosa) de autores indígenas de variadas etnias – Kaxinawá, Manchineri, Apurinã, Ashaninka – acerca dos temas abordados em cada mapa; *Uĩ Bena* (2006), de autoria dos agentes agroflorestais kaxinawá, trata especificamente dos quelônios, com o objetivo de informar as comunidades huni kuĩ sobre as atividades de manejo e criação desses animais em cativeiro nas terras indígenas (escrito apenas em língua kaxinawá). Citamos aqui também o livro *Caderno de reflexão do professor indígena* (2005), de autoria coletiva dos professores indígenas, escrito em língua portuguesa, com o objetivo de apresentar discussões e reflexões acerca da educação escolar indígena.

Há outras obras cujo principal objetivo é registrar e divulgar as características culturais de cada povo indígena, como seus costumes, tradições, medicina, alimentação, moradia, localização, história, artes, saberes, festas. Dentre elas, podemos citar: *Nixi Pae – O Espírito da Floresta* (2006), de autoria de Isaías Sales Iba Kaxinawá, a obra é resultado de pesquisa do autor junto aos velhos kaxinawá, escrita em língua portuguesa e língua kaxinawá e trata das cantigas (que foram gravadas e transcritas) relacionadas à bebida do cipó; *Nukũ Kenu Xarabu* (2006), de autoria de Joaquim Mana Kaxinawá, a obra, escrita em língua kaxinawá, trata das diversas formas de usos e os variados tipos do *kene* (grafismo kaxinawá); *Plantas Mediciniais: doenças e curas do povo Huni Kuĩ* (2006), de autoria de Edson Medeiros Ixã Kaxinawá, com a colaboração de outros kaxinawá, mestres da medicina tradicional, a obra nos traz informações acerca das principais doenças que atingem o povo kaxinawá e das plantas utilizadas pelos curadores da floresta para tratar as moléstias (escrito em língua portuguesa e língua indígena); *Tsrunni Manxinerune Hinkakle Pirana – História dos antigos Manchineri* (2010), de autoria coletiva dos índios

⁷⁷ Apesar de esse material ter sido elaborado pelas comunidades shawãdawa da Terra Indígena Arara do Igarapé Humaitá, através da Comissão Pró-Índio do Acre, a publicação é de responsabilidade da Faculdade de Letras da UFMG, através do Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas *Literaterras*: escrita, leitura, traduções.

manchineri, traz informações acerca da cultura e história desse povo (escrito em língua portuguesa e língua indígena); *Costumes e Tradições do Povo Yawanawá*⁷⁸ (2007), de autoria coletiva dos índios Yawanawá, traz informações acerca da história e cultura desse povo; *Aprendendo com a natureza e conservando nossos conhecimentos culturais* (2006), escrito em língua portuguesa, o livro é resultado do trabalho da CPI com os agentes agrofloretais indígenas e trata de questões sobre o meio ambiente: preservação, propostas e práticas sustentáveis, educação e meio ambiente, etc.; *Nukū Mae, Nū Atiru – Nossa terra, nosso futuro* (2011), escrito em língua portuguesa e língua indígena, o livro apresenta o plano de gestão da Terra Indígena Kaxinawá do Igarapé do Caucho, um conjunto de acordos e ações comunitárias de proteção territorial e ambiental.

Também encontramos obras que reúnem apenas histórias (narrativas) indígenas. Dentre elas citamos: *Hinkaklu – Mta* (2001), livro de narrativas do povo Manchineri, escrito apenas em idioma indígena; *Shawā Shā dipahu* (2009), livro de narrativas do povo Arara, escrito apenas em língua portuguesa; *Huni Kuñē Miyui* (2002), livro de narrativas míticas kaxinawá, organizado por Joaquim Mana Kaxinawá e lançado na Feira do Livro de Genebra (as narrativas são escritas apenas em língua indígena; o prefácio e a apresentação são escritos em português e francês). Aqui citamos também o livro de letras de músicas tradicionais kaxinawá, intitulado *Nukū Mimawa Xarabu* (2002), com introdução de Joaquim Mana Kaxinawá e organização coletiva dos professores indígenas kaxinawá.

A Comissão Pró-Índio do Acre tem por missão e objetivo apoiar incondicionalmente a causa indígena no Acre e, para tanto, procura dar voz aos índios e ouvir suas falas. Além de proporcionar formação para os professores e agentes agrofloretais, a CPI viabiliza a publicação de materiais de auxílio para que esses professores e agente possam atuar de forma efetiva e eficiente em suas comunidades.

Há uma preocupação constante em evidenciar que os protagonistas desse processo educacional e de todas essas publicações são os próprios indígenas, sejam eles ilustradores, escritores, narradores, pesquisadores, organizadores; são as suas vozes que são escritas nos livros. Mesmo assim, muitas vezes, faz-se necessário contar com a colaboração dos não índios para a realização completa dos materiais, por isso, em várias publicações

⁷⁸ Apesar de esse material ter sido elaborado pela comunidade Yawanawá, através da Comissão Pró-Índio do Acre, a publicação é de responsabilidade da Faculdade de Letras da UFMG, através do Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas Literaterras: escrita, leitura, traduções.

encontramos também organizadores e/ou pesquisadores brancos, o que não diminui de forma alguma os méritos da autoria indígena. Além disso, nem todas as obras disponíveis na CPI são publicadas pela própria CPI; há outras instituições educacionais, governamentais (ou não) que são parceiras nos projetos e publicações, como por exemplo a Organização dos Professores Indígenas do Acre (OPIAC).

Dentre as publicações de não índios, importantes colaboradores no processo de estudo, valorização e divulgação das culturas indígenas, podemos citar: *Novos frutos das escolas da floresta: registro de práticas de formação* (2003), de Nietta Lindenberg Monte; *Cronistas em viagem e educação indígena* (2008), da mesma autora, e *Papo de Índio* (2012), de Terri Valle de Aquino. Os dois primeiros tratam de teoria da educação indígena e o último, de uma produção antropológica feita a partir do diálogo com os povos indígenas.

Enquanto, segundo nossa percepção, os livros adquiridos na CPI/ AC são voltados principalmente ao atendimento de uma demanda pedagógica e educacional, os livros publicados pelo núcleo de pesquisa *Literaterras*, da UFMG, com os quais fomos presenteados, nos parecem mais voltados à questão literária e estética da escrita indígena, apesar de todas as publicações primarem por dar voz aos indígenas, além de divulgar e valorizar suas características culturais.

Dos vários títulos publicados através do *Literaterras*, recebemos a caixa de Literatura Xacriabá, um conjunto textual formado por quatro volumes: *Com os mais velhos*, acompanhado do CD *Conversas*, com textos editados por alunos da UFMG a partir das vozes de velhos xacriabá; *Iaiá Cabocla*, com textos editados por professores xacriabá a partir da escuta e transcrição de narrativas orais por eles coletadas; *Revelando os conhecimentos*, com poemas e ilustrações das crianças xacriabá; *Sobre a literatura xacriabá*: estudo realizado pela aluna Elza Gonçalves da Silveira acerca da literatura xacriabá, que serve de subsídio para os professores xacriabá desenvolverem seus próprios estudos sobre sua prática literária.

Recebemos ainda: *Penãhã: livro de Pradinho e Água Boa* (2005), de autoria coletiva dos índios Maxakali, a obra, bilíngue traz uma coletânea de 18 narrativas de antigamente (ou histórias da tradição) do povo Maxakali; *Uatu Hoom* (2009), organizado por Itamar de Souza Ferreira Krenak, Maria Inês de Almeida e alunos de Estudos

Temáticos de Edição, a obra vem acompanhada de um DVD, um grande mapa feito pelos próprios índios, mostrando a localização das terras indígenas Krenak, e traz textos de autoria de vários índios krenak, tratando de temas diversos relacionados a esta etnia; *Hitupmã'ax: curar* (2008), de autoria de Rafael, Pinheiro, Isael, Sueliy, Mamey e Totó, todos Maxakali, a obra trata da tradição maxakali em relação às doenças e suas curas, além de divulgar a cultura desta etnia e apresentar sua concepção de saúde aos profissionais das equipes de saúde que os assistem; *Huna Hiwea, O Livro Vivo* (2012), organizado pelo pajé Agostinho Manduca Mateus Ika Muru, a obra (que acompanha DVD com documentário) trata da medicina tradicional dos kaxinawá, baseada no uso de variadas espécies de ervas medicinais, com o objetivo de registrar e perpetuar os conhecimentos tradicionais desse povo.

Além desse material, ainda recebemos os dois números da Revista *Tabebuia – IPÊ* (Índios – Pensamento – Educação), de 2009 e 2012. A revista também é um projeto do grupo *Literaterras* e traz diversos artigos, escritos por indígenas e pesquisadores não índios, acerca de assuntos variados relacionados à educação, literatura e cultura indígenas. O conteúdo das publicações, assim como o projeto gráfico são primorosos e tem como objetivo, segundo a Prof^a Maria Inês de Almeida (editora), ampliar o espaço de discussão sobre a nova experiência de termos o índio presente na universidade, nas salas de aula, nos laboratórios, nos corredores, nas publicações e também nos seus fundamentos. Por fim, recebemos um filme de Glayson e Jaciara Caxixó, intitulado *Casca do Chão*, produzido em 2008 nas oficinas de cinema documentário do Curso de Formação Intercultural de Educadores Indígenas da UFMG; trata-se de um documentário, no qual os produtores acompanham alguns dias da vida do cacique Djalma Caxixó, que lhes mostrou lugares e fragmentos de seus ancestrais.

Neste momento, não podemos deixar de divulgar o projeto Vídeo nas Aldeias, que muito tem contribuído para a valorização das culturas indígenas brasileiras. O projeto possui um site (www.videonasaldeias.org.br), com as seguintes informações:

Criado em 1986, **Vídeo nas Aldeias** (VNA) é um projeto precursor na área de produção audiovisual indígena no Brasil. O objetivo do projeto foi, desde o início, apoiar as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais, por meio de recursos audiovisuais e de uma produção compartilhada com os povos indígenas com os quais o VNA trabalha.

O VNA surgiu dentro das atividades da ONG Centro de Trabalho Indigenista, como um experimento realizado por Vincent Carelli entre os índios Nambiquara. O ato de filmá-los e deixá-los assistir o material filmado, foi gerando uma mobilização coletiva. Diante do potencial que o instrumento apresentava, esta experiência foi sendo levada a outros grupos, e gerando uma série de vídeo sobre como cada povo incorporava o vídeo de uma maneira particular. Em 1997, foi realizada a primeira oficina de formação na aldeia Xavante de Sangradouro. O VNA foi distribuindo equipamentos de exibição e câmeras de vídeo para estas comunidades, e foi criando uma rede de distribuição dos vídeos que iam produzindo. Foi se desenvolvendo e gerando novas experiências, como promover o encontro na vida real dos povos que tinham se conhecido através do vídeo, “ficcional” seus mitos, etc.

O VNA foi se tornando cada vez mais um centro de produção de vídeos e uma escola de formação audiovisual para povos indígenas. Desde o “Programa de Índio” para televisão em 1995, até a atual Coleção Cineastas Indígenas, passando por todas as oficinas de filmagem e de edição do VNA, em parceria com ONGs e Associações Indígenas, o projeto coloca a produção audiovisual compartilhada ao centro das suas preocupações.

Em 2000, o Vídeo nas Aldeias se constituiu como uma ONG independente. A trajetória do Vídeo nas Aldeias permitiu criar um importante acervo de imagens sobre os povos indígenas no Brasil e produzir uma coleção de mais de 70 filmes, a maioria deles premiados nacional e internacionalmente, transformando-se em uma referência nesta área (Acesso em 12/09/2013).

Certamente, os títulos e informações que apresentamos aqui são apenas uma pequena amostragem da recente, porém grande, produção (menos ou mais literária) de autoria indígena, publicada no Brasil. Para aqueles que desejam ter informações completas e bem mais aprofundadas sobre essas obras, podem recorrer à dissertação de mestrado, defendida pela aluna Amanda Machado Alves de Lima, em 2012, na UFMG, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Inês de Almeida. O trabalho intitula-se “O livro indígena e suas múltiplas grafias” e faz um levantamento dos livros de autoria indígena publicados no Brasil até a referida data da dissertação, reunindo 538 títulos.

Última parada do caminho

E, então, depois de apresentarmos um pouco sobre a cultura do povo Kaxinawá, a análise das narrativas de *Shenipabu Miyui* e as informações acerca de algumas obras de

autoria indígena, publicadas no Brasil, chegamos ao ponto final de nosso trabalho, a última parada de um longo caminho percorrido.

Vimos quão ricas e complexas são as características culturais kaxinawá e tivemos a oportunidade de aprender um pouco mais sobre seus costumes, crenças e hábitos. Acreditamos que, apenas quando as diferenças são conhecidas e compreendidas, podem ser aceitas e respeitadas, em toda sua beleza e essência.

Quanto às narrativas, pudemos verificar que as histórias de *Shenipabu Miyui* são carregadas de uma carga mítica bastante forte, na medida em que trazem explicações para fenômenos da natureza, para a existência dos seres, bem como definem comportamentos individuais e coletivos, diante da organização social a qual pertencem.

Comprovamos também que essas narrativas representam uma visão de mundo dos índios Kaxinawá – que, neste trabalho, denominamos de *visão de mundo integradora da realidade* – principalmente através da presença de metamorfoses: físicas, com destaque para a morte (presente na maioria dos textos analisados); e comportamentais, representadas pelos ritos de iniciação e pelos aprendizados vivenciados pelas personagens, que, por sua vez, também merecem destaque, já que várias narrativas apresentam como enredo central a trajetória de uma protagonista, cuja característica fundamental é integrar em si qualidades e defeitos, o bem e o mal, diferenciando-se das protagonistas/ personagens-heróis das narrativas populares “ocidentais”.

Apesar desta diferença, verificamos, por outro lado, muitas semelhanças, de temáticas, enredos e estruturas, entre as histórias de *Shenipabu Miyui* e outros textos de autores, povos, tempos e espaços bastante variados.

Todas as narrativas de autoria genuinamente indígena, produzidas recentemente em nosso país (das quais pudemos tratar brevemente no final deste capítulo), buscam leitores e pesquisadores dispostos a enxergá-las como um importante meio de divulgação da existência e da cultura desses “povos-autores”, mas também como uma nova vertente literária, cuja estética, construção e qualidade do texto são de altíssimo valor. As histórias de *Shenipabu Miyui*, analisadas neste trabalho, certamente comprovam essa afirmação e não nos deixam dúvidas de que ainda há muitas preciosas descobertas a serem feitas em relação aos livros e à literatura da floresta.

Considerações finais – Ao final do caminho?

Ao longo de nosso trabalho, procuramos apresentar e compreender como tem acontecido, no Brasil, o movimento de escrita indígena, cujo resultado, entre outras obras, tem sido obras literárias, utilizadas nas escolas das aldeias, por professores, alunos e leitores indígenas, mas também utilizadas nas escolas não indígenas, por professores, alunos e leitores não indígenas, apesar de ainda em menor escala, devido a pouca divulgação e valorização desse material pedagógico e literário.

Procuramos apresentar também um pouco da riqueza cultural kaxinawá e entender melhor suas narrativas míticas, contidas em uma de suas obras, mostrando que são textos estruturalmente organizados e construídos a partir de uma lógica semântica e estética. Acreditamos que os leitores que conhecerem as características e o contexto cultural kaxinawá no qual as histórias estão inseridas, poderão fazer interessantes descobertas e terão uma dimensão maior de entendimento do conteúdo e estrutura dos textos. No entanto, acreditamos que os leitores que nada saibam sobre os Kaxinawá, além daquilo que as próprias histórias trazem, também se envolverão no encantamento das narrativas em si mesmas. As histórias kaxinawá são textos que podem e devem ser lidos por qualquer público, indígena ou não, estudioso ou leigo, porque trazem em si a universalidade própria da literatura.

Aqueles, porém, que se dedicarem com mais cuidado a esses textos, como nós, poderão perceber a visão de mundo indígena integradora da realidade sendo representada em cada narrativa, através da postura e da linguagem do narrador, dos diálogos entre as personagens, das metamorfoses, dos desenhos que acompanham as histórias. Mais do que uma visão indígena, as narrativas de *Shenipabu Miyui* representam a visão de mundo kaxinawá, com suas particularidades, especificidades e essência.

Durante o período de nossa pesquisa, tivemos o privilégio de estar em contato direto com indígenas de variadas etnias (Kaxinawá, Munduruku, Terena, Krenak, Pataxó) e pudemos ouvir suas vozes, o que nós e eles consideramos mais importante nesse processo todo. Sendo assim, em primeiro lugar, devemos deixar claro que as melhores pessoas para analisarem e estudarem as narrativas kaxinawá são os próprios Kaxinawá. O nosso estudo é voltado para o público não indígena em primeiro lugar, porque os Kaxinawá não precisam

de ninguém que lhes ensinem sobre suas próprias narrativas, sobre o sentido de suas histórias ou sobre o significado de seus mitos; nós é que temos que aprender com eles. Portanto, procuramos, aqui, analisar os textos a partir do que aprendemos com os Kaxinawá. Além disso, quando um não indígena estuda saberes indígenas, é importante que fale em nome do povo estudado, ou seja, de forma alguma podemos nos considerar “donos” desses conhecimentos milenares. Assim como o conteúdo das próprias obras literárias de autoria indígena, que, na maioria das vezes, não possui um único autor ou “dono”, nós também, aqui, colocamo-nos como transmissores dos saberes indígenas, que foram por nós apenas sistematizados segundo nossa própria lógica não indígena.

Ao participar do I Encontro Brasil Indígena, realizado pela Fundação Araporã, em Araraquara/SP, em 2013, logo no início do evento, nos deparamos com uma situação que até agora ecoa em nossos pensamentos. Na abertura do evento, indígenas da etnia Terena realizaram uma dança característica desse povo e, para tanto, adornaram-se também segundo sua tradição. Nesse momento, uma criança não indígena, com cerca de cinco anos de idade, pergunta bem alto para a mãe: “— Mãe, é índio de verdade?”

E, desde então, estamos a nos perguntar que índio é esse que apresentamos para as crianças e a sociedade não indígena em geral. Afinal, existe “índio de verdade” ou “índio de mentira”? Mais do que pensar no “índio de verdade”, é urgente a necessidade de pararmos para ouvir a “verdade do índio”, uma verdade que só ele pode contar e que nós, muitas vezes, temos nos recusado a ouvir.

É necessário também que todos nós levemos em consideração a heterogeneidade dos povos indígenas brasileiros, tão ricos cada um em suas particularidades e tão complexos em sua diversidade. Homogeneizar os mais de 200 povos indígenas brasileiros, igualando-os na cultura, idioma e hábitos é o primeiro passo para reforçar o preconceito, os clichês e propagar as “falsas verdades” tão difundidas sobre os indígenas.

Se a escrita indígena – ainda num recente processo de constituição, reconhecimento e prática – trará apenas benefícios para os povos indígenas, não podemos afirmar com certeza. Se a oralidade será prejudicada ou beneficiada pela escrita; se a literatura ajudará a manter viva a tradição; se a escrita literária auxiliará no alcance da efetivação dos direitos indígenas no Brasil também não podemos prever. O que podemos afirmar com certeza é que a prática escritural e literária indígena é uma realidade no Brasil e que há inúmeros

indígenas, escritores e professores, lutando com as palavras para garantir os direitos de seus povos, para perpetuar suas crenças, para mostrar à sociedade não indígena suas verdades, sua forma de olhar o mundo.

Daniel Munduruku, em sua obra *O diário de Kaxi* (2001, p. 10), reproduz um ensinamento indígena que diz que “Cada caminho tem que ser pisado muitas vezes para que se torne um caminho seguro”. Tanto os indígenas, protagonistas desse novo processo educacional e literário, quanto nós, acadêmicos que escolhemos nos dedicar a esta área de estudos, estamos pisando o caminho pela primeira vez... Há muito ainda a ser feito até que o caminho se torne seguro! Há muito a ser escrito, refletido, estudado, analisado. Ainda há muito a ser feito tanto pela sociedade não indígena, quanto pelos governantes, em prol dos povos indígenas brasileiros, afim de que todos seus direitos, garantidos por lei, sejam efetivamente cumpridos. Sendo assim, nessas considerações finais, não podemos dizer que chegamos ao final do caminho, porque apenas uma pequena parte dele foi percorrida.

É também do escritor indígena Daniel Munduruku o uso da expressão “jogar piolho”, da qual iremos nos apropriar. Para os indígenas, a ação de catar piolho é bastante representativa, já que os mais velhos fazem uso desse momento, de catar piolho na cabeça dos mais novos, como pretexto para conversar, ensinar e aconselhar, segundo a tradição de cada povo. A partir deste contexto, para Daniel, jogar piolho significa instigar à reflexão, fazer pensar e, por isso, podemos dizer que, com esse trabalho, nosso objetivo foi alcançado quando levantamos questões que não foram completamente respondidas, mas que levam a pensar, a refletir e podem instigar outros a se dedicarem a elas. Assim, esperamos ter jogado piolhos em todos nossos leitores enquanto nós continuamos a coçar nossas próprias cabeças.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Maria Inês de. *Ensaio sobre a literatura indígena contemporânea*. 1999. Tese (Doutorado em Literatura e Crítica Literária) – PUC, São Paulo.

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. *Na captura da voz: As edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: A Autêntica; FALE/UFMG, 2004.

ALMEIDA, Maria Inês de. *Desocidentada: experiência literária em terra indígena*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009a.

ALMEIDA, Maria Inês de. Entrevista: *Maria Inês de Almeida e o Livro Indígena*. Entrevistador: Sérgio Medeiros, 2009b. Disponível em: <http://www.centopeia.net/entrevista/maria_ines.php>. Acesso em: 15 nov. 2010.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Obras escolhidas I*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOTELHO, João Bosco. *Tabaco: o sagrado e o profano em torno da fumaça*. 2012, online. Disponível em: <<http://artigos.historiadamedicina.med.br/?p=522>>. Acesso em 20. nov. 2013.

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

BRASIL. Lei nº 9.394 de 20 de dezembro de 1996. *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional*. Brasília, DF: Planalto, 1996.

BRASIL. Ministério da Educação. *Plano Nacional da Educação – PNE*. Brasília: Inep, 2001.

BRASIL. Lei nº 10.639, de 09 de janeiro de 2003. Introduziu alterações na Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional*, estabelecendo 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". Brasília, DF: Planalto, 2003.

BRASIL. Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008. Introduziu alterações na Lei nº 9.394/96 e modificações na Lei nº 10.639/03, *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional*, estabelecendo 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”. Brasília, DF: Planalto, 2008.

BRASIL. Projeto de Lei nº 8.035/2010. Visa aprovar o Plano Nacional de Educação para o decênio 2011-2020. Brasília, DF: Câmara, 2010.

BRITO, Edison. *A literatura indígena é um conhecimento ancestral*, s.d. Disponível em: <<http://caravanamekukradja.blogspot.com/2011/01/literatura-indigena-e-um-conhecimento-ancestral/>>. Acesso em: 01 mar. 2011.

CALVET, Louis-Jean. *Tradição oral & Tradição escrita*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

CAMPBELL, Joseph, com Bill Moyers. *O poder do mito*. Organizado por Betty Sue Flowers. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Palas Athena, 1990.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Editora Pensamento, 2007.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Global, 2006.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

COELHO, Maria do Carmo Pereira. *As narrações da cultura indígena da Amazônia: lendas e histórias*. 2003. 223p. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

COSTA, Patrícia. *Literatura Indígena*. 2009. Disponível em: <<http://opinioenoticia.com.br/cultura/livros/literatura-indigena/>>. Acesso em 20 jun. 2011.

CUNHA, Manuela Carneiro da. *A mitologia prosaica*. 2000. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs0912200017.htm>>. Acesso em 14 jul. 2013.

DUNDES, Alan. *Morfologia e estrutura no conto folclórico*. Tradução de Lúcia Helena Ferraz e outros. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Debates, 252).

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Debates, 52).

ELIADE, Mircea. *O Mito do Eterno Retorno*. São Paulo: Edições 70, 1984.

FARES, Josebel Akel. Mito, metamorfose e matinta. In: SIMÕES, Maria do Socorro (Org.). *Memória e Comunidade*. Entre o rio e a floresta. Belém: UFPA, 2000.

- FERREIRA, Maria das Graças. *Literatura indígena: desconstruindo estereótipos, repensando preconceitos*. s.d. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/direitos/militantes/ggrauna/ggrauna_lit_indigena_desconstruindo.pdf>. Acesso em 14 jun. 2011.
- FERREIRA, Maria das Graças. *O direito à literatura indígena*. 2009. Disponível em: <http://ggrauna.blogspot.com/2009/04/o-direito-literatura-indigena.html>. Acesso em: 01 mar. 2011.
- FIKER, Raul. *Mito e paródia: entre a narrativa e o argumento*. Araraquara: Laboratório Editorial da FCL-UNESP / São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2000.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDOS E PESQUISAS EDUCACIONAIS ANÍSIO TEIXEIRA (INEP). *Censo Escolar 2010*. Diário Oficial da União, 20 dez. 2010.
- JECUPÉ, Olívio. Os velhos são nossos mestres. In: POTIGUARA, Eliane (org). *Sol do pensamento*. 2005. Disponível em: <<http://www.elianepotiguara.org.br/home.html>>. Acesso em: 12 jan. 2011.
- JECUPÉ, Olívio. *Literatura escrita pelos povos indígenas*. São Paulo: Scortecci, 2009.
- JOLLES, André. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral São Paulo: Cultrix, 1976.
- KABWASA, Nsang O’Khan. O eterno retorno. In: *O Correio da Unesco* (Brasil). Ano 10, n.12, 1982, p.14-15.
- KAXINAWÁ, Joaquim Paulo de Lima Mana e outros (Org.). *Shenipabu Miyui: história dos antigos*. 2.ed. rev. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- KAXINAWÁ, Joaquim Mana; KAXINAWÁ, Isaías Sales Ibã. Nossa música. Tradição e atualidade dos cantos Huni Kuin. In: TUGNY, Rosângela Pereira de; QUEIROZ, Rubens Caixeta de (Orgs.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LAGROU, Elsje Maria. Xamanismo e representação entre os Kaxinawá. In: LANGDON, E. Jean Matteson (Org.). *Xamanismo no Brasil: novas perspectivas*. Florianópolis: UFSC, 1996.
- LAGROU, Elsje Maria. O que nos diz a arte Kaxinawa sobre a relação entre identidade e alteridade. In: *Revista Mana*. vol. 8. n. 1. Rio de Janeiro, abril 2002. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132002000100002&script=sci_arttext>.

Acesso em: 07 jun. 2010.

LAGROU, Elsje Maria. *Kaxinawá*, 2004. Disponível em:

<<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/kaxinawa/print>>. Acesso em: 07 jun. 2010.

LEAL, José Carlos. *A Natureza do Conto Popular*. Rio de Janeiro: Conquista, 1985.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e Escritas nas Literaturas Africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Tradução de Antônio Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 2010.

LIMA, Amanda Machado Alves de. *O livro indígena e suas múltiplas grafias*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

MARINHO, Carolina. *Poéticas do maravilhoso no cinema e na literatura*. Belo Horizonte: PUC Minas; Autêntica Editora, 2009.

MATTOS, Cláudia Neiva de. A canção da serpente: poesia dos índios kaxinawá. In: ANDRADE, Ana Luiza, CAMARGO, Maria Lúcia de B. & ANTELO, Raúl (orgs.). *Leituras do ciclo*. Florianópolis: ABRALIC: Chapecó, Grifos, 1999.

ANDRADE, Ana Luiza, CAMARGO, Maria Lúcia de B. & ANTELO, Raúl (orgs.). Literatura e Educação Indígena. In: *Cadernos de Educação Escolar Indígena – 3º Grau Indígena*. Barra do Bugres: UNEMAT, v. 2, n. 1, 2003.

ANDRADE, Ana Luiza, CAMARGO, Maria Lúcia de B. & ANTELO, Raúl (orgs.). A tradução de cantos indígenas. In: TUGNY, Rosângela Pereira de; QUEIROZ, Rubens Caixeta de (Orgs.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MCCALLUM, Cecília. Morte e pessoa entre os Kaxinawá. In: *Revista Mana*. vol. 2. n. 2. Rio de Janeiro, outubro 1996. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93131996000200003&script=sci_arttext>. Acesso em: 15 jun. 2010.

MEDEIROS, Sérgio. *Makunaíma e Jurupari: Cosmogonias Ameríndias*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. 3.ed. São Paulo: Summus, 1979.

MENDES, Mariza B. T. *Em busca dos contos perdidos. O significado das funções femininas nos contos de Perrault*. São Paulo: Editora UNESP/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000.

MINDLIN, Betty. Entrevista: Outras formas de ver o mundo e a vida. In: *Livraria Cultura News – A presença indígena na literatura*, n. 125, nov. 2004. Disponível em: <<http://www.revistadacultura.com.br:8090/revista/n125/imagem/n125.pdf>>. Acesso em: 30 jul. 2011.

MUNDURUKU, Daniel. *Literatura Indígena e o tênue fio entre escrita e oralidade*. 2008. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/literatura-indigena>>. Acesso em: 08 jul. 2010.

MUNDURUKU, Daniel. *A escrita e a autoria fortalecendo a identidade*. s.d. Disponível em: <<http://pib.socioambiental.org/pt/c/iniciativas-indigenas/autoria-indigena/a-escrita-e-a-autoria-fortalecendo-a-identidade>>. Acesso em: 08 jul. 2010.

MUNDURUKU, Daniel. Entrevista [nov. 2010]. Entrevistadora: Roma Gonçalves Lemos. Rio de Janeiro: *Pedagogia em foco*, 19 nov. 2010.

NOGUEIRA, Pablo. Sílvia Carvalho. Antropóloga dos mitos indígenas. In: *Revista Unespciência*. Ano 3. N. 23. Ed. Unesp, setembro de 2011.

ÔCHOA, Maria Luíza Pinêdo; IGLESIAS, Marcelo Piedrafita; TEIXEIRA, Gleyson de Araújo. *Índios no Acre. História e Organização*. Acre: Comissão Pró-Índio do Acre, 2003.

ORICO, Osvaldo. *Mitos ameríndios e credences amazônicas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

PATRINI, Maria de Lourdes. *A renovação do conto*. Emergência de uma prática oral. São Paulo: Cortez, 2005.

PAYAYÁ, Juvenal. Qual o papel da literatura indígena?, 2007. Disponível em: <<http://elianepotiguara.org.br/noticias/?p=145>>. Acesso em: 01 mar. 2011.

RUI, Manuel. Fragmento de ensaio. In: MEDINA, Cremilda de Araújo. *Sonha Mamana África*. São Paulo: Epopéia; Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1987. p. 308-310.

RUTHVEN, K. K. *O mito*. Tradução de Esther Eva Horivitz de Beermann. São Paulo: Perspectiva, 1997. (Debates, 270).

- SATERÉ-MAWÉ, Carlos Thiago. *O eco da literatura indígena... haveremos de ter?*. 2010. Disponível em: <http://indiosonline.org.br/novo/o-eco-da-literatura-indigena-haveremos-de-ter/>. Acesso em: 01 mar. 2011.
- SILVA, Ignacio Assis. *Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1995.
- SILVA, Vera Maria Tietzmann. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: Presença, 1985.
- SIMONSEN, M. *O conto popular*. Trad. Luís Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. As visões da anaconda: a narrativa escrita indígena no Brasil, 2003. *Revista Semear* 7. Disponível em: http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/semiar_7.html>. Acesso em: 18 jun. 2010.
- SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. *Uma outra história, a escrita indígena no Brasil*. 2006. Disponível em: <http://pib.socioambiental.org/pt/c/iniciativas-indigenas/autoria-indigena/uma-outra-historia,-a-escrita-indigena-no-brasil>>. Acesso em: 18 jun. 2010.
- SOUZA, Kelly de. Tupi or not tupi? *Revista da Cultura*. Ed. 21, 2009. Disponível em: <http://www.revistadacultura.com.br:8090/revista/rc21/index2.asp?page=capa>>. Acesso em: 01 mar. 2011.
- VIZOTTO, Luiz Dino. *Serpentes: lendas, mitos, superstições e credices*. São Paulo: Plêiade, 2003.
- WALTY, Ivete L. C. *Narrativa e imaginário social: uma leitura das "Histórias de maloca antigamente"*, de Pichuvy Cinta Larga. São Paulo: USP, 1991. (Tese de doutoramento)
- WALTY, Ivete L. C. Da casa do índio em Rondônia ao Museu do Homem em Paris, via USP. Literatura e diferença. *Anais do IV Congresso ABRALIC*. São Paulo: ABRALIC, 1995, p. 407-409.
- WALTY, Ivete L. C. O intelectual e as minorias, 2000. Disponível em: <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2000/Walty.PDF>>. Acesso em: 27 jul. 2011.
- ZAMUNER, José Alaércio. Tradição oral e literatura acadêmica: a recuperação do narrador. In: BOSI, Viviana et al. (Org.) *Ficções: leitores e leituras*. Cotia: Ateliê, 2001. p. 11-39.

Autoria indígena (Biblioteca da Floresta)

Autoria coletiva⁷⁹:

Associação do Povo Arara do Igarapé Humaitá [APAIH]; Comissão Pró-Índio do Acre [CPI-AC]. *Nuku tsãy shawãdawa*. Belo Horizonte: FALE/UFMG: SECAD/MEC, 2007. (obra em língua indígena)

GAVAZZI, Renato Antônio; RESENDE, Marcia Spyer (Orgs.). *Atlas Geográfico Indígena do Acre*. Rio Branco: Comissão Pró-Índio do Acre, 1996. (obra em português)

GAVAZZI, Renato Antônio; LIMA, Jairo (Orgs.). *Geografia Huni Kuĩ*. 2.ed. Rio Branco: Comissão Pró-Índio do Acre, 2001. (obra em língua indígena)

GUARANI, Emerson; PREZIA, Benedito (Orgs.). *A criação do mundo e outras belas histórias indígenas*. São Paulo: Formato Editorial, 2011.

IDIAZABAL, Mikel Mendizabal; GAVAZZI, Renato Antônio (Orgs.). *Caderno de Pesquisa*. 2. ed. Rio Branco: Comissão Pró-Índio do Acre, 2000. (obra em português)

KAXINAWÁ, Agostinho Manduca Mateus (Org.). *Una Hiwea*. O Livro Vivo. Belo Horizonte: Literaterras/ Faculdade de Letras UFMG, 2012.

KAXINAWÁ, Edson Medeiros Ixã (Org.). *Plantas medicinais: doenças e curas do povo Huni Kuĩ*. Rio Branco: Comissão Pró-Índio do Acre, 2006. (obra bilíngue)

KAXINAWÁ, Isaías Sales Ibã (Org.). *Nixi pae: O Espírito da Floresta*. Rio Branco: Comissão Pró-Índio do Acre, 2006. (obra bilíngue)

KAXINAWÁ, Joaquim Paulo de Lima Mana (Org.). *Nukũ Mimawa Xarabu*. 2. ed. Rio Branco: Comissão Pró-Índio do Acre, 2002. (obra em língua kaxinawá)

KAXINAWÁ, Joaquim Paulo de Lima Mana (Coord.); Organização dos Professores Indígenas do Acre; Comissão Pró-Índio do Acre. *Huni Kuĩnẽ Miyui*. Brasília: MEC; SEF, 2002. (1ª e 2ª edições - obra em língua indígena com prefácio e apresentação português e francês)

KAXINAWÁ, Joaquim Paulo de Lima Mana (Org.). *Nukũ kene kena xarabu*. Rio Branco: CAPEMA, 2006. (obra em língua indígena)

⁷⁹ Várias das obras listadas aqui apresentam organizadores (índios e não índios) individuais, no entanto, são consideradas obras de autoria coletiva por terem sido elaboradas em conjunto com um grupo ou comunidade indígena. Além disso, devido ao fato de as obras de autoria indígena terem um processo de publicação que pode ser considerado recente no Brasil, muitas delas não apresentam as informações bibliográficas completas.

- KAXINAWÁ, José de Lima Yube; CONSTANTINO, Pedro de Araújo Lima; GAVAZZI, Renato Antônio (Orgs.). *Uĩ Bena: Hariri shawe betsa betsapa xarabu mekekĩ inũ yumewati inũ na mekĩ nũ haskawamis xarabu*. Rio Branco: Comissão Pró-Índio do Acre, 2006. (obra em língua kaxinawá)
- KRENAK, Itamar de Souza Ferreira; ALMEIDA, Maria Inês de (Orgs.). *Uatu Hoom*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG; Cipó Voador, 2009.
- MACIEL, Ney José Brito (Org.). *Nukũ Mae, Nũ Atiru*. Nossa terra, nosso futuro – Terra Indígena Kaxinawá do Igarapé do Caucho. Brasília: FUNAI/GIZ; Rio Branco: SEMA-AC, 2011. (obra bilíngue)
- MAHER, Tereza Machado; SENA, Vera Olinda (Orgs.). *Discutindo Problemas, Pensando Soluções: Português para as Escolas da Floresta II*. Rio Branco: Comissão Pró-Índio do Acre, 2007. (obra em português)
- MANCHINERI, Jaime Sebastião Prishico Lhulhu; MANCHINERI, Antônio Gerônimo (Orgs.). *Hinkaklu-Mta*. Brasília: MEC; SEF, 2001. (obra em língua indígena)
- MAXAKALI, Rafael ... [et al.]. *Penãhã: livro de Pradinho e Água Boa*. Belo Horizonte: FALE/UFMG; CGEEI/ SECAD/ MEC, 2005. (obra bilíngue)
- MAXAKALI, Rafael ... [et al.]. *Hitupmã'ax: curar*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG; Cipó Voador, 2008. (obra bilíngue)
- OCHOA, Maria Luiza Pinedo; TEIXEIRA, Gleyson de Araújo (Orgs.). *Aprendendo com a natureza e conservando nossos conhecimentos culturais*. Rio Branco: Organização dos Professores Indígenas do Acre/ Comissão Pró Índio do Acre, 2006. (obra em português)
- Organização dos Agricultores e Extrativistas Yawanawá do Rio Gregório [OAEYRG]. *Yawanawahãu wixi*. Tarauacá: OAEYRG, 2005. (obra em língua indígena)
- Organização dos Professores Indígenas do Acre [OPIAC]. *A Arte do Kene*. Rio Branco: Comissão Pró-Índio do Acre, s.d. (obra em português)
- SENA, Vera Olinda; MAHER, Tereza; BUENO, Daniel (Orgs.). *Historinhas indígenas da floresta*. Rio Branco: Comissão Pró-Índio do Acre, 2001. (obra em português)
- SENA, Vera Olinda; LIMA, Jairo. (Orgs.). *Caderno de reflexão do professor indígena*. Rio Branco: Comissão Pró-Índio do Acre, 2005. (obra em português)
- TUYUCA, João Bosco Azevedo Resende; CABALZAR, Flora Dias (Org. e Trad.). *Histórias Tuyuca de rir e de assustar*. São Paulo: Instituto Socioambiental; São Gabriel da

- Cachoeira, AM: FOIRN – Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro: Associação Escola Indígena Utapinozona Tuyuca, 2004. (obra em português)
- VINNYA, Aldaíso Luiz; TEIXEIRA, Gleyson de Araújo; OCHOA, Maria Luiza Pinedo (Orgs.)/ OPIAC e CPI/AC. *Costumes e Tradições do Povo Yawanawá*. Belo Horizonte: FALE/UFMG: SECAD/MEC, 2007. (obra em português)
- VIRTANEN, Pirjo Kristiina; OCHOA, Maria Luiza Pinedo; SILVA, Eneide dos Santos (Orgs.)/ Organização do Povo Indígena Manchineri do Rio Iaco. *Tsrunni Manxinerune Hinkakle Pirana: História dos antigos Manchineri*. Rio Branco: Comissão Pró-Índio do Acre, 2010. (obra bilíngue)
- XACRIABÁ, Abel Nunes; BICALHO, Alice ... [et al.]. *Com os mais velhos*. Belo Horizonte: FALE/UFMG: CGEEI/SECAD/MEC, 2005. (obra em português)
- XACRIABÁ, Adão ... [et al.]. *Revelando os conhecimentos*. Belo Horizonte: Cipó Voador, 2005. (obra em português)
- XACRIABÁ, Povo. ALMEIDA, Maria Inês de (Coord.). *Iaiá Cabocla*. Belo Horizonte: FALE/UFMG: CGEEI/SECAD/MEC, 2005. (obra em português)
- WEBER, Ingrid (Org.). *Shawã Shãdipahu: histórias do povo Shawãdawa (Arara)*. Rio de Janeiro, Acre: Museu do Índio, CPI-AC, 2009. (obra em português)

Autoria individual:

- CAXIXÓ, Glayson; CAXIXÓ, Jaciara. *Casca do Chão* (DVD). Minas Gerais: FIEI/UFMG, 2008.
- GRAÚNA, Graça. *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.
- GUARÁ, Roni Wasiry. *Mondagará: Traição dos Encantados*. São Paulo: Formato Editorial, 2011. (obra em português)
- JEKUPÉ, Olívio; KEREXU, Maria. *A mulher que virou urutau*. São Paulo: Panda Books, 2011. (obra bilíngue: português/ guarani – texto em guarani: Jera Giselda).
- JEKUPÉ, Olívio. *Tekoa: conhecendo uma aldeia indígena*. São Paulo: Global, 2011. (obra em português)
- MUNDURUKU, Daniel. *O diário de Kaxi: um curumim descobre o Brasil*. São Paulo: Editora Salesiana, 2001.

- MUNDURUKU, Daniel. *Antologia de contos indígenas de ensinamento: tempo de histórias*. São Paulo: Moderna, 2005. (Lendo & relendo) – obra em português
- MUNDURUKU, Daniel. *Contos indígenas brasileiros*. 2.ed. São Paulo: Global, 2005.
- MUNDURUKU, Daniel. *Parece que foi ontem*. São Paulo: Global, 2006. (obra bilíngue: português/ munduruku – texto em munduruku: Jairo Alves Torres Munduruku).
- MUNDURUKU, Daniel. *Cantando piolhos, Contando histórias*. São Paulo: Brinque-Book, 2006. (obra em português)
- MUNDURUKU, Daniel. *A primeira estrela que vejo é a estrela do meu desejo e outras histórias indígenas de amor*. São Paulo: Global, 2007. (Antologia dos mitos indígenas) – obra em português
- MUNDURUKU, Daniel. *O homem que roubava horas*. São Paulo: Brinque-Book, 2007. (obra em português)
- MUNDURUKU, Daniel. *Outras tantas histórias indígenas de origem das coisas e do Universo*. São Paulo: Global, 2008. (Antologia dos mitos indígenas) – obra em português
- MUNDURUKU, Daniel. *Meu vô Apolinário*. 3.ed. São Paulo: Studio Nobel, 2009. (obra em português)
- MUNDURUKU, Daniel. *Histórias de índio*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2009. (obra em português)
- MUNDURUKU, Daniel. *Coisas de índio*. 2.ed. São Paulo: Callis Ed., 2010. (obra em português)
- MUNDURUKU, Daniel. *A Caveira-Rolante, a Mulher-Lesma e outras histórias indígenas de assustar*. São Paulo: Global, 2010. (Antologia dos mitos indígenas) – obra em português
- MUNDURUKU, Daniel. *O sinal do pajé*. 2.ed. São Paulo: Peirópolis, 2011. (obra em português)
- MUNDURUKU, Daniel. *Como surgiu: mitos indígenas brasileiros*. São Paulo: Callis Ed., 2011. (obra em português)
- MUNDURUKU, Daniel. *Encontros de escritores e artistas indígenas: relatório de atividades*. São Paulo: DM Projetos Especiais, 2013.
- WAPICHANA, Cristino. *A onça e o fogo*. Barueri, SP: Manole, 2009. (obra em português)

Websites consultados:

- www.elianepotiguara.org.br, acesso em 15 jun. 2011.
- <http://escritoresindigenas.blogspot.com/>, acesso em 26 jul. 2011.
- <http://danielmunduruku.blogspot.com>, acesso em 05 set. 2011.
- <http://literaterras.wordpress.com/>, acesso em 06 set. 2011.
- <http://ggrauna.blogspot.com/>, acesso em 12 set. 2011.
- <http://www.jangadabrasil.com.br/revista/agosto81/pn81008b.asp>, acesso em 01. dez. 2013.
- <http://www.videonasaldeias.org.br>, acesso em 12. set. 2013.
- <http://pib.socioambiental.org>, acesso em 18. dez. 2013.
- <http://portal.mj.gov.br/data/Pages/MJA63EBC0EITEMIDE731DF8AF408478F867C5D73BFF5C9B3PTBRNN.htm>, acesso em 27. dez. 2013.
- http://dreadgod.net/wp-content/uploads/2014/01/tumblr_static_ouroboros.jpg, acesso em 24. jan. 2014.

Bibliografia complementar

- AQUINO, Txai Terri Valle de... [et al]. *Papo de índio*. Manaus: UEA Edições, 2012. (obra em português)
- BARBIERI, Stela. *O livro das cobras*. São Paulo: DCL, 2009.
- BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 2. ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 1975.
- BASTAZIN, Vera. *Mito e poética na literatura contemporânea: Um estudo sobre José Saramago*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.
- BETTENCOURT, Gastão de. *O folclore no Brasil*. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1953. (Coleção Estudos Brasileiros – Série Marajoara, 21).
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. O mito épico na ficção brasileira. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, v. 34, p. 139-148, 1992.
- BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind e outros. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CANDIDO, Antônio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

- CARVALHO, Silvia Maria Schmuziger de. *Jurupari: estudos de mitologia brasileira*. São Paulo: Ática, 1979.
- CARVALHO, Silvia Maria Schmuziger de. *Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos*. São Paulo: Ed. UNESP, 1990.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. 12. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. Tradução de J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. 4. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003. (Debates, 50).
- CASTAÑEDA, Irene Zanette de. O índio na literatura infantil. *Terra Indígena*. Araraquara (UNESP), v. 85, p. 16-26, 2002.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva e outros. 19. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FARES, Josicléa. *Imagens da mitopoética Amazônica: um memorial das matintas pereiras*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Pará, 1997.
- FONSECA, Maria Augusta. Macunaíma e variantes do canto “Mandu sarará”. In: BOSI, Viviana et al (Org.). *O poema: leitores e leituras*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001. p. 77-103.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica: Quatro ensaios*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- FRYE, Northrop. *Fábulas de identidade: Estudos de mitologia poética*. Tradução de Sandra Vasconcelos São Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Veja, 1995.

- GUESSE, Érika Bergamasco. *Silvio Romero e os contos populares brasileiros de origem indígena: uma proposta de análise*. 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – UNESP, Araraquara.
- GODOY, Marília G. Guizzi (Coord.) *Nhande reko Ymaguare a'e Aÿgua. Nossa vida tradicional e os dias de hoje: Índios Guarani Mbya*. São Paulo: Terceira Margem, 2007.
- GREIMAS, A. J. Elementos para uma teoria da interpretação da narrativa mítica. In: BARTHES et al. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 61-109.
- ITINERÁRIOS* – revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara (UNESP), v. 11 (volume dedicado ao tema “A voz do índio”), 1997.
- JECUPÉ, Kaka Werá. *Tupã Tenonde: A criação do universo, da terra e do homem segundo a tradição oral guarani*. São Paulo: Peirópolis, 2001.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Tradução de Chaim Samuel Katz. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução de Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MAGALHÃES, José Vieira Couto de. *O selvagem*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da USP, 1975. (Coleção Reconquista do Brasil, 16).
- MATOS, Cláudia Neiva de. *A poesia popular na República das Letras: Sílvio Romero folclorista*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.
- MEDEIROS, Sérgio. *Makunaíma e Jurupari: Cosmogonias Ameríndias*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- MINDLIN, Betty. Uma bruxa nordestina: um tesouro tremembé. *Itinerários*. Araraquara (UNESP), v. 13, 1998.
- MONTE, Nietta Lindenberg. *Novos frutos das escolas da floresta: registros de práticas de formação*. Rio de Janeiro: N. L. Monte, 2003. (obra em português)

- MONTE, Nietta Lindenberg. *Cronistas em viagem e educação indígena*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- MONTEIRO, Paula. *Magia e pensamento mágico*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1990.
- ONG, Walter J. *Oralidade e cultura escrita*. Tradução de Enid Abreu Dobránsky. São Paulo: Papirus, 1998.
- ORICO, Osvaldo. *Mitos ameríndios e credences amazônicas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *Terra à vista*. Discurso do confronto: Velho e Novo Mundo. 2.ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2008.
- PIRES, Jerusa. Cultura é memória. *Revista USP*. São Paulo, v. 24. dez.-fev. 1994/95.
- PIRES, Jerusa. *Armadilhas da memória*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- Revista Tabebuia. Índios. Pensamento. Educação*. Ano 1. Belo Horizonte: FIEI/UFMG, 2009.
- Revista Tabebuia. Índios. Pensamento. Educação*. Ano 2. Belo Horizonte: FIEI/UFMG, 2012.
- ROTHENBERG, Jerome. *Etnopoesia do milênio*. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.
- SÁ, Lúcia. *Literatura da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- SGAMBATTI JÚNIOR, Milton. Poética indígena: um ensaio sobre as origens da poesia. *Fronteiras*. São Paulo (PUC-SP), v. 3, set. 2009.
- SEQUERA, Guillermo. *Kosmofonia Mbyá-Guarani*. São Paulo: Mendonça & Provazi, 2006.
- SILVA, Anna Christina Bentes da. *A arte de narrar: Da constituição das histórias e dos saberes dos narradores da Amazônia paraense*. 2000. Tese (Doutorado em Linguística). Universidade Estadual de Campinas.
- SILVEIRA, Elza Gonçalves da. *Sobre a literatura Xacriabá*. Belo Horizonte: FALE/UFMG: CGEEI/SECAD/MEC, 2005.
- SIMÕES, Maria do Socorro; GOLDBERGER, Christophe (Coord.). *Santarém conta...* Belém: Cejup, Universidade Federal do Pará, 1995. (Série Pará Conta; 2).
- SIMÕES, Maria do Socorro; GOLDBERGER, Christophe (Coord.). *Belém conta...* Belém: Cejup, Universidade Federal do Pará, 1995. (Série Pará Conta; 2).

SIMÕES, Maria do Socorro; GOLDER, Christophe (Coord.). *Abaetetuba conta...* Belém: Cejup, Universidade Federal do Pará, 1995. (Série Pará Conta; 3).

SIMÕES, Maria do Socorro (Org.). *Cultura e biodiversidade. Entre o rio e a floresta.* Belém: UFPA, 2001.

SIMÕES, Maria do Socorro (Org.). *Populações e Tradições às Margens do Tocantins. Um diálogo entre a Cultura e a Biodiversidade.* Belém: UFPA, 2004.

TAUNAY, Visconde de. *Irecê a Guaná.* Com textos de Antonio Candido, Haroldo de Campos, Lúcia Sá e Sérgio Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2000.

TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário.* Brasília: Editora da UnB, 2003.

VILELA, L. H. A. Voz e visibilidade dos povos indígenas no Brasil, EUA e Canadá. *Anais do VI Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada*, Florianópolis, 1999.

WEIZEL, Antônio Henrique. *Folclore literário e lingüístico: Pesquisas de literatura oral e de linguagem popular.* 2. ed. rev. e ampl. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 1995.

ZAMUNER, José Alaércio. Tradição oral e literatura acadêmica: a recuperação do narrador. In: BOSI, Viviana et al. (Org.) *Ficções: leitores e leituras.* Cotia: Ateliê, 2001. p. 11-39.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral.* Tradução de Jerusa Pires Ferreira e outros. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo.* Tradução de Jerusa Pires Ferreira e outros. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura.* Tradução de Suely Fenerich. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.

ANEXOS

Anexo 1: Leis brasileiras referentes aos direitos indígenas

- ✓ Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 – TÍTULO VIII: DA ORDEM SOCIAL, CAPÍTULO III: DA EDUCAÇÃO, DA CULTURA E DO DESPORTO, SEÇÃO I: DA EDUCAÇÃO e SEÇÃO III: DA CULTURA:

Art. 210. Serão fixados conteúdos mínimos para o ensino fundamental, de maneira a assegurar formação básica comum e respeito aos valores culturais e artísticos, nacionais e regionais.

§ 2º O ensino fundamental regular será ministrado em língua portuguesa, assegurada às comunidades indígenas também a utilização de suas línguas maternas e processos próprios de aprendizagem.

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

§ 1º O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.

Art. 231. São reconhecidos aos índios sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam, competindo à União demarcá-las, proteger e fazer respeitar todos os seus bens.

Art. 232. Os índios, suas comunidades e organizações são partes legítimas para ingressar em juízo em defesa de seus direitos e interesses, intervindo o Ministério Público em todos os atos do processo (BRASIL, 1888).

- ✓ Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – Lei nº 9.394 de 20 de dezembro de 1996: TÍTULO V: DOS NÍVEIS E DAS MODALIDADES DE EDUCAÇÃO E ENSINO, CAPÍTULO II: DA EDUCAÇÃO BÁSICA, SEÇÃO I: DISPOSIÇÕES GERAIS e TÍTULO III: DAS DISPOSIÇÕES GERAIS:

Art. 26. Os currículos do ensino fundamental e médio devem ter uma base nacional comum, a ser complementada, em cada sistema de ensino e estabelecimento escolar, por uma parte diversificada, exigida pelas características regionais e locais da sociedade, da cultura, da economia [...]

§ 4º O ensino da História do Brasil levará em conta as contribuições das diferentes culturas e etnias para a formação do povo brasileiro, especialmente das matrizes indígenas, africana e européia.

Art. 78. O Sistema de Ensino da União, com a colaboração das agências federais de fomento à cultura e de assistência aos índios, desenvolverá programas integrados de ensino e pesquisas, para oferta de Educação escolar bilíngüe e intercultural aos povos indígenas, com os seguintes objetivos:

I – proporcionar aos índios, suas comunidades e povos, a recuperação de suas memórias históricas; a reafirmação de suas identidades étnicas; a valorização de suas línguas e ciências;

II – garantir aos índios, suas comunidades e povos, o acesso às informações, conhecimentos técnicos e científicos da sociedade nacional e demais sociedades indígenas e não-indígenas.

Art. 79. A União apoiará técnica e financeiramente os sistemas de ensino no provimento da educação intercultural às comunidades indígenas, desenvolvendo programas integrados de ensino e pesquisa (BRASIL, 1996).

✓ Lei nº 11.645/08, de 10 de março de 2008:

Art. 1º O art. 26-A da Lei 9.394, de 20 de dezembro de 1996, passa a vigorar com a seguinte redação:

“Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena.

§ 1º O conteúdo programático a que se refere este artigo incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o índio na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil.

§ 2º Os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras” (BRASIL, 2008).

✓ Plano Nacional da Educação (PNE – decênio 2011-2020):

Art. 7º. A consecução das metas do PNE - 2011/2020 e a implementação das estratégias deverão ser realizadas em regime de colaboração entre a União, os Estados, o Distrito Federal e os Municípios.

§ 3º A educação escolar indígena deverá ser implementada por meio de regime de colaboração específico que considere os territórios étnico-educacionais e de estratégias que levem em conta as especificidades socioculturais e lingüísticas de cada comunidade, promovendo a consulta prévia e informada a essas comunidades.

Estratégia 1.8) Respeitar a opção dos povos indígenas quanto à oferta de educação infantil, por meio de mecanismos de consulta prévia e informada.

Estratégia 2.6) Manter programas de formação de pessoal especializado, de produção de material didático e de desenvolvimento de currículos e programas específicos para educação escolar nas comunidades indígenas, neles incluindo os conteúdos culturais correspondentes às respectivas comunidades e considerando o fortalecimento das práticas socioculturais e da língua materna de cada comunidade indígena.

Estratégia 2.7) Desenvolver tecnologias pedagógicas que combinem, de maneira articulada, a organização do tempo e das atividades didáticas entre a escola e o ambiente comunitário, em prol da educação do campo e da educação indígena.

Estratégia 3.4) Fomentar a expansão das matrículas de ensino médio integrado à educação profissional, observando-se as peculiaridades das populações do campo, dos povos indígenas e das comunidades quilombolas.

Estratégia 5.5) Apoiar a alfabetização de crianças indígenas e desenvolver instrumentos de acompanhamento que considerem o uso da língua materna pelas comunidades indígenas, quando for o caso.

Estratégia 7.16) Garantir o ensino da história e cultura afro-brasileira e indígena, nos termos da Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, e da Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008, por meio de ações colaborativas com fóruns de educação para a diversidade étnico-racial, conselhos escolares, equipes pedagógicas e com a sociedade civil em geral.

Estratégia 7.17) Ampliar a educação escolar do campo, quilombola e indígena a partir de uma visão articulada ao desenvolvimento sustentável e à preservação da identidade cultural.

Estratégia 12.13) Expandir atendimento específico a populações do campo e indígena, em relação a acesso, permanência, conclusão e formação de profissionais para atuação junto a estas populações.

Estratégia 14.7) Implementar ações para redução de desigualdades regionais e para favorecer o acesso das populações do campo e indígena a programas de mestrado e doutorado.

Estratégia 15.6) Implementar programas específicos para formação de professores para as populações do campo, comunidades quilombolas e povos indígenas.

Estratégia 18.7) Considerar as especificidades socioculturais dos povos indígenas no provimento de cargos efetivos para as escolas indígenas (BRASIL, 2010).

Anexo 2: Narrativas de *Shenipabu Miyui*

NARRATIVA 1: Fumaça do Tabaco

Tekã Kuru, um jovem como nós, fez um rapé de tabaco muito forte, o mais forte que tinha. Então, ele tomou o rapé. Pegou o canudo de taboca, botou o tabaco na mão e aspirou. Ficou bêbado e passou um ano na rede, ali deitado. Por isso que hoje em dia o tabaco é forte. Passou um ano curtindo.

Tekã Kuru tinha uma esposa. Enquanto ele ficou de porre de tabaco, sua mulher sempre andava para lá e para cá. Até que começou a namorar com outro cara. Ela começou a ir muito ao roçado. Às vezes, quando voltava, trazia um nambu. Botava na caçarola de barro e caía depois na rede. Fazia que dormia e ficava rosnando como se tivesse pesadelo. A mãe dela perguntava:

— O que é que minha filha tem?

Pegava no punho da rede e balançava. A filha fingia que acordava e fazia que era encantada. Mandava sua mãe abrir a panela. A velha abria e encontrava o nambu.

A filha fazia que estava estudando o estudo para sê pajé. Toda vez que vinha do roçado, aparecia com um macaco, um jabuti e todas aquelas caças.

Parece que um dia, depois de um ano dentro da rede, o marido não suportou mais. Levantou, pegou sua arma, flecha e borduna e caminhou atrás da mulher.

Encontrou a mulher conversando com outro cara. *Tekã Kuru* então empurrou a lança nas costas do homem, furou também a mulher. Bateu depois com a borduna até que matou os dois.

Quando chegou em casa, a velha estava esperando a filha.

— É, minha sogra, parece que tua filha tá morta.

A velha correu para o roçado e lá encontrou os dois caídos.

Enquanto isso, *Tekã Kuru* sumiu. Acompanhou ele como sua nova mulher uma prima. Foram andando, andando no mundo, até chegarem em outra aldeia na casa de uma irmã dele. Atou sua rede e contou para a irmã que tinha matado sua mulher. Passou ali uns três meses. Depois, seguiu para outra aldeia, onde morava outra irmã. Ela estava viúva. Seu marido tinha sido comido por um encantado. Nesse dia, *Tekã* resolveu partir uma lenha para ajudar sua irmã, que lhe disse:

— Não, meu irmão, não parte essa lenha não, porque o bicho vem e come a gente.

O irmão não se importou. Pegou o machado e começou a abrir a lenha.

A lenha afastava-se sozinha. O homem tentou três vezes abrir a lenha, até que apareceu um homem encantado. Ele pegou a borduna, bateu e firmou com a lança, até matar o encantado.

Passado um mês, foi para outra aldeia e encontrou outra irmã viúva.

— Irmão, eu não tenha mais marido. Ontem, a onça comeu ele.

O irmão resolveu pegar essa onça. Perguntou a que horas ela atacava. A irmã contou tudinho. Chegava de noite, às doze horas. Quando a pessoa estava dormindo na rede, pegava ela de surpresa e comia.

Então, o irmão mandou cercar tudinho. Cercou a casa da irmã e mandou ficar lá na rede a mulher dele e a irmã viúva. Ele ficou na porta esperando até às doze horas. Quando quis dar no sono, ele escutou a onça esturrar. Pegou a flecha. Quando viu o vulto do bicho, apertou a flecha e flechou a onça. A onça caiu morta.

Passaram-se mais dois meses. *Tekã Kuru* seguiu para outra aldeia, onde tinha outra irmã. Esta, toda vez que tinha um filho, o gavião real levava para seu ninho, numa samaúma grande no mato. Pagava o menino na hora que ela ia dar banho no terreiro.

O irmão resolveu pegar o gavião real para salvar seus sobrinhos. Mandou buscar barro e fez uma boneca grande, tipo um menino. Cortou cabelo, colocou no boneco e quando viu o gavião real chegando no pau da samaúma mandou a irmã banhar o boneco no terreiro, como fazia com os filhos.

Assim a irmã fez. Quando viu o gavião voando para pegar a criança, soltou a boneca e o bicho se atracou com o menino, mas não pôde carregar. Pregou os dois pés e ficou enfiado no barro liguento. O irmão veio e meteu o pau, matou o gavião real.

Passaram mais dois meses e o irmão resolveu passear em outra aldeia onde estava sua outra irmã.

— Não, não vá, não! Lá no meio do caminho tem um pica-pau que, quando começa a cantar, ninguém consegue sobreviver ao seu canto.

O homem foi assim mesmo. Quando o pica-pau chegou voando, cantando, foi morto pela sua borduna.

Chegou assim na casa de sua irmã. Passados uns meses, resolveu seguir viagem para outra aldeia, visitar uma outra irmã.

— Não, não vá, não! No meio do caminho tem uma casinha que faz escurecer, quando alguém vai chegando lá.

Ele assim mesmo decidiu ir. Seguiu seu caminho e quando chegou no ponto que sua irmã falava, escureceu. Ele ficou lá debaixo da casinha, atou a rede, convidou sua mulher para deitar, acendeu um pedaço de sernambi para alumiar e escondeu a luz debaixo de uma panela. Quando deu base de doze horas, ele ouviu bater de cima para baixo, descendo, um bicho que comia gente. O bicho vinha descendo e, quando chegou pertinho da casa, o homem abriu a panela, clareou a escuridão e meteu a flecha no animal que caiu, “pof”, no chão.

Conseguiu chegar na casa de sua outra irmã que disse espantada:

— Como é que você vem chegando aqui? Ali ninguém nunca passou. Ali some mesmo!

O irmão descansou lá uns dias e resolveu continuar seu caminho para visitar outra irmã.

Chegou em outra aldeia, onde encontrou sua irmã viúva, o marido morto por um macaco. Mais uma vez o irmão conseguiu salvar a vida de sua família, matando o macaco preto com uma flechada certa no peito.

Continuou sua viagem para outra aldeia e enfrentou desta vez um caboré encantado que conseguiu abater com sua borduna.

Desta aldeia, seguiu viagem para outra aldeia para visitar uma outra irmã. No caminho, enfrentou um bicho encantado com metro e meio de braço, de dois braços. Bateu no calcanhar e então o bicho esmoreceu. Ele meteu o pau, derrubou ele. Matou e continuou o caminho até a casa da irmã.

— Como é que você chegou, meu irmão?

— Matei o rapaz, matei o animal!

Após uns tempos, seguiu viagem, como de costume, para outra aldeia. Mas, antes, ouviu conselho de sua irmã:

— Não vai, não! Lá tem uma pessoa que come fígado de gente.

Assim mesmo o homem viajou. Chegando lá, encontrou sua irmã e seu cunhado animados esperando por ele. Atou sua rede e deitou.

O cunhado disse:

— Tua irmã vai cozinhar umas bananas. Vamos tomar um banho. Tem um igarapezinho que dá muito bodó. Daquele bodó amarelinho. Vamos pegar um bocado para comer com banana.

Os dois cunhados foram então para o igarapé tomar banho. O irmão sempre com cuidado, observando o cunhado que levava um pau. O homem levou sua borduna e, enquanto mergulhava, continuava olhando com cuidado o seu cunhado.

Em plena claridade do sol, o cunhado pegou o pau para bater nele, mas *Tekã Kuru* desviou e o cara errou. *Tekã* foi em direção ao cunhado. Agüentou a borduna e derrubou ele, que foi bater no chão. Pinpinou ele de borduna. Ele começou a gritar. Sua mulher chegou, viu a cena e ficou olhando, esperta. Depois, pegou na saia, começou a dançar, dançar e cantar na língua:

— He, he, he, he...

Depois *Tekã* mandou sua mulher matar sua própria irmã, por ser a esposa do homem que já estava morto, o que comia fígado.

A mulher foi e matou sua cunhada. E os dois continuaram sua viagem.

Tekã matou assim todos os animais e até a sua irmã e o seu cunhado, aquele que comia fígado. Enfrentara, até então, todos os perigos.

Um dia, em uma de suas viagens, um conhecido seu matou um urubu para ele comer. Pelou o urubu bem peladinho e convidou *Tekã* para comer. Dizia que era um gostoso mutum. No começo, *Tekã* recusou, mas o cara insistiu. Até que ele, valentão, aceitou de comer o urubu. Rasgou a carne bem lá de dentro, tirou um pedaço e comeu. Disse que amargava muito. Sentiu então que ia finalmente morrer.

— Mulher, dessa vez vou cair.

Passado um mês, *Tekã Kuru*, que comeu fígado de urubu, morreu.

KAXINAWÁ, Joaquim Paula Mana e outros (Org.). *Shenipabu Miyui: história dos antigos*. 2.ed. rev. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, p. 41-44.

NARRATIVA 2: História da Feiticeira Cega

Vamos contar uma história dos antigos. Em nossa fala chama-se *Nete Bekũ*, nome de uma mulher cega.

Diz que chegou um repiquete e alagou tudo. A água carregou essa mulher, que não teve por onde escapar. A alagação cobriu mato, terra, tudo. Terra alta também cobriu.

Quando estava passando um pau bem grosso carregado pelas águas, essa mulher conseguiu sentar em cima dele. Lá sentada, esperou a alagação baixar. Depois o rio começou a baixar, baixar, baixar... Até que findaram as águas.

Mas a terra continuou toda molhada e não tinha canto para a mulher andar. Sozinha, ela chorava, chorava, chorava. Seu pessoal tinha morrido todinho. Chorava... Então, juntou muita abelha ao redor da mulher. As abelhas picaram seus olhos e ela ficou cega, sem poder enxergar mais nada.

Foi passando o tempo até quando as águas secaram. Diz que a mulher pegou duas abelhas, achou uma cabaça, furou, botou as abelhas dentro e tampou. Passada uma semana, a mulher espocou a cabaça e dela saíram dois meninos. Ela pegou esses meninos para criar. Dava de mamar num peito e no outro. Os meninos foram crescendo, pouco a pouco, até que começaram a sair na praia sozinhos. Um dia, acharam um pé de mudubim e trouxeram para a mãe de criação, que não enxergava mais nada.

— Mãe, o que é isto aqui?

— Cadê, meu filho?

A mulher pegou na folha, apalpou e pegou na raiz até reconhecer:

— Bem, meu filho, este aqui é um pé de mudubim, uma planta. A gente planta isso. A gente come. É nosso. Foi o repiquete que trouxe lá de cima. Vamos guardar pra nós plantarmos.

No outro dia, andando de novo na praia, o menino achou um pé de macaxeira e mostrou para a mãe:

— Mamãe, que folha é essa aqui?

A velha pegou na folha, apalpou, mexeu e disse:

— Essa daqui, meu filho, é folha de macaxeira que nós plantamos. O rio alagou e trouxe esse pau de maniva que está nascendo aqui. Vamos pegar e guardar pra gente plantar.

Uns dias depois:

— Bem, meu filho, andei pensando que melhor é nós voltarmos pra nossa terra. Aqui não é a nossa terra. Vamos andar.

— E pra onde nós vamos, mamãe?

— Vamos pela praia buscar um tio que mora bem longe, lá dentro, longe. Vamos encontrar com ele. Bem, vamos andar.

Então saíram andando, andando... E acharam no caminho um pé de milho.

— Mamãe, o que é isto aqui?

— Esse daí, meu filho, é um pé de milho. É pé que a gente come, a gente planta. Vamos levar pra nós plantarmos. Essa é planta nossa, que a gente come assada no fogo, faz

pamonha, prepara caiguema para tomar e mistura com mudubim. Vamos embora andando, meu filho.

Saíram andando, andando... Até que chegaram no outro rio, um igarapé de água preta que quando se andava nele ficava marca na terra. Eles foram andando e fazendo marca até chegar na outra boca.

— Bem, meu filho, vamos entrar nesta água daqui. É outro rio. Este daqui é de água branca.

Eles foram nadando, andando. E iam nadando e fazendo aquela marca branca, e deixando a marca na areia branca do rio.

— Bem, água branca, vai pra acolá. Agora vamos entrar nessa outra boca.

Entraram então num rio de água verde, verdinha. Entraram no rio de água verde e foram andando e fazendo marca, outra marca. A primeira foi feita na água preta. A segunda, na água branca. A terceira, na água verde.

E andaram, andaram, andaram.

O teu tio já está perto meu filho. Escuta aí. Estão partindo lenha: “pou, pou, pou”... Estão partindo lenha. Taí o teu tio que já está perto. Escuta aí que estão partindo lenha.

Então andaram, andaram... E escutaram barulho da casa do homem que estava partindo lenha.

— Já está perto, meu filho.

Que perto, que nada!

Fazia mais de uma semana que eles estavam andando. Andavam e andavam. Como a velha não enxergava nada, eram os filhos que pegavam elas nos braços e iam carregando e andando, andando.

— Bem, meu filho, espera aí. Suba esta terra. Tem uma escada que está em cima da terra. Pega essa escada e bota no chão pra nós descermos com ela.

O filho dela só via terra. Diz que era uma terra que não tinha tamanho. Lá em cima, só uma estrada que os homens deixaram para ninguém acertar aonde é que iam.

— Pega essa escada.

— Toma, mamãe.

Então, ela fez ele subir até chegar lá em cima.

— Vamos por aqui.

E não tinha nada que cortasse. A velha era tão sabida que acertava tudo. Não enxergava, mas estava no rumo.

— E para onde vamos, mamãe?

— O caminho é por aqui.

Entraram no caminho, andaram e andaram e andaram, até que saíram no outro igarapé.

— É aqui, mamãe?

— Espera aí. Teu tio está pra acolá.

Andaram e chegaram em cima da terra alta.

— É aqui, mamãe? Por onde nós vamos?

— Vamos por aqui, todo tempo por cima da terra. Teu tio já está perto. Vamos sentar aqui pra descansar. Estou cansada.

No dia seguinte, andaram, desceram no igarapé e atravessaram até que saíram no caminho. E de lá, saíram no roçado do tio.

— Está aqui. Ele mora pra acolá. Vamos embora por aqui.

Então, chegaram na casa do tio.

— Eu estou chegando, meu irmão!

Quando a cunhada viu a mulher cega, animou-se, correu para perto dela, pegou e abraçou, chorando. Chegando em casa, gritou para o marido:

— Chegou aqui nossa mãe.

De lá mesmo, saiu o homem gritando:

— Quem mandou ela vir aqui? Eu não quero ela aqui. Quem foi que trouxe? Nós vamos matar essa velha, pra não empatar nós.

— Não, não faz isso com nossa mãe. É nossa mãe. Não faz isso!

— Estamos morando aqui sozinhos e a velha chegou. Mas ela vai morrer nesses dias. Não vai durar tempo, não. Vai morrer.

Passaram-se dois dias e a velha morreu. Morreu mesmo.

Ficaram os dois rapazes que tinham vindo com ela para conhecer o tio.

— Nosso tio matou nossa mãe. Como nós vamos fazer? Temos que viver com ele, pois não temos pra onde ir.

No outro dia, o tio deles foi trabalhar. Quando estava limpando o roçado, diz que os ovos dele iam arrastando daqui pra acolá. Ele ia trabalhando, limpando o roçado, e os ovos dele se arrastando daqui pra acolá.

Então esses dois rapazes passaram veneno nas flechas.

— O que nós podemos fazer para matar esse homem que matou nossa mãe?

— Vamos matar ele também.

Quando o homem ia pro roçado, com os ovos arrastando no chão, os rapazes lascaram o bico da flecha nos ovos dele.

— Ai, ai! Que coisa me ferrou? Será um inseto que me ferrou aqui?

O homem se pôs a procurar, para lá, para cá e nada. Procurava tudo e não achava nada que pudesse ter ferrado ele:

— Que coisa me ferrou nos meus ovos?

Matou o formigão e matou todos os insetos que passavam perto, achando que tinham ferrado ele.

Voltou para casa e disse para a mulher:

— Eu não sei que bicho ferrou os meus ovos. Estão doendo muito!

Saiu para acolá e foi tomar um banho.

Quando chegou de volta, não agüentou e foi deitar na rede. No outro dia, sofrendo com muita dor, morreu.

Os dois rapazes então viveram com a mulher desse homem que matou a mãe deles. Daí pra cá, eu nem sei contar mais essa história. Então, finda assim.

KAXINAWÁ, Joaquim Paula Mana e outros (Org.). *Shenipabu Miyui: história dos antigos*. 2.ed. rev. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, p. 59-62.

NARRATIVA 3: História do Relâmpago e do Trovão

Era uma mulher gestante que estava na canoa dentro do rio. Então começou uma chuva bem forte com relâmpago. O relâmpago caiu na barriga da mulher e abriu. Então, o filho nasceu. O filho ficou chorando, chorando, no pé do salão no barranco do rio.

Apareceu, então, o caranguejo que pegou a criança com as duas presas, e levou para onde morava numa boquinha do salão do rio. O menino ficou lá por muito tempo e lá cresceu.

O tempo foi passando, passando... Um dia, o tio desse menino foi caçar e viu o sobrinho no igarapé. Ele voltou para aldeia e contou para os parentes que tinha visto o menino no igarapé. Assim descobriram onde ele morava.

Um dia choveu muito, muito. O igarapé ficou cheio de uma espuma branca. Os índios parentes do menino combinaram de pegar ele de volta assim: um vinha de cima, outro de baixo e os demais ficaram pastorando no barranco. O índio que vinha descendo o igarapé colocou espuma na cabeça para enganar o menino que estava brincando na beira. Conseguiram pegar de volta o menino que gritou muito, chorando. Nessa hora, vieram alguns caranguejos lutar pelo menino, mas os parentes conseguiram espantar os caranguejos. O menino lutou para não ir, mas foi assim mesmo.

Depois, na aldeia, os índios deram comida de gente ao menino, mas ele não quis. Só queria comida de caranguejo, caroço da fruta de paxiubinha e paxiubão. Até que o menino se acostumou na aldeia. Quando já estava com dez para onze anos, deram arco e flecha para ele fazer caçada e o que mais precisasse.

Quando já estava grande, na base de uns quinze anos, o menino disse que queria conhecer a mãe dele. Os índios disseram que não podia, que ela estava no céu. Contaram a história para ele. Ele então teimou em ir até lá no céu. Pediu que sua avó fizesse uma corda de algodão bem grande. Jogou essa corda até o céu com a ponta presa numa forquilha. Disse que voltava logo. Foi subindo pela linha até chegar no céu onde morava sua mãe. O seu pessoal na terra ficou olhando, acompanhando até que ele sumiu.

Chegou então no céu. Lá era o mesmo que na terra. A mãe dele estava casada com o *Kana Yuxibu*, o relâmpago encantado. Encontrou também suas cinco irmãs. Todos ficaram animados. A mãe perguntou tudo sobre a terra. O filho pediu que ela voltasse, que fosse morar na aldeia. Ela disse que não podia: já estava lá e assim ia continuar. O filho perguntou pelo marido da mãe. Ele tinha saído para beber *nawaki*, uma bebida que o relâmpago encantado bebe e arrotta. Esse arrotto é o trovão.

O filho disse que ia vingar a morte da mãe, matando o relâmpago encantado. Preparou, para isso, uma arma, *shatxi*, que é igual a uma navalha. Esperou...

Lá veio *Kana Yuxibu*, o relâmpago, arrotando e tocando a borduna, fazendo a faísca, o estalo que a gente vê brilhando no céu.

Nessa hora, o filho se transformou em morcego e ficou na cumieira da casa, escondido com a arma. *Kana Yuxibu* sentou no canto, a mãe trouxe o tação de mingau de banana, *mani mutsa*. O filho jogou a arma com veneno dentro do tação. *Kana Yuxibu* engoliu a navalha e teve um corte na veia do coração. Morreu.

A mãe dele não gostou da vingança. Mais revoltado ainda, disse que ia matar as irmãs dele também, que eram filhas do relâmpago encantado. A mãe pediu que não fizesse isso. Mas ele fez. Deixou a menor, que tinha de um para dois anos. E voltou com ela para a aldeia. Chegou na terra e contou tudo para os parentes.

A irmã pequena não suportou a aldeia na terra, chorava muito. Ninguém agüentou o choro dela. Aí começou a chover, chover muito e o rio ficou cheio. Então, jogaram a criança na água. Ela ficou muitos dias no rio.

Quando chegou no fim da terra e da água, ela subiu de novo para o céu.

Por isso, até os dias de hoje, tem relâmpago e trovão.

KAXINAWÁ, Joaquim Paula Mana e outros (Org.). *Shenipabu Miyui: história dos antigos*. 2.ed. rev. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, p. 71-73.

NARRATIVA 4: História da Arara Misteriosa

Vou contar para vocês como surgiu *Shāwā Bake*, a arara nova misteriosa.

Um dia, o homem foi fazer tocaia. Fez comida de uricuri para esperar alguns bichos embaixo da terra alta, onde tinha mata limpa de jarinas.

Então, o homem viu que tinha arara nova no pau do mulateiro. Pensou que viria buscar no dia seguinte.

Quando chegou em casa, contou para sua mulher que desejou a arara nova. Ela não tinha filhos e queria criar a arara nova.

No dia seguinte, foram os dois. E, quando chegaram na tocaia, ele matou um nambu para a mulher comer. Chegaram no mulateiro e viram que não precisavam derribar o pau. Podiam subir em um outro pau, chegar na forquilha do mulateiro e pegar a arara nova.

O homem tirou então envira para amarrar o galho de pau no outro pau do mulateiro. Nesse dia, ele fez somente armar a envira para trepar. Deixou para vir buscar a arara no dia seguinte. Porque a arara misteriosa dominava o dia para ficar curto. E tudo escurecia ligeiro.

Dia seguinte, chegaram onde estava a arara. Ela já cortara toda a envira que o homem tinha amarrado na véspera. Então, ele amarrou novamente. Como já estava escurecendo, deixou para vir buscar no dia seguinte.

Quando o dia amanheceu, foram de novo. E a arara já tinha feito a mesma coisa. O homem teve que ajeitar mais uma vez o que já tinha feito.

Então, subiu com a peira nas costas, deixando a mulher embaixo. Quando chegou na forquilha do pau, viu dentro do oco do pau um filho de gente, cheio de colares de presas de animais no pescoço.

Falou para a mulher:

— Não é arara nova. É um filho de gente. E está cheio de colares.

A mulher ficou muito contente. Pediu logo que o marido pegasse a arara nova, filhote de gente para criar.

O homem pegou o menino e colocou na peira. Quando vinha descendo, teve muito vento e muita chuva, para ver se ele conseguia chegar com o menino sem derribar no chão.

Quando ele desceu, já quase escurecendo, a mulher pegou o menino toda contente. Enrolou com a roupa dela. Veio a noite com muito vento e chuva. Mesmo assim, chegaram na casa deles. E não disseram nada para ninguém. Ficaram escondidos.

Amanheceu o dia seguinte e o menino já sabia chupar a mãe. A mulher contou então para o povo que tinha um filho de arara misteriosa. O povo quis tomar o menino e ela sovinou.

Amanheceu o dia seguinte e o menino já queria levantar. Ele comia mingau de banana e caçuma de milho. Ele crescia toda noite e virou um rapaz. Pedia então para seu pai para fazer flecha para ele. E matou calango, peixe. Já estava todo bonito, pintado de jenipapo. Pediu ao pai para fazer flecha de matar caça. Caçou macaco, veado, anta, mutum e porco.

Então, chegou uma irmã do marido e perguntou a sua cunhada se o rapaz podia ser genro dela. A mulher não aceitou, porque contou que o irmão dela pegara para eles no pau do mulateiro.

O menino então teve idéia de perguntar a sua mãe se ele era realmente filho dela:

— Mãe, eu sou seu filho mesmo?

— Não, eu sou sua mãe de criação. Seu pai de criação encontrou uma arara nova no pau de mulateiro e deu comida. E no seguinte dia, nós fomos buscar. Mas, quando chegou na forquilha, ele viu que você não era arara nova. Você é um filho de gente. Eu fiquei muito contente, porque como eu não tive filho, você é um filho meu. Foi assim que você se criou.

— Ah, assim? Agora eu entendi como vocês me criaram! Como aqui não tinha alimento, vocês caçaram para me alimentar. Agora eu vou também caçar para alimentar vocês.

Ele caçava e trabalhava. E a própria mãe de criação começou a fazer amor com ele. Ele já tinha sido homem de outras mulheres. Andava bem longe, procurando a sua família até que achou. Caçava carne de caça com os parentes: macaco preto, macaco prego, macaco capelão.

Começou a pensar em colocar roçado para alimentar os pais. Trabalhou com o pai de criação um dia inteiro marcando o terreno. No dia seguinte, ele perguntou ao pai se não precisava mais de seu serviço. Tinha encontrado sua família e podia deixar ele sozinho. Dois dias ele trabalhou com a ajuda dos parentes. O pai de criação foi ver o roçado e achou ele muito trabalhador. A mãe de criação falou:

— O nosso filho é bom! Colocou um roçado para nós. Plantou roçado todo só com os parentes dele.

Tomaram caçuma de milho verde e a mãe de criação pintou ele de jenipapo. Então, o filho convidou os pais para irem juntos no buraco dele lá perto do roçado.

A mãe pediu para ele esperar que ela ia pintar o pai de jenipapo também.

O rapaz não quis. Queria viajar no mesmo dia. Se eles não pudessem, ia antes. Seguiu na frente e esperava por eles no dia seguinte.

O jovem seguiu na mesma noite. Quando acordou do primeiro sono, ouviu o barulho de buzina de flauta e todo tipo de instrumentos dos índios, vindo do outro lado do igarapé onde ficava a aldeia. O roçado ficava na outra margem, em outra terra, onde o jovem tinha ido trabalhar. O som dos instrumentos ficava muito lindo no rumo dele. E assim acontecia.

A mãe começou a perguntar ao pai de criação por que estava ouvindo tanto som.

— Será que nosso filho já encontrou com a família dele? Nós devemos ir hoje à noite ao seu encontro.

A música ficou tocando a noite toda inteira. Já de manhãzinha, eles seguiram na carreira. Quando chegaram lá, só encontraram os restos da farra do mariri: todos tipos de instrumentos que tinham tocado à noite e muitas penas de arara na biqueira da casa. Eles tinham limpo o roçado e deixado bem varrido, a estrada bem aberta e limpa. A mulher ficou admirada com a quantidade de coisas que eles tinham feito e ficou chorando. O homem correu pela estrada atrás do filho. E ia encontrando, em todas as passagens de igarapé, as pontes que iam construindo pelo caminho. Andava, andava, andava... E ia pensando:

— Eu vou encontrar com ele, nem que seja aonde for.

Assim o pai de criação seguiu viagem pela estrada.

À uma hora do dia, começou a ouvir conversas ao longe. Eram eles que estavam construindo uma ponte no igarapé grande. O filho continuava mais atrás esperando sempre por eles, pois sabia que o pai viria à sua procura. Quando encontrou com seu pai, disse:

— O titio e meu irmão já vieram me buscar. Era para vocês terem vindo comigo naquele mesmo dia. Agora você volta, que o caminho que eles vêm fazendo vai cerrando tudo.

Foi atrás de remédio na mata. Trouxe e esfregou no olho do pai, espremeu na coroa da cabeça e em todas as juntas dos ossos dele. Mandou o pai voltar rapidamente na carreira, porque o caminho já estava cerrando.

O pai começou a voltar, mas o caminho já estava cerrado. A mata já tinha crescido e ele nem sabia mais o caminho por onde era.

Seguiu na direção contrária de onde tinha vindo.

Assim aconteceu a história da arara misteriosa de nosso povo antepassado.

KAXINAWÁ, Joaquim Paula Mana e outros (Org.). *Shenipabu Miyui: história dos antigos*. 2.ed. rev. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, p. 81-84.

NARRATIVA 5: História do Cipó Leve

Contam os antigos antepassados que existiam dois grupos, duas comunidades *Huni Kuĩ*, que moravam separadas, mas próximas uma da outra. De vez em quando, pessoas de um grupo visitavam o outro para tomar conhecimento.

Até que um dos grupos começou a se descontentar com o outro. Eles vinham visitar e cagavam na cacimba. Muitos dos homens tinham relações sexuais com as mulheres do outro grupo. Isso foi revoltando o chefe deles, que ficava pensando todo dia de que maneira podia reagir para resolver a situação.

Quando estava começando essa desunião, morreu o homem mais velho da aldeia. Depois de alguns meses, em sua sepultura nasceram quatro cipós. O primeiro se chama *Shane Huni*, que significa pássaro verde. O segundo se chama *Kana Huni*, que significa arara. O terceiro se chama *Baka Huni*, que significa peixe. E o último se chama *Keya Huni*, que significa um certo tipo de altura. (É por isso que as mirações do cipó são de cores diferentes, por causa de cada um desses quatro cipós.)

Começaram assim a experimentar o cipó. Prepararam o primeiro o *Shane Huni*. Reuniram algumas pessoas desse grupo que estavam descontentes e tomaram. Esse cipó mostrava que entre aqueles quatro cipós tinha um que podia resolver o problema deles, que podia realizar uma mudança.

Tomaram então o segundo cipó, o *Kama Huni*. Assim como o *Shane Huni* mostrava tudo da cor verde, o *Kana Huni* mostrava da cor vermelha da arara. E continuava mostrando que eles preparassem o *Keya Huni*, tomassem e o restante derramassem ao redor da terra onde queriam mudar, que só assim essa mudança ia ser feita.

Tomaram ainda o terceiro cipó, o *Baka Huni*, que mostrava as coisas brancas como peixe e continuava mostrando a mesma coisa dos outros cipós. Eles tiveram que tomar todos os três cipós para ter mais experiência para tomar o *Keya Huni*.

Por fim, o chefe, juntamente com o restante do grupo, decidiu experimentar o *Keya Huni*. Queria ver se resolvia o problema.

Depois que tomaram o cipó, pegaram o que sobrou e foram molhando pelo aceiro dos roçados em volta de toda aldeia. Demarcavam a terra que eles queriam que mudasse, incluindo a cacimba. Depois que tomaram cipó por mais ou menos quatro dias, foram ver a terra onde tinham molhado com o cipó, para reparar o que tinha acontecido. Quando o primeiro chegou lá para ver, verificou que a terra já estava se deslocando. Mas havia uma família deste grupo que tinha ido morar com outro pessoal, com aquele grupo que prejudicou eles. Então, o chefe pediu a *Nui Yube* para ir chamar essa família. Quando ele foi tomando chegada na aldeia dos outros, ele já escutava o pessoal pegando tinguí para pescar. Quando chegou a uma certa distância, avistou uma mulher bonita.

— Vou primeiro namorar com essa menina para depois avisar a família.

Passou o tempo, foi entardecendo e ele chegou na aldeia do outro grupo. Então, a família que ele veio avisar perguntou o que ele tinha vindo fazer ali. Ele disse apenas que tinha ido passear. Se ele contasse à família a verdade, eles iam embora na mesma hora e ele ia ter que voltar também. Queria ainda namorar com a menina à noite.

Quando foi lá pelas três horas da madrugada, o pessoal do pedaço de terra que estava se deslocando começou a cantar, a buzinar e a gritar. Comemoravam com uma grande festa. O pessoal do outro grupo, que não morava muito longe, acordou com o barulho e perguntou novamente ao *Nui Yube* o que ele tinha ido fazer lá. Então ele explicou tudo. Eles tinha tomado o *Keya Huni* para mudarem de lugar. Como era de noite, eles não puderam ir até onde estava o grupo que já estava partindo.

Quando o dia amanheceu, a família e *Nui Yube* se arrumaram e partiram para o local onde morava o outro grupo. Chegando lá, já encontraram a terra se deslocando longe, mais ou menos a uns seis metros de altura. Então não dava mais para subir. Ainda tiraram umas varas para tentar subir por elas, mas não conseguiram.

Nui Yube ficou gritando e pegando e mastigando os bagaços de cipó que eles tinham deixado.

A família que ele havia trazido perguntou a ele de que forma eles tinham preparado o *Keya Huni*. Eles voltaram então para o outro grupo. Enquanto isso, *Nui Yube* ficou gritando, gritando, quase enlouquecido. Aos poucos foi gritando como um passarinho. Por fim, virou um passarinho que se chama *Dashau*, um pássaro parecido com o sabiá.

A família que voltou para o outro grupo tentou preparar o *Keya Huni* para ver se conseguia encontrar com seu grupo de novo.

Prepararam e beberam. Com a sobra, saíram molhando ao redor da casa, a cacimba deixando fora. Depois dos mesmos quatro dias, essa terra começou a se deslocar. No quinto dia, a terra subiu também com eles em cima. E eles sumiram como os outros.

KAXINAWÁ, Joaquim Paula Mana e outros (Org.). *Shenipabu Miyui: história dos antigos*. 2.ed. rev. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, p. 90-92.

NARRATIVA 6: História do Japó

Vou contar a história do homem que tinha uma mulher bonita e os outros judiavam dele para roubar sua mulher.

— Nós vimos umas crias de japó num cumaru grande. E estavam bem baixinho. Tinham muitas. Estão perto de voar. Nós vimos! Vamos buscar!

Aqueles que queriam roubar sua mulher convidaram assim o homem da mulher bonita para sair de casa.

O homem disse para sua mulher:

— Me convidaram para ir buscar as crias de japó.

— Não vá. Eles querem judiar de você.

Mas assim mesmo ele foi. Era um lugar plano, com uma ladeira muito alta, com um cumaru grande em cima. Tinha muita cria de japó nos galhos do cumaru. Estavam chorando e perto de voar.

— Estas crias aqui, é você quem vai buscar! Vamos fazer escada de envira para você subir – disseram para o homem, aqueles que queriam buscar sua mulher.

E fizeram a escada de envira e mandaram ele subir:

— Você leva também este pau fininho, que nós fizemos cambito para você. Quando chegar lá em cima, puxa a casa do japó.

O homem subiu e foi subindo. Até que chegou lá no galho do cumaru para apanhar as crias do japó. Um outro homem foi atrás dele. Quando ele já estava bem no alto, cortou a escada de envira.

— Por que vocês estão fazendo isso comigo? Como é que eu vou descer daqui? Eu estava em casa tranqüilo e vocês me trouxeram aqui para judiar de mim.

O pessoal foi embora, achando graça. E ele ficou chorando muito, muito. E até desistiu de apanhar as crias de japó.

Era bem cedinho e o sol já vinha saindo. O homem continuava chorando muito, sentado no galho de cumaru.

Os japós, que estavam andando por ali caçando, foram ganhando um a um. Vinham trazendo macaco preto, jabuti, tatu. O homem ficou sentado no galho, só escutando.

— Quem é esse aí? – perguntaram os japozechinhos.

Finalmente, lá pelas quatro da tarde, quando o sol já ia se pondo, chegou o chefe dos japós e sentou no outro cumaru. Gritou para os outros que responderam:

— Aqui tem gente. Não sabemos quem é. Parece que judiaram dele e está aqui sentado em nossa casa.

O japó chefe foi até o galho de cumaru onde estava sentado o homem. Reconheceu que aquele homem era o pai dele.

— Esse aqui é meu pai de criação. Foi ele quem me pegou e me criou. Como eu andava mexendo nas coisas dele, ele brigou comigo e eu fugi de lá.

Assim, o chefe japó falou para os parentes dele. Prometeram ao homem levar ele na rede para baixo. Ficaram com pena de seu sofrimento.

— Fique tranqüilo. Seus netos japós vão te deixar lá embaixo. Você me criou quando eu precisei.

Os olhos do homem estavam inchados de choro, cheios de abelha em volta.

Botaram ele na rede e levaram para baixo. Ajuntaram as caças. As mulheradas aprontaram muita comida e comeram todos juntos.

Depois, o filho do homem, o chefe japó deu um carão em seus filhotes japozechinhos por não terem tratado melhor o avô deles. O homem sofreu muito em cima do galho do cumaru.

— Por que vocês não receberam melhor o seu avô? Vamos, meu pai. Você já sofreu muito.

Eles fizeram então remédio e colocaram o sumo no olho, na cabeça e num osso do corpo do homem.

Deram também outros remédios: um urucum bem cheiroso e um urucum venenoso, para matar aqueles parentes que haviam judiado dele.

Deram conselho:

— Você passa esse urucum cheiroso em você. Quando o pessoal te pedir, você passa para eles o venenoso. Então, eles vão ficar bem magrinhos até morrerem.

E o japó chefe deu para o homem levar umas crias de japó, daqueles que ele veio buscar quando cortaram a escada de envira. Mandou segurar o japoquinho na mão e fechar o olho.

Quando o homem abriu o olho, o japoquinho já tinha voado e levado ele lá no terreiro da sua casa.

E o homem então voltou para sua casa com as crias de japó no braço.

O pessoal estranhou muito quando viu ele de volta.

— Lá vem ele! Como é que conseguiu descer? Agora não vamos mais poder namorar com a mulher dele!

Sua mulher espantada e alegre disse:

— Eles levaram você para a mata e quando voltaram chegaram só. Eu estava muito preocupada, pensando em você e chorando.

O marido disse:

— Eles judiaram de mim. Só agora eu consegui voltar. Tou trazendo meus netos, as crias de japó.

Então, o homem guardou os japoquinhos com cuidado, forrando com pano, bem forradinho, o lugar deles dormirem.

No dia seguinte, ele fez como o japó aconselhou: passou urucum bem cheiroso nele e em sua mulher. Os vizinhos sentiram o cheiro e disseram:

— Poxa, que urucum bem cheiroso. Cadê, você trouxe mais?

— Trouxe, eu vou passar em vocês.

Então, passou neles, naqueles que tinham judiado dele, como o japó chefe ensinou.

Todos que judiaram dele foram morrendo, até que não sobrou nenhum.

Tempos depois, os que continuaram morando com ele, tentaram de novo tomar a mulher dele. E convidaram ele para buscar mel de abelha. Do jeito que ele era abestado, ele aceitou. Levaram ele para matar. Fizeram um buraquinho no pau e mandaram ele botar a mão lá dentro do oco para tirar a cera da abelha.

Ele meteu a mão. Com força ficou pelejando para tirar.

Os vizinhos vieram embora, achando graça. Planejaram dormir com a mulher dele.

O coitado ficou chorando com a mão presa, sem poder sair de lá. Até que chegaram outros índios brabos, os Teika Nawá, para matar ele. O homem resolveu enganar eles gritando assim:

— Eu vou matar esses Teika Nawá tudinho!

Os brabos pensaram que era um bicho fera e saíram correndo com medo.

De tarde, ele conseguiu livrar a mão do buraco. Quando chegou em casa, sua mulher estava chorando muito.

— Eu pensei que eles tinham matado você. Estou chorando, preocupada.

— Eles não me mataram. Só judiaram de mim.

A mulher recebeu ele com carinho e cozinhou papagaio para eles comerem. E dormiram.

Dias depois, convidaram de novo o homem para ir atrás de um tatu canastra que estava num buraco.

— Olha, companheiro. Vimos um tatu canastra bem grande para nós caçarmos.

— Vocês me levam, porque estou com muita fome.

No outro dia, levaram ele. Chegaram no buraco do tatu. Cavaram e mandaram ele entrar primeiro. Quando ele entrou dentro do buraco, o pessoal tampou com toras de pau e areia, bem tampadinho.

— Como foi que fizeram isso comigo de novo? – chorava o homem, preso no buraco.

Até que resolveu seguir no caminho do buraco, na direção onde estava o tatu. Foi cavando até que encontrou o tatu fazendo cera. E contou para o tatu:

— O pessoal judiou de mim, primo. Primeiro queimaram pimenta para tontear você no buraco. Depois me mandaram entrar no buraco para pegar você, primo. Então, taparam o buraco para eu não poder mais sair. E eu vim parar aqui.

O tatu respondeu:

— Estão judiando de nós. Não fique com medo. Eu vou ajudar você a sair daqui. Deixe antes eu acabar o preparo de minha cera.

O tatu ajeitou a cera, deu comida ao homem e começou a cavar o buraco de volta para saírem de lá. Vinha o tatu cavando a areia do buraco na frente e o homem atrás. Saíram de repente.

— Bom, eu já lhe deixei de volta. Agora você vai embora. Judiaram de nós. Queimaram pimenta em mim e taparam você no buraco. Você leva estes urucuns com você. Passa esse bem cheiroso no corpo. Quando o pessoal pedir para você, entrega a eles estes outros. Eles vão pegar ferida até morrer.

O homem chegou em casa já de tardezinha. O pessoal todo comemorava, dizendo assim:

— Agora ele não vem mais. Ninguém vai salvar ele naquele buraco do tatu. Vamos namorar com a mulher dele.

E uns discutiam com os outros, disputando a mulher bonita:

— Eu vou casar com ela. Você já tem a sua mulher.

A mulher chorava muito com os olhos inchados. Lá pelas seis horas, ele chegou.

— Lá vem ele! Quem tirou ele de lá, se ele não tem mais nenhum parente?

Sua mulher recebeu ele de novo, chorando muito. E eles foram dormir.

No dia seguinte, ele passou urucum bem cheiroso nele e na mulher. Quando o pessoal chegou, pedindo um pouco para passar, o homem fez como o tatu e o japó tinham dado conselho.

Todos animados, pintados de urucum, eles iam paquerando a mulher bonita, e caindo de um a um. Até que morreram todos, envenenados pelo urucum.

É o fim da história.

KAXINAWÁ, Joaquim Paula Mana e outros (Org.). *Shenipabu Miyui*: história dos antigos. 2.ed. rev. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, p. 99-103.

NARRATIVA 7: História da Origem dos Remédios da Mata

Os índios de antigamente, com pouco tempo que apareceram no mundo, pensaram e discutiram juntos sobre a vida deles dali para frente:

— Como será quando as pessoas adoecerem? Como vamos fazer para curar os doentes?

— Um bocado de nós vai morrer para surgir como remédio da mata. Os outros poderão viver usando estes remédios em que vamos nos transformar.

Yushã Kuru, uma mulher chamada Fêmea Roxa, falou assim:

— Eu acho muito importante a idéia de vocês. Melhor é virar remédio. Vocês poderão. Eu vou ensinar a vocês. Vou ensinar aos nossos parentes.

Os outros concordaram com essa idéia:

— Isso é verdade. Se você conhece bem, você vai nos ensinar. Vai ensinar para nossos filhos e nossos netos.

Yushã Kuru, a Fêmea Roxa, deu muito conselho e surgiram os remédios. Uns eram veneno para matar: olho forte, *Beru Paepa*. Mijo amargo, *Isũ Muka*. Outro para coceira, *Nuĩ*. A velha Fêmea Roxa observava bem as folhas e os pés das árvores:

— Esse mato não é remédio forte.

E assim foi. Surgiram muitos remédios, todos os remédios que têm na mata. Remédio bom que cura as pessoas. Bom para picada de cobra, picada de escorpião, aranha, reumatismo e fígado.

A Fêmea Roxa, *Yushã Kuru*, conhecia bem todas as folhas desses remédios. Depois não ensinava para mais ninguém. Usava todos esses remédios sempre escondida de todo mundo. Até que um dia, a velha Fêmea começou a ensinar para o neto dela, o filho de sua filha. Ensinava a ele todos os remédios da mata que sabia. Ensinava também como preparar esses remédios. Também ensinava o remédio forte e venenoso para colocar feitiço no outro. E, às vezes, com mato venenoso, tirar o espírito da pessoa.

Quando a mulher moça ou o homem rapaz crescia bonito, ela botava feitiço. Quando o homem era trabalhador, a mulher fazia artesanato e quando esculhambava com a velha Fêmea Roxa ela também botava feitiço para essas pessoas morrerem. Na aldeia, o povo não sabia o que a Fêmea Roxa fazia. Passou muito tempo sem ninguém perceber a situação.

Um dia, o genro da velha *Yushã Kuru* foi caçar na mata. Quando saiu da caçada, resolveu ir pegar barro para fazer panela e tigela. O lugar onde pegavam barro para fazer cerâmica era o mesmo da caçada.

Lá, o genro encontrou a velha *Yushã Kuru* e fez amor com ela. O genro veio escondido para pegar a velha sem avisar e fez o serviço com ela, que gritava:

— Me solta. Quem é que faz esse mal comigo?

Quando o genro acabou, botou a velha Fêmea dentro do buraco onde tiravam o barro e correu pela mata. *Yushã Kuru* ficou lutando para sair. Até que conseguiu. Nessa hora, ela viu as costas do genro e falou assim:

— É homem morto aquele que me fez mal.

Voltou para sua casa chorando. E pegou o mato venenoso no caminho para matar o genro. Quando chegou em casa, foi pescar no igarapé. Pegou piaba e mandim mole, temperou com o veneno e embrulhou na palha de sororoca para muquinhar.

Quando o genro chegou da caçada, ela deu o peixe para ele comer. No dia seguinte, ele morreu. Todo mundo chorava de dó. Até que o filho dele, neto dela, descobriu e assim disse:

— Olha, meu pai morreu porque minha avó envenenou ele. O nosso pai está morrendo por causa da minha avó. Ela é que sabe botar feitiço no outro.

O neto foi pegar o cesto da avó. O cesto estava cheio de coração, tudo em fileirinha. Quando a velha Fêmea pegava o coração para botar feitiço e veneno, a pessoa morria. Ela colocava dentro do cesto arrumado em carreirinha. Cada um tinha um nome: um era aquele do homem trabalhador, outro da moça bem bonita. Tinha muita carreira no cesto grande da velha Fêmea, *Yushã Kuru*.

O neto descobriu todos os segredos da velha e contou para o povo, que ficou todo assustado.

— Ah, essa velha feiticeira! Desse jeito, não presta para viver com nosso povo. Se ela mesmo não morrer, vai acabar com nosso povo.

Então, resolveram matar *Yushã Kuru*. Muitos homens ajeitaram suas armas. Quando a velha Fêmea soube dessa conversa, fugiu para a mata. Eles caçaram, caçaram e nada de *Yushã Kuru*. Falaram com outro rapaz chamado de grilo zanolho, *Tawa Xini Bexta*, e convidaram para ajudar na caçada da velha. Este rapaz era muito danado. Ele enxergava até muito distante.

O rapaz grilo pulou no terreiro, olhou e falou:

— Lá está a velha *Yushã* sentada. Vocês podem ir que vão encontrar com ela.

As pessoas firam procurando, até que encontraram. Ela estava bem escondida, sentada. Falaram com ela. Ela acreditou na conversa e desistiu de fugir e acompanhou as pessoas no rumo da sua casa. Quando já estavam perto de sua casa, a velha Fêmea Roxa falou assim:

— Eu vou no mato cagar.

E fugiu de novo. As pessoas caçaram e procuraram novamente. Não acharam. Então, voltaram para casa.

De novo, convidaram o rapaz grilo para dar informações sobre a velha. O rapaz sempre dizia onde ela estava. As pessoas foram buscar a velha muitas vezes e ela fugiu muitas vezes.

Até que combinaram de enganar essa velha. O outro genro dela resolveu enganar. Quando encontrou a velha novamente, falou assim:

— Olha, minha tia, eu vim buscar a senhora, porque eu vou batizar seus netos e netas e queria que cantasse as nossas músicas para eles.

A velha *Yushã Kuru* animou-se. Aceitou o convite do seu genro e voltou para casa. Quando estava chegando em casa, bem na chegada, o pessoal que já estava esperando, matou a velha Fêmea Roxa. Dizem que foi assim.

KAXINAWÁ, Joaquim Paula Mana e outros (Org.). *Shenipabu Miyui*: história dos antigos. 2.ed. rev. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, p. 109-111.

NARRATIVA 8: História de um Homem muito Sovina

Com nossos antepassados aconteceu assim:

Era um homem chamado *Yawa Xiku Nawa*. Era só ele e a mulher dele. Não tinha nenhum filho. *Yawa Xiku Nawa* vivia só com sua mulher.

Os outros parentes não faziam mais roçado, não plantavam mais. Só comiam o que esse casal tinha. Os parentes tinham acabado com seus legumes e começaram a passar fome. Não tinham mais nada. Não comiam mais nada. O fogo também não tinha mais. Foi o bacurau que apagara o fogo. Era tudo apagado. Eles viviam na miséria. Não tinham aonde

conseguir o fogo e nem alimentação. Só conseguiam, e com a maior luta, deste homem *Yawa Xiku Nawa*.

— Eu vim buscar o talo de macaxeira.

O parente dizia e ele respondia:

— Você veio buscar?

Yawa não dava de boa vontade os legumes para eles.

E ninguém podia tirar os legumes sem o dono. Porque tinha todo tipo de cabas e cobras. Ninguém podia roubar, senão as cobras picavam e as cabas ferravam.

Yawa Xiku Nawa judiava, dando só talo liso, sem o olho da maniva. Os parentes plantavam e não nascia nada.

— Não está nascendo. É *Yawa Xiku Nawa* que está sovinando e judiando com a gente.

Voltavam e pediam.

— Vou plantar milho. Me dá semente de milho, parente?

Yawa torrava o milho antes de dar pra eles.

Eles traziam e plantavam. Mas não nascia nada.

— Vim pegar mudubim.

De novo, ele torrava o caroço. Os parentes plantavam e não nascia.

— Vim pegar filho de banana.

Mas ele tinha criação de aranha, cobra e todos os marimbondos no roçado. E eles não conseguiam tirar o filho de banana.

Então, como eles estavam sofrendo demais, pensaram assim:

— Como é que nós vamos fazer com o *Yawa Xiku Nawa*? Ele é muito sovina. Como nós vamos pegar os legumes deste sovina?

Foi um passarinho encantado, que se chamava *Txu Txu*, quem conseguiu pegar a maniva para eles. O nome antepassado do passarinho era *Na Bê Tivi*. Diz que o passarinho tinha dois nomes.

Foi logo o *Txu Txu*, passarinho encantado, quem conseguiu o talo de macaxeira. Ele ficou escondidinho até que conseguiu cortar todo tipo de maniva. Ele entregou para os parentes e eles plantaram. Quando a roça já estava boa de cozinhar para comer, eles foram pedir o tição para fazer fogo. Como *Yawa* era muito malvado, apagou o tição e deu para eles. Assim, não teve jeito deles acenderem o fogo.

O calango também conseguiu o milho para eles. Foi assim:

Quando o calango chegou perto da casa, viu a mulher de *Yawa Xiku Nawa* debulhando milho. Ele pensou:

— Vou roubar uma coisa.

Sentou perto da mulher e falou:

— Eu posso te ajudar?

A mulher consentiu, mas ficou desconfiada de que ele era ladrão.

— Você não leva nenhum caroço.

E ela contava os caroços tudinho.

O calango conseguiu derramar os caroços. Enquanto a mulher ajuntava, contando, o calango conseguiu colocar um caroço debaixo da língua. A mulher percebeu e falou:

— Ainda falta um caroço. Onde está? Abre a mão.

Ele abriu.

— Levanta.

Ele levantou.

Ela revistou ele todinho, mas não conseguiu encontrar os caroços. Então, ela rasgou as duas mãos dele, os dois pés e a boca. E jogou ele no meio do terreiro.

As formigas vieram e morderam ele. Ele acordou e foi embora. A mulher falou:

— Ele está levando o caroço de milho. Agora vão poder aumentar a roça por lá na área deles.

Os parentes plantaram e nasceu um pé de milho bonito. Mas não tinha como cozinhar para comer. Sofriam. Colocavam no sol para assar. Mas não assava do jeito que eles queriam. Eles achavam ruim. Não prestava comer o milho. E a macaxeira que havia nascido também não prestava. Eles sofriam e pensavam:

— Como nós vamos fazer? Como vamos conseguir o fogo?

Então, a curica encantada disse:

— Sou eu quem vou buscar o fogo para vocês. Porque vocês estão sofrendo demais. Vou pegar o fogo. Vocês vão ver. Procurem onde tem um toco seco, bom de fogo, para a gente jogar o fogo dentro. O mulateiro é o melhor pau de fogo. Esses outros paus não são bons de fogo.

Eles começaram a procurar e acharam um pé de mulateiro seco, muito bom de fogo.

A curica foi na casa do homem sovina e viu ele torrando milho. Sentou-se ao lado e ficou chorando. Rodeava em volta dele, sem conseguir fogo.

O índio sovino então disse:

— Você é uma curica muito teimosa. E já está me aborrecendo.

Pegou uma lenha cheia de brasa e jogou na cabeça da curica. A curica abaixou a cabeça, foi embora e deixou a brasa cair no chão. Então, ela pegou a brasa no bico, que era, na época, do tamanho do bico do tucano. Foi neste dia que a curica queimou o bico dela quase todo. Ficou com ele bem curtinho até hoje.

E foi assim que a curica conseguiu roubar o fogo.

Na hora que chegou, a curica jogou a brasa dentro do oco desse mulateiro e pediu para outros pássaros cobrirem com as suas asas para a chuva não apagar a brasa.

A curica voou e foi colocar o bico numa vertente bem grande para salvar o bico que já estava quase todo queimado. Ela já estava com os olhos vermelhos e a beira dos olhos toda branca. Foi nesse dia que a curica ficou com o bico torto e curtinho.

Enquanto isso, os outros parentes reuniram-se e cobriram o mulateiro com suas asas para salvar a brasa. A arara e esses outros pássaros que têm a pena vermelha foram os que salvaram a brasa para terem o fogo. O último pássaro que chegou foi o anu. Por isso, o anu é cinzento, por causa da fumaça do mulateiro.

Mas um outro parente antepassado, por nome *Nawa Yui*, Jacaré do Igarapé, resolveu pegar também manivas do *Yawa Xiku Nawa*. Chegou no roçado e encontrou todos os tipos de animais: arraia, pico de jaca, jararaca e todos os tipos de inseto que só o dono podia afastar.

Nawa Yui recebeu ferradas no meio dos olhos. Depois, os marimbondos e cabas perseguiram ele. *Nawa Yui* saiu correndo até que caiu dentro da água de um igarapé para se proteger. Mas não tinha jeito. Quando ele vinha olhando para ver se as cabas se tinham sumido, elas estavam lá no mesmo lugar, esperando por ele. *Nawa Yui* ficou pensando:

— Eu não vou mais voltar para casa. Vou me transformar num jacaré.

É por isso que o jacaré ficou com os olhos inchados, no lugar onde as cabas ferraram.

Os outros parentes resolveram procurar *Nawa Yui*, pensando que ele ficara perdido no mato. Foram na casa do *Yawa Xiku Nawa* e perguntaram por ele:

— Eu não vi, não – respondeu *Yawa*.

Os parentes foram ficando com muita raiva, culpando o *Yawa* por ser tão miserável e por ter desaparecido com *Nawa Yui*. Resolveram matar ele para ficar com seus legumes e poder produzir mais macaxeira, banana e cará.

Ficaram pensando:

— Como é que nós podemos fazer? Se nós matamos ele no limpo, os animais dele vão nos comer. Não temos onde matar. Só se fizermos um buraco debaixo da terra com a ajuda dos cunhados.

Nessa hora, estava passando um filhote de tatu.

— Meu cunhado, queremos matar *Yawa Xiku Nawa*. Você faz um varadouro no aceiro do roçado dele, para varar perto da casa dele.

Todos os tipos de tatu ajudaram a cavar este buraco: o tatu ferrugem, o tatu rabo de couro, o tatu canastra. Até que conseguiram chegar bem pertinho de onde a mulher fazia fogo. *Yawa Xiku Nawa* estava ao lado, fazendo os instrumentos dele, flecha e arco.

O tatu canastra chegou bem alegre de volta na casa dos parentes e deu a notícia de que *Yawa Xiku Nawa* estava lá no terreiro com a mulher, trabalhando e comendo cesta de cará assado.

Os parentes então vieram pelo buraco. E, encantados em pássaros, começara, a flechar o homem. Quem começou foi o japó. Depois os outros acharam de matar ele com flechadas.

— Agora vamos ficar com os legumes e a casa dele.

Abriam então o homem para ver o corpo dele. Quando abriram, era um imenso fel azul. Os parentes resolveram passar o fel no corpo.

Quando o marimbondo espalhou o fel em cima da cabeça, ficou bem bonitinho, todo azulzinho.

A arara pegou o sangue e passou no pescoço. Daí que sua cor ficou vermelha.

Quando o parente que havia saído para avisar os outros chegou, encontrou seus companheiros todos pintados de vermelho do sangue e de azul do fel. Ele deu um grito, correu em cima da cumieira da casa:

— Vocês já mataram o homem. Agora eu vou levar o paneiro de algodão dele para fazer rede.

De aculá veio o jacamim, correndo e gritando. Pisou na cinza, escorregou e caiu. Melou a bunda de cinza. E todos que foram chegando, iam se melando e ficando diferentes. Depois, cada qual foi se enxugar nos olhos de pau: a arara, o jacamim, o mutum e os demais pássaros. Cada qual voou e sentou-se num galho de pau para secar.

Foi assim que os pássaros se espalharam. Cada qual com sua característica diferente e seu canto próprio. O último foi o beija-flor. Ele queria fazer a mesma coisa, mas não conseguiu. Toda vez que sentavam num pau, o galho quebrava com ele. Então, os outros pássaros pediram para ele se separar. O beija-flor saiu voando e cantando com o paneiro de algodão de *Yawa*. E conseguiu se sentar nos galhinhos bem fininhos. Os outros se enxugaram e se separaram também. Por isso, até hoje, os pássaros são separados.

Com nossos antepassados aconteceu assim.

NARRATIVA 9: Pré-História da Arara Encantada

Vivia muita gente morando aqui e acolá. Eram os povos antigos. Existia nesse tempo uma arara encantada. Ela vivia visitando o cunhado dela, um mestre de fazer a festa de gavião, o *txirĩ*. Nesta festa, os antigos aprendiam as vozes do mestre do *Dua Ibã* e *Siã* e do homem *Shata*.

Em outra terra, onde moravam outros parentes, a arara encantada se casou com uma mulher que já não tinha seus próprios parentes, tinha perdido todos. Casada com essa mulher sem parentes, as parentes mulheres da arara encantada aprenderam a música, a dança, a fala, e todo o seu saber. Os beijos dela eram como os dos macacos, todos furadinhos. Tinham enfeites de rabo de macaco, pena de arara Canindé, pena do pássaro dorminhoco. Era uma lindeza!

Assim, ela vivia com os cunhados. Essas penas todas eram os cunhados que tiravam. Quando a arara resolveu ir embora mesmo, juntou seus cunhados:

— Bem, meus cunhados, eu não quero mais morar neste lugar, porque sua irmã morreu. Vou voltar para meus parentes. Já estou há muito tempo aqui.

Voltou para sua aldeia e avisou que ia passar na aldeia do *Dua Ibã* e *Siã* e do homem *Shata*.

— Estas pessoas são valentes. São pessoas que não têm chefe. Os mais valentes são o *Mãku Pata* e *Piru Biski*. Meus cunhados, se estes homens me matarem, vão sair canções do meu espírito. Prestem atenção que o sol vem bem claro, depois nublado, escuro, como se fosse chuva. Repara que quando estiver amanhecendo, já clareando, vem um papagaio estrela para a cumieira da casa, cantando “bairu, bairu”, para lá e para cá. No outro dia, se aparecer um japinim cantando “txã, txã, txã”, podem acreditar que é adivinhando minha morte.

A arara encantada saiu e dormiu no meio da viagem. Depois de viajar sete dias, chegou na aldeia do *Dua Ibã* e *Siã* e do homem *Shata*. Os dois homens valentes não estavam em casa. Andavam caçando. Só estavam os dois chefes. Na casa do chefe, a arara encantada foi bem recebida. O chefe disse:

— Este homem é aquele que nós já ouvimos falar dele: a arara encantada. Vamos dar comida pra ele.

Deram caiçuma de macaxeira com folha de jerimum. Ele comeu. Depois o chefe perguntou:

— Por que você vem voltando de novo?

— Meu cunhado me deu a irmã dele em casamento. Morei muitos anos com eles. Depois ela morreu e eu não podia mais morar com eles. Vou voltar para os meus parentes.

— Ah! É esse o motivo? Não vai, não. Amanhã você vai. Hoje vamos conversar e comer. Minha mulher está fazendo comida para nós. Quando chega gente na aldeia, o chefe não deixa passar. Primeiro vamos comer.

A arara parou na casa do chefe. Trouxeram mais comida: caiçuma, mingau de banana, macaxeira com folha e mudubim torrado. Estavam descansando na casa do chefe quando os dois valentões *Mãku Pata* e *Piru Biski* chegaram:

— É aquela a arara encantada? Eu vou matar para pegar o mistério mais forte.

Um valente pegou na borduna e o outro pegou sua faca de taboca. Sem pedir ordem ao chefe, entraram na casa e mataram a arara no chão. Olharam os furadinhos dos beijos dela e esticaram. O resto do corpo enterraram.

Aconteceu tudo como a arara tinha avisado para o cunhado: o tempo escuro, o papagaio cantando “bairu, bairu”, e o japinim cantando “txã, txã”. O cunhado logo imaginou e se preparou para vingar a morte da arara. Fizeram flechas e lanças e todo tipo de arma. Juntaram toda a gente que tinha na aldeia e saíram. Dormiram no meio de viagem. No outro dia, encontraram o pessoal que tinha matado a arara encantada. Eles estavam trabalhando em uma construção, fazendo casa para o chefe deles. Na travessia de um igarapé, encontraram *Siã*. Quando pisaram na ponta das palhas, *Siã* viu os outros e correu. Avisou os seus parentes que os parentes da arara tinham chegado para vingar sua morte. O chefe falou:

— Não vou correr. Senão eles matam todos e pegam as mulheres, os filhos e os parentes do *Dua Ibã* e *Siã*.

Quando os inimigos chegaram, o pessoal não reagiu. Eles ouviram o conselho do chefe. Os inimigos esqueceram a briga, porque o pessoal da aldeia não fez nada. Assim, todos ficaram amigos e começaram a fazer festa de gavião, o txiri. Aquele que matou a arara encantada devolveu o beijo para o cunhado responder em canções. Devolveu não, só mostrou. Cada furo que ele tinha no beijo era uma canção. O cunhado da arara perguntou:

— É esse o beijo do meu cunhado?

— Não, este é o da minha própria canção e guardou.

O cunhado achou a roupa da arara encantada e chorou muito. Achou a arara Canindé que era criação da arara encantada.

— Essa é a roupa do meu cunhado que morreu?

— Não, essa roupa foi minha mulher que fez e me deu.

— Essa é a arara do meu cunhado?

— Não, essa arara eu peguei.

O *Dua Siã* guardou tudo. Já estava com medo do cunhado da arara encantada.

Aqueles que foram vingar a morte dela já estavam cansados e com fome. Resolveram ir embora e não brigar mais. Já tinham matado a arara mesmo. Todos aceitaram. Quando voltaram para casa, jogaram fora suas armas. Jogaram no aceiro do roçado, no toco do mamoeiro.

KAXINAWÁ, Joaquim Paula Mana e outros (Org.). *Shenipabu Miyui*: história dos antigos. 2.ed. rev. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, p. 136-138.

NARRATIVA 10: O Sapo Encantado

Tua Yuxibu é o sapo, o canoeiro, o que mais tem. Ele sempre canta no verão. Vai desovar na praia. E as pessoas comem este sapo.

A história começa assim: tinha um homem que ficou encantado de Tua Yuxibu. O nome desse homem era Ixã.

Ixã caçava no mato e nunca encontrava a caça. Não matava nada! Os filhos começavam a chorar muito. Queriam comer caça. Ixã via as pessoas pegando aquele sapo e foi pegar também para poder comer. Ele fez isso umas cinco vezes. Um dos sapos se encantou numa pessoa e foi falar com ele:

— Ixã, o que que você vai fazer?

— Eu ando querendo pegar sapo para comer.

O sapo encantado de gente falou assim:

— Ah, você veio me pegar para comer? Eu vou dar uma arma para caçar outro animal, porque você está acabando conosco. Já somos pouquinho e você ainda come a gente. Vou lhe dar uma arma para caçar.

Então o sapo pegou uma palheta daquelas que existiam antigamente, do próprio encantado. Uma palheta para fazer um tipo de mingau. Mandou botar água no fogo e também mexer a água com a palheta.

Ixã mesmo quem mexeu. Apareceu carne, peixe de todo tipo. Ele deu para os filhos comerem.

Foi indo, foi indo, foi indo... até que o Ixã desapareceu. Desapareceu num poço bem grande!

Ele tinha um filho, um rapaz já crescendo, que começava a botar roçado. Botou o roçadinho dele, trabalhando no sol. Era só ele mesmo quem botava roçado. A mãe dele começou a reclamar:

— Ah, meu filho, tinha seu pai e seu pai desapareceu lá no poço e justamente agora. Eu vou até lá no poço ver se encontro ele!

A mãe desceu lá no poço e gritou pelo Ixã, que era o marido dela:

— Ixã, vem trabalhar com seu filho, que ele está sofrendo sozinho!

— Eu vou amanhã. Vou com o pessoal. Pode aprontar de manhãzinha, fazer o quebra-jejum, que eu já vou chegar.

Quando no outro dia deu uma base de oito horas, a mulher de Ixã olhou no caminho. De lá vinha um monte de gente, toda qualidade de peixes encantados de gente. Ela mandou eles subirem. E quando chegaram numa sala bem grande, que era a casa de antigamente, a mulher perguntou:

— Quantas pessoas têm? Quem mais ainda vai aparecer?

Aquele monte de gente encantada que veio ajudar o filho dela no roçado desconfiou da mulher e saiu correndo. No que correram, a mulher agarrou o marido dela, que era encantado de sapo. Pedia para ele não ir junto.

Nessa hora, o marido virou uma mutuca bem azulzinha. Quando a mulher quis pegar o marido encantado, a mutuca escapuliu da mão dela. E assim é até hoje...

KAXINAWÁ, Joaquim Paula Mana e outros (Org.). *Shenipabu Miyui: história dos antigos*. 2.ed. rev. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, p. 143-144.

NARRATIVA 11: História do Povo Kulina

Com os nossos antepassados aconteceu assim. Eu vou contar para vocês.

Antes de existirem as mulheres eram dois homens. Chamavam-se *Vinãñã* e *Inukiarã*. Só existiam esses dois homens.

Essa geração fez o plantio com muita dificuldade. Plantaram mandioca e banana. Só se alimentavam de coisas da mata. Comiam coco de uricuri e jarina, sem nenhuma carne. Era muita dificuldade.

Quando terminaram de fazer esse plantio, saíram para caçar. Iam tentar matar algum bicho para comer. Combinaram que eles iam voltar quando o roçado estivesse maduro, mais ou menos três meses depois. Nesse período, eles deviam viver comendo só frutos do mato: pama, uricuri, jarina, coco de jaci, etc.

Quando eles já estavam de volta da caçada, dormiram no acampamento perto do plantio deles. Então, *Vinãñã* combinou que ia até o plantio para ver como estava. *Inukirã* ficou para fazer o tapiri, enquanto o *Vinãñã* ia ver o plantio. *Inukirã* recomendou a *Vinãñã* que não mexesse e comesse de nada, enquanto não estivessem os dois juntos.

Quando *Vinãñã* chegou no plantio, o milho já estava secando. O milho já estava para comer. Sentia-se alegre e experimentou comer uma espiga. Esqueceu do que *Inukirã* tinha recomendado: tirou a folha, comeu e jogou o sabugo. Depois foi encontrar com *Inukirã*.

Chegando no acampamento, *Inukirã* perguntou como estava o plantio. Ele respondeu que estava bom, que a roça tinha muito mato e que o milho já estava maduro e secando suas espigas. *Inukirã* perguntou se estava já bom de fazer a pamonha, se estava verde. E perguntou se ele tinha mexido e comido alguma coisa. *Vinãñã* não respondeu, ficou calado. Ele pediu então para *Vinãñã* mostrar os dentes. Então, ele achou um pedaço de milho nos seus dentes.

Inukirã ainda perguntou uma segunda vez se ele tinha comido alguma coisa. *Vinãñã* sempre negava.

— Você comeu e quase me enganou! Podia ter dito que tinha comido. Mas preferiu me enganar. Eu vou tirar seus beijos.

Inukirã mordeu os beijos do *Vinãñã*. Mordeu até que tirou os beijos fora. Fez cócegas nele por todo canto:

— Vai embora, mentiroso – e empurrou ele.

Na hora que *Vinãñã* foi dormindo, virou um passarinho chamado *Ni Saputa*, um passarinho que adivinha a caça.

Depois que virou passarinho, *Vinãñã* passou a ser um sinal na mata. Se ele canta do lado direito, é uma caça que a gente vai matar. Se canta do lado esquerdo, é uma caça que a gente vai espantar ou alguém que está chegando em casa.

Inukirã dormiu no acampamento e no dia seguinte foi ver como estava o plantio. Quando foi andando, chegou na casa dos Kulina. Estavam só as mulheres em casa.

Ele perguntou duas vezes quem eram elas. Ele já estava pensando em namorar com uma das mulheres Kulina. Seus homens estavam caçando. Mas ele nunca tinha tido uma relação com uma mulher, nunca tinha namorado.

Os Kulina neste tempo não usavam roupa. Ele podia ter encontrado com alguma nação que usasse roupa, mas encontrou os Kulina.

Então, ele combinou com a mulher. Mas não conseguiu namorar, porque não sabia. Só na segunda vez, foi que conseguiu. Conseguiu depois namorar mais outra mulher também e saiu.

Quando ele saiu, os homens chegaram. Ele encontrou os homens Kulina assim que estava saindo. Então, eles conversaram. Depois passaram a morar juntos.

Os nossos antepassados viveram assim naquela geração junto com os Kulina.

NARRATIVA 12: O Segredo da Cobra

Aconteceu assim:

A mãe e o pai do menino saíram para tirar mudubim. O menino ficou com o avô em casa, flechando cobra pequena para amansar. Ele ficou flechando e a cobra foi crescendo, levantando devagarzinho.

— Ah, o menino quer me matar! Eu vou é criar ele.

A cobra carregou o menino, descendo no igarapé. Lá ficou à ruma.

Chegaram o pai e mãe do menino, caçaram ele e não encontraram. Caçaram a cobra que tinha descido no igarapé.

— Pronto, então a cobra engoliu o menino.

Já era tarde quando a cobra chegou com o menino. Então, disse:

— Bem, menino, você quer me matar? Vamos matar o Jaminawa, né? Chama *Kukuxinawa*. O *Kukuxinawa* é valente para matar. Vamos embora!

A cobra matou cutia e comeu. Na manhã seguinte, foi baixando igarapé, igarapé, igarapé. De tarde disse:

— Vamos dormir aqui!

No dia seguinte, matou nambu e comeu mais o menino. Dormiu. Quando o dia amanheceu, partiu de novo mais ele. E o menino ia crescendo a cada dia. E eles foram baixando, baixando até chegar na boca do igarapé.

— Chegamos no rio grande. Agora está peto para matar um Jaminawa, *Kukuxinawa*. Eles andam de noite, assim como lanterna.

— Vamos ficar aqui. E vamos fazer flecha para matar.

E foram ajeitando flecha e prepararam arpão para matar. Três dias passaram até ajeitarem flecha.

— Agora nós vamos matar *Kukuxinawa*.

Eles baixaram devagarinho e pararam para dormir. *Kukuxinawa*, diz, que vem passando de noite mesmo, caçando de noite mesmo. Dormiram em cima do uricuri novo, sentados, atrepados no pau.

— Não conversa, senão *Kukuxinawa* nos mata de manhã.

— Vamos embora. Vamos matar *Kukuxinawa*.

Chegaram lá. *Kukuxinawa* estava dormindo de dia. Todos nus. Mulher mijando assim, com o filho nu. Outro bocado, todos pinicando. Eles ficaram espiando. De dia mesmo, pois diz que *Kukuxinawa* não enxergava como de noite.

— Como nós fazemos?

— Deixa. Quando dormirem, nós matamos.

Os *Kukuxinawa* deitaram e dormiram. Então, a cobra e o menino mataram eles com cacete e flecha. Mataram tudinho.

O menino já estava um homão. Cresceu, cresceu... E ficou homem.

— Bom, você já está matando gente. Agora nós vamos subir no outro igarapé. Nós vamos por aqui, subindo, subindo, subindo, bem na cabeceira.

Passaram perto da boca e depois seguiram uma perna do igarapé.

Ficaram no tapiri, matando veado, anta, porco... todos os bichos que passaram. Então muquiaram, muquiaram bem as carnes.

— Agora, vamos fazer uma peira para levar as carnes dentro.

Fizeram uma peira bem grande.

— Cadê todas as carnes muquiadas? Onde você botou?

— Está tudo aqui.

Você não pode com o peso.

A cobra botou a peira nas costas e saíram andando, andando. Até que chegaram num campo bem perto da casa da mãe do menino.

— Bem, vou deixar você aqui. Agora eu dou ao meu filho um arpão para matar caça. Vou ensinar o segredo. Você não vai contar para ninguém. Vou ensinar só para você. Faz assim como eu estou ensinando, mesmo! Pegue assim!

— Tá.

— Não vai dizer para ninguém, senão eu tomo de volta o arpão e você fica panema.

— Tá.

— Eu vou ficar aqui, escutando. Não vou sair daqui.

— Tá.

— Quer levar tua carne? Pode levar. Entrega a tua mãe.

O menino pegou a peira e carregou nas costas até sua mãe.

A mãe dele andava chorando, chorando, já com a cara inchada. Chorava, chorava.

— Mamãe, mamãe!

— Você não é meu filho. Eu quero meu filho mesmo.

— Sou eu mesmo, mamãe!

— Não, filho de outro eu não quero. Eu quero meu filho mesmo. Não sei onde foi o meu filho. Estou com saudades.

E continuou chorando de tarde, chorando. Pouco mais, a mãe virou e disse:

— É ele! Meu filho, onde você andou? Como apareceu assim, meu filho?

— Ah, mãe, foi cobra que me carregou. Eu fui com ela matar *Kukuxinawa* e matei.

— É mesmo!?

— Eu trouxe carne pra senhora poder comer.

Diz que trouxe tanta carne que a mãe dele admirou. Gisou toda a carne e, todos que quiseram, comeram. Com dois dias de festa, acabou a carne.

— Bem, mamãe, eu vou matar mais caça.

— Vai.

— Vi um rastro de anta e de porco.

Matou de arpão, matou seis porcos. Não andava muito não. Só no rastro mesmo, fazendo feito folha.

— Mamãe, matei porco e anta.

— Então teu pai vai buscar. Eu não vou. Vou só preparar a carne.

Então o cunhado dele, diz que era o cunhado dele, foi mais ele buscar anta, veado, porco.

O cunhado disse:

— Rá, rá!! Como eu não sou feliz assim para matar veado, anta, rá, rá!

Mangou do menino, o cunhado dele.

O pai do menino viu:

— Como foi que você matou tanta caça?

— Como foi? Foi que a cobra me deu urucum para ficar feliz.

— Foi?

— Foi.

— Então, como a gente faz?

— A gente passa o urucum e uma ruma de folha e mata com arpão.

— Então me ensina, tá? Vamos embora.

— Vou ensinar.

Ele foi na frente. Lá, encontrou rastro de anta. Passou o urucum. E, cheio de folha no corpo, atirou o arpão. A anta não morreu, não. A cobra já tinha levado dele o segredo do urucum.

KAXINAWÁ, Joaquim Paula Mana e outros (Org.). *Shenipabu Miyui: história dos antigos*. 2.ed. rev. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, p. 165-168.

Anexo 3: Fotos de viagem

Reprodução dos registros de viagem a Rio Branco e da visita à aldeia kaxinawá de Altamira, em Jordão/ AC (Novembro de 2012).



Foto 1: No aeroporto de Rio Branco, nos preparando para ir, de táxi aéreo, até o município de Jordão e, então, ter acesso à aldeia.

Foto 2: No táxi aéreo, ainda em Rio Branco.



Foto 3: Vista aérea da floresta (região próxima ao município de Jordão).



Foto 4: Vista aérea do município de Jordão, com destaque para a pista de pouso (parte inferior da imagem).



Foto 5: Vista aérea do município de Jordão, com destaque para o Rio Jordão, que se bifurca, dando origem ao Rio Tarauacá.



Foto 6: Chegada ao aeroporto do município de Jordão.



Foto 7: Ibã, nosso guia kaxinawá.



Foto 8: Almoço com os Kaxinawá em Jordão.



Foto 9: Início de nossa viagem de barco para a aldeia kaxinawá de Altamira, com destaque para a bifurcação entre Rio Jordão (à direita) e Rio Tarauacá (à esquerda).



Fotos 10 e 11: A caminho da aldeia kaxinawá de Altamira, localizada ao longo do Rio Tarauacá, com o piloto kaxinawá e Ibã, nosso guia e músico.



Fotos 12 e 13: Aldeia kaxinawá de Altamira, Seringal Independência.





Fotos 14, 15 e 16: Escola Raiz.



Foto 17: Alunos kaxinawá da Escola Raiz.



Foto 18: Entrevista com Professor João Sereno Kaxinawá.



Foto 19: Casa do artesanato.



Foto 20: Mulher kaxinawá produzindo artesanato com *kene*.



Foto 21: Artesanato kaxinawá com argila.



Foto 22: O professor e o pajé da aldeia.



Foto 23: Professor João Sereno tocando a buzina de rabo de tatu, o “celular da floresta”.



Foto 24: Pintura corporal com jenipapo.



Foto 25: Aula na Escola Raiz.



Fotos 26 e 27: Alunos (crianças e adultos) e professores se preparando para a produção dos desenhos que trouxemos como presente e material de pesquisa.





Foto 28: Confeção dos desenhos na Escola Raiz.



Fotos 29 e 30: Guia Ibã – preparação para a dança do mariri; pintura corporal com urucum.



Foto 31: Início da dança do mariri.



Foto 32: Dança do mariri.



Foto 33: Dança do mariri no entardecer.



Foto 34: Redes e mosquiteiros - acomodações para pernoite na oca da família de nosso guia Ibã.



Foto 35: Rapé ou pó de tabaco.



Foto 36: Artefato de bambu onde o rapé é armazenado.



Foto 37: Momento da roda de conversa e contação de histórias.



Foto 38: Preparação para o ritual do *nixi pae*, com destaque para o chá de cipó ou ayahuasca nas garrafas plásticas.



Foto 39: Preparação para o ritual do *nixi pae*.



Foto 40: Bane, filho do cacique da aldeia Altamira – Siã. Ele e sua família nos trouxeram de volta, em seu barco, da aldeia para Jordão.



Foto 41: Final da visita à aldeia, já no aeroporto de Jordão.



Foto 42: Encontro com Professor Joaquim Mana Kaxinawá (organizador da obra *Shenipabu Miyui*), em simpósio na Universidade Federal do Acre.



Foto 43: Comissão Pró-Índio do Acre (CPI/AC), em Rio Branco.



Foto 44: Comissão Pró-Índio.

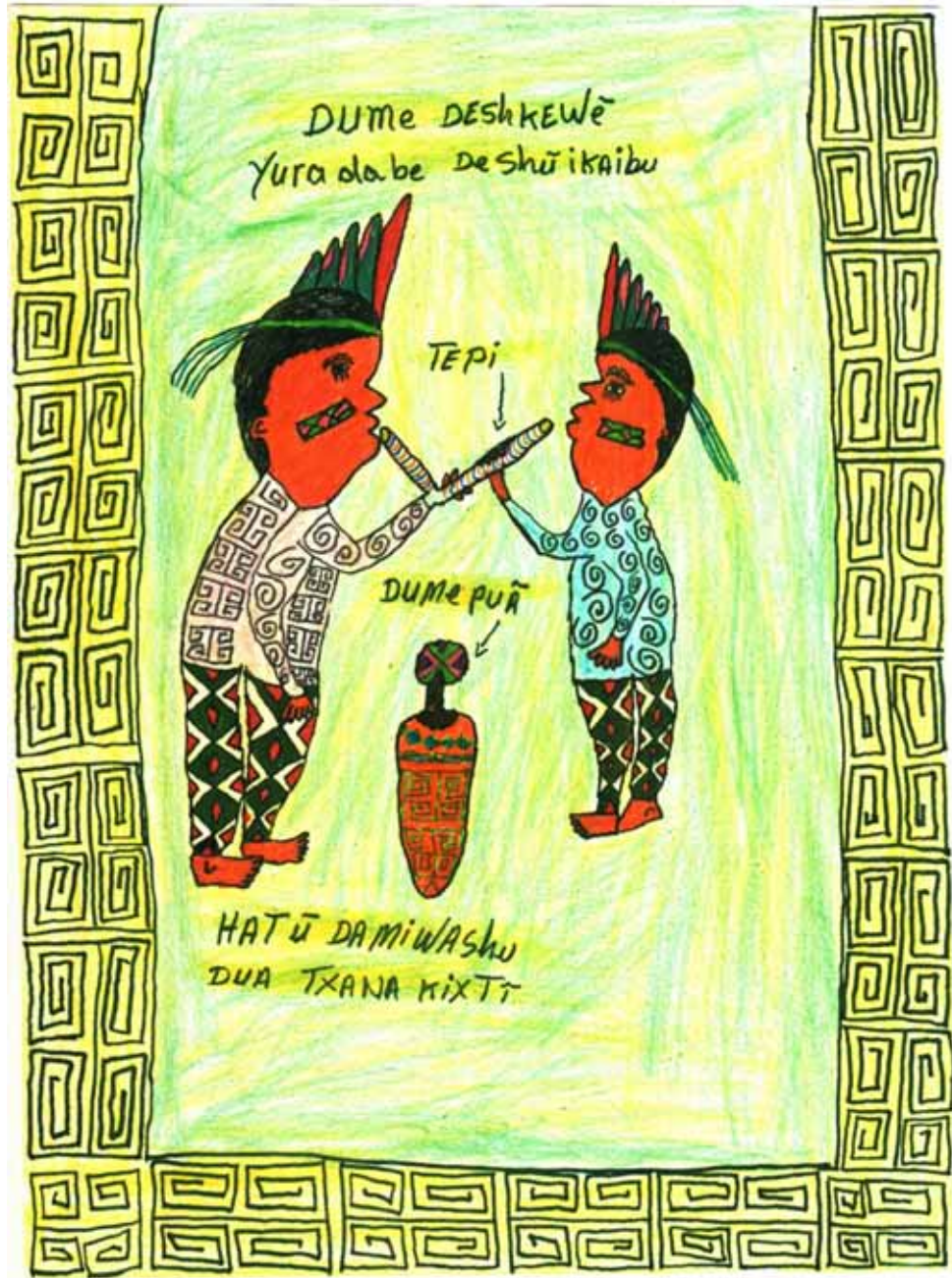


Foto 45: Livros de autoria indígena publicados pela Comissão Pró-Índio do Acre.

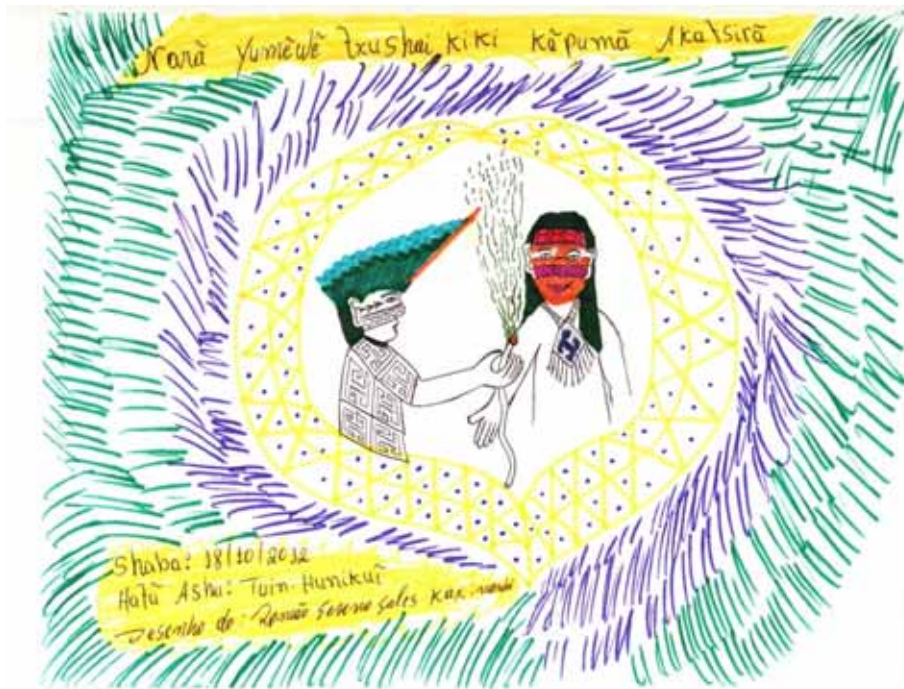
Anexo 4: Desenhos kaxinawá

Reprodução dos desenhos de alunos (crianças e adultos) e professores da Escola Raiz, durante visita à aldeia kaxinawá de Altamira.









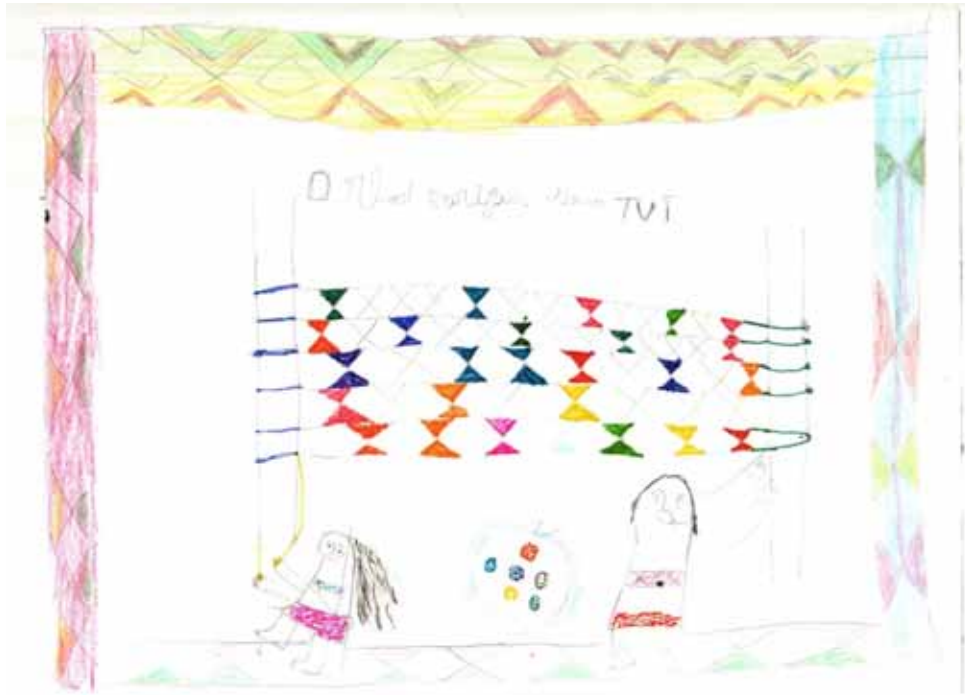




NARÃ NIXPU PIMAIKIKI









NARĀ KARU-SANAKANIKI. NAKKINATĀ
BAKE IBUM AKANIKI.
TRANA PAKARI IKARĀ.

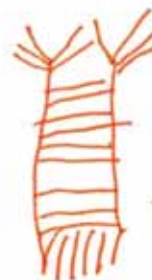






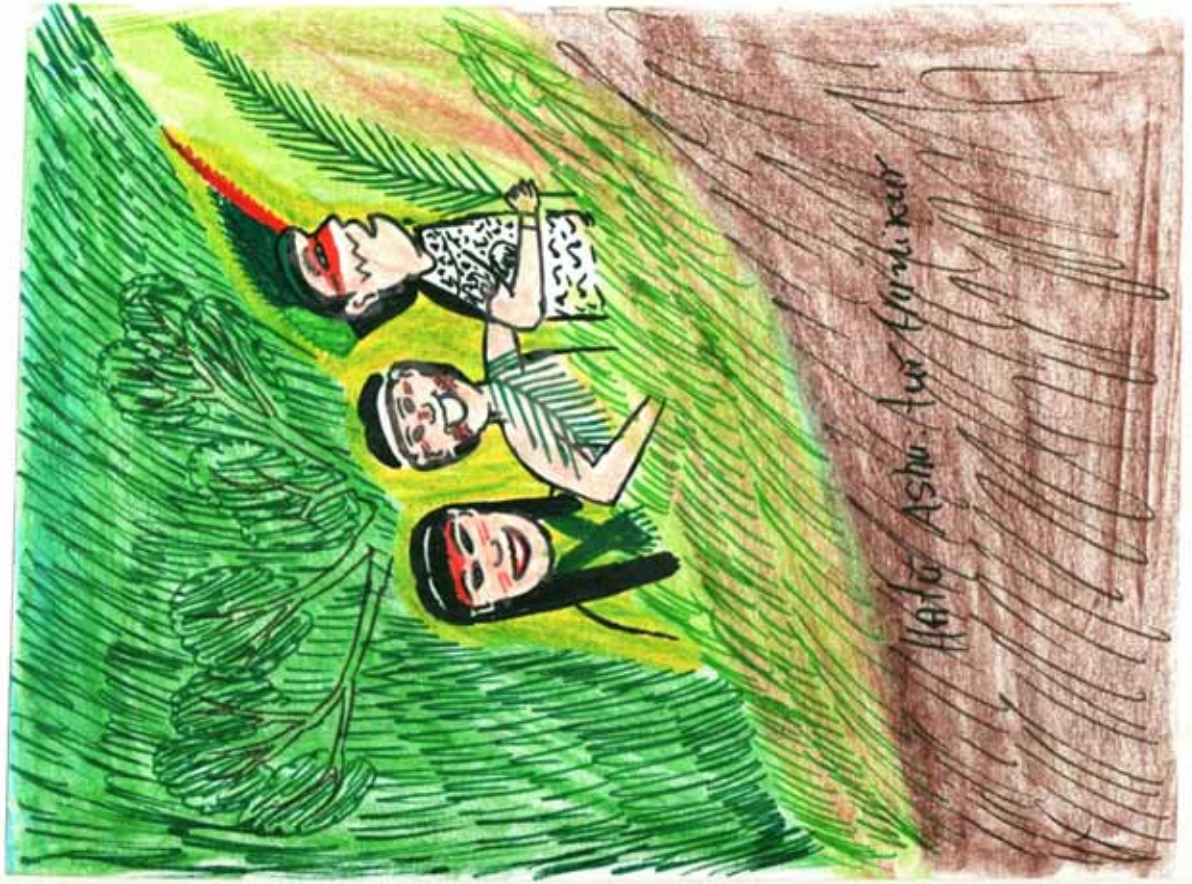


YEKE

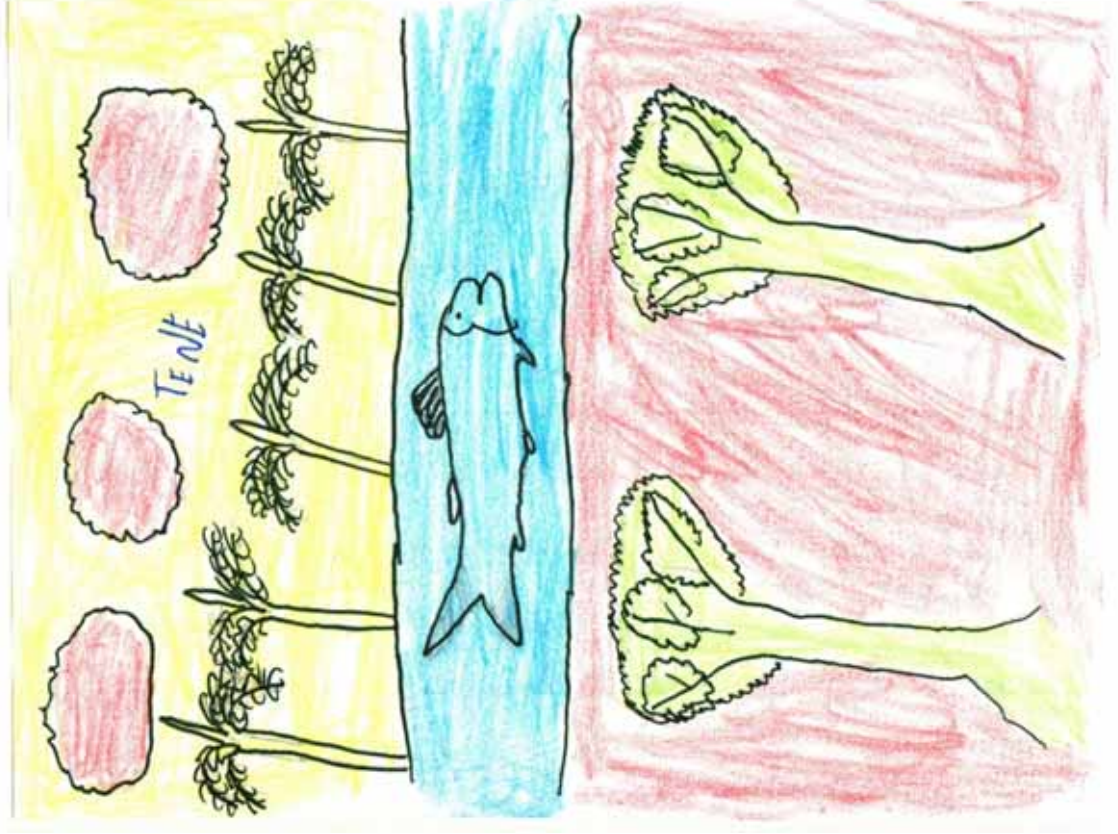
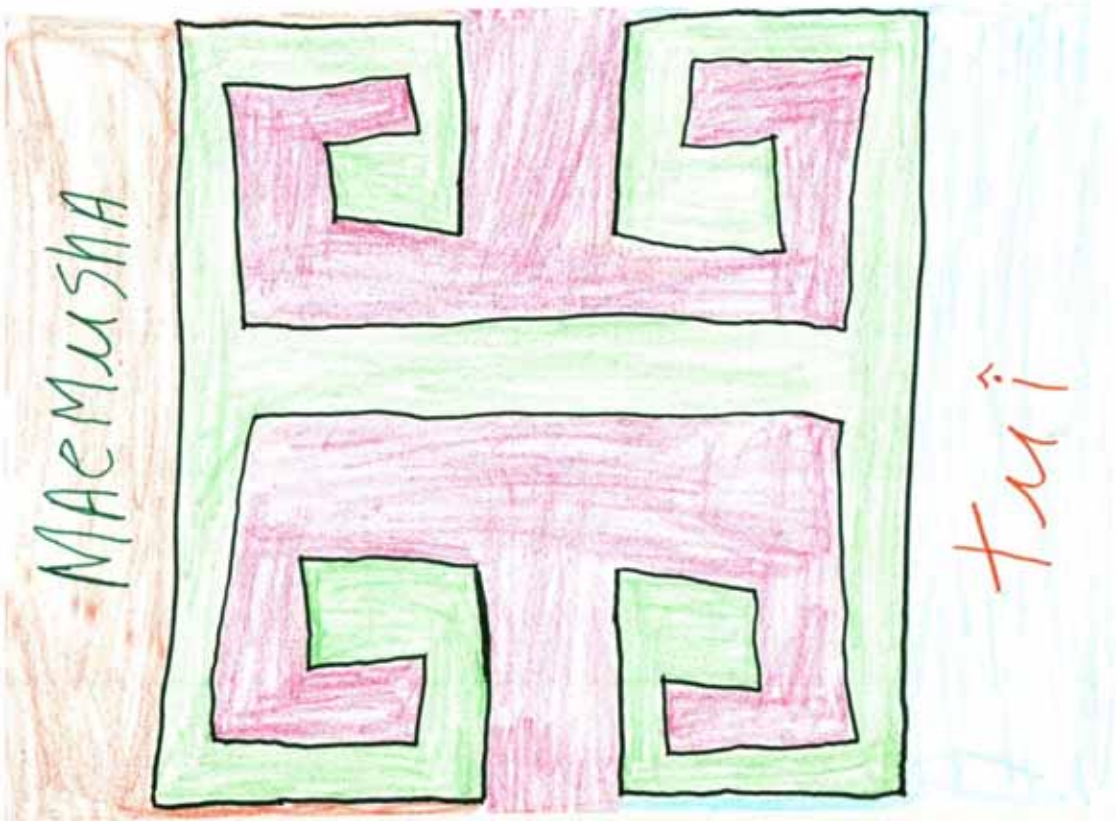




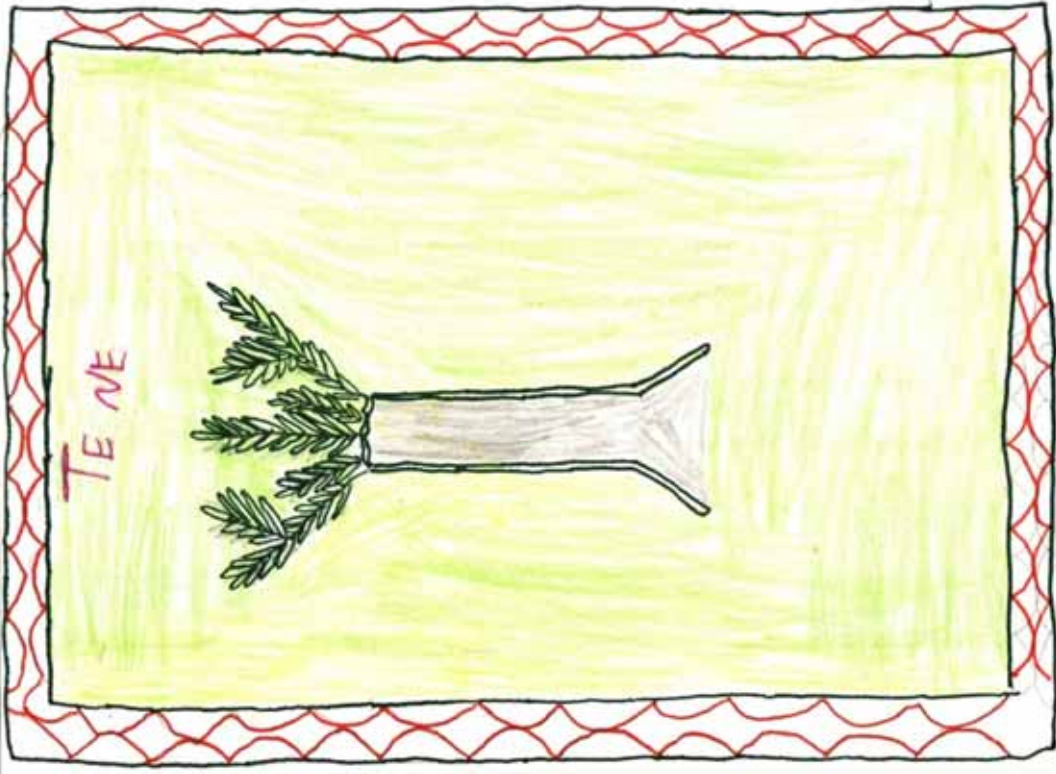
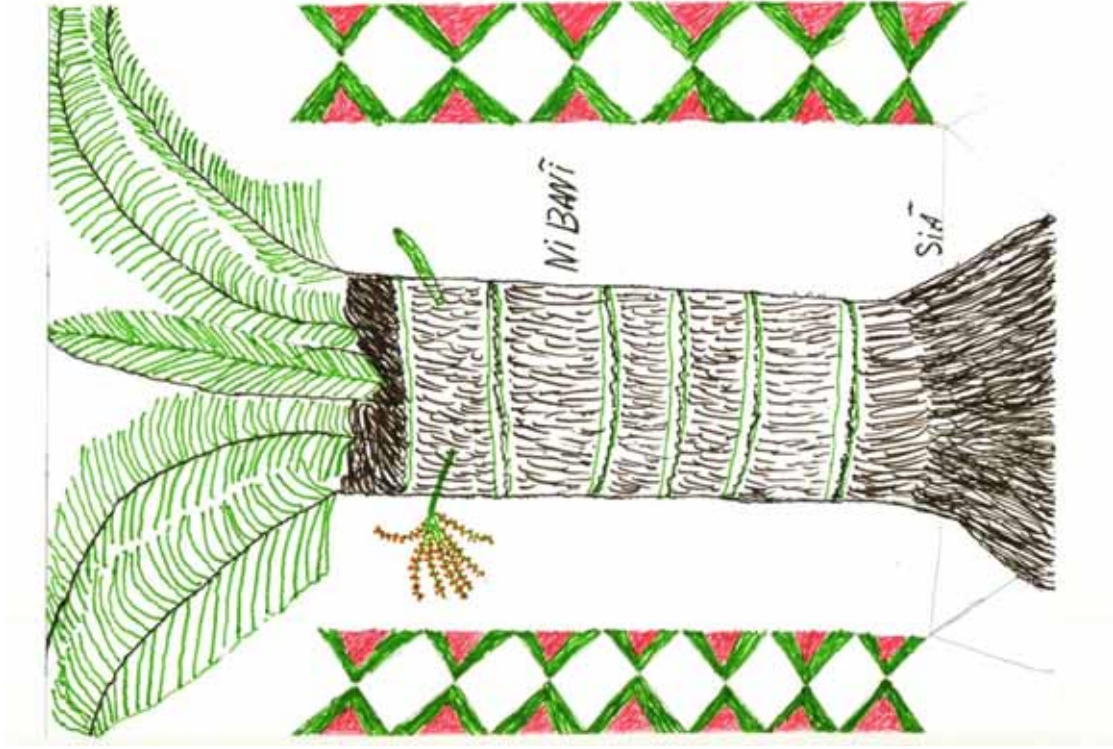












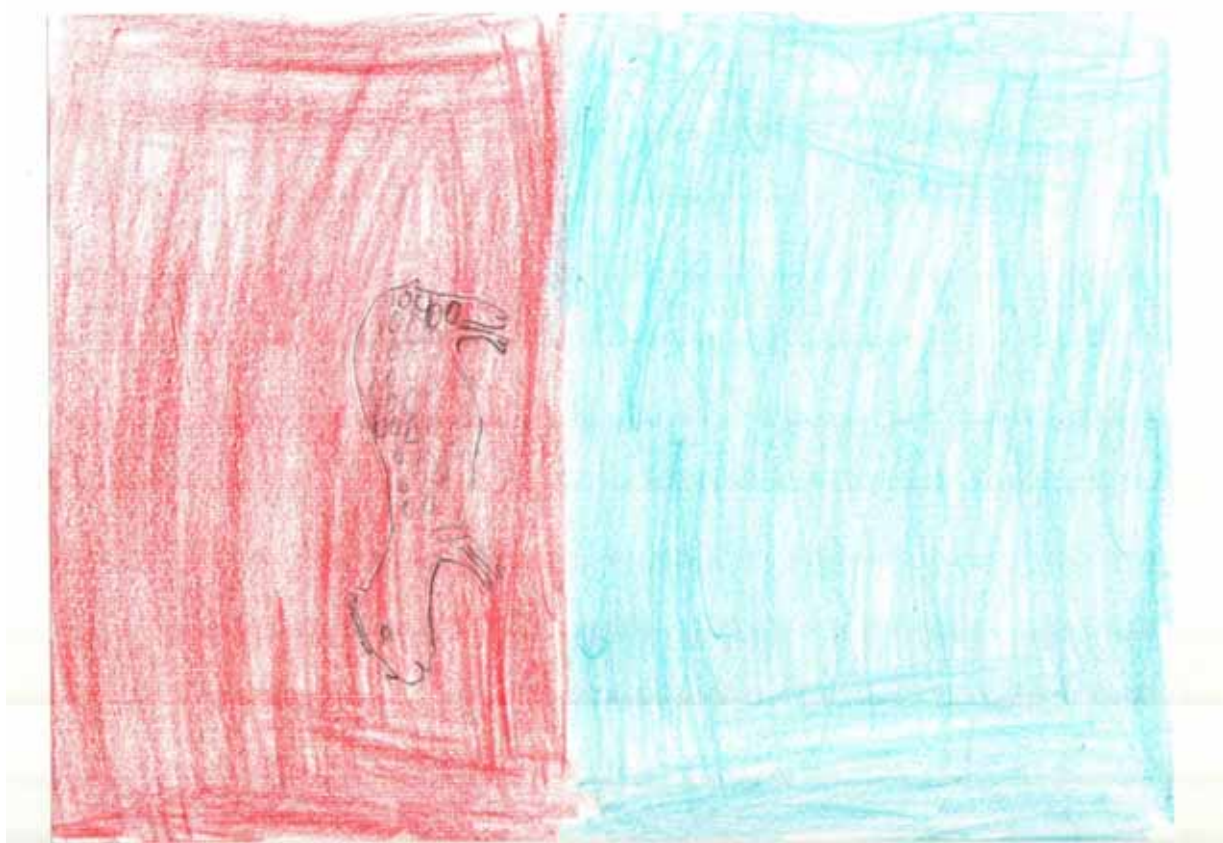




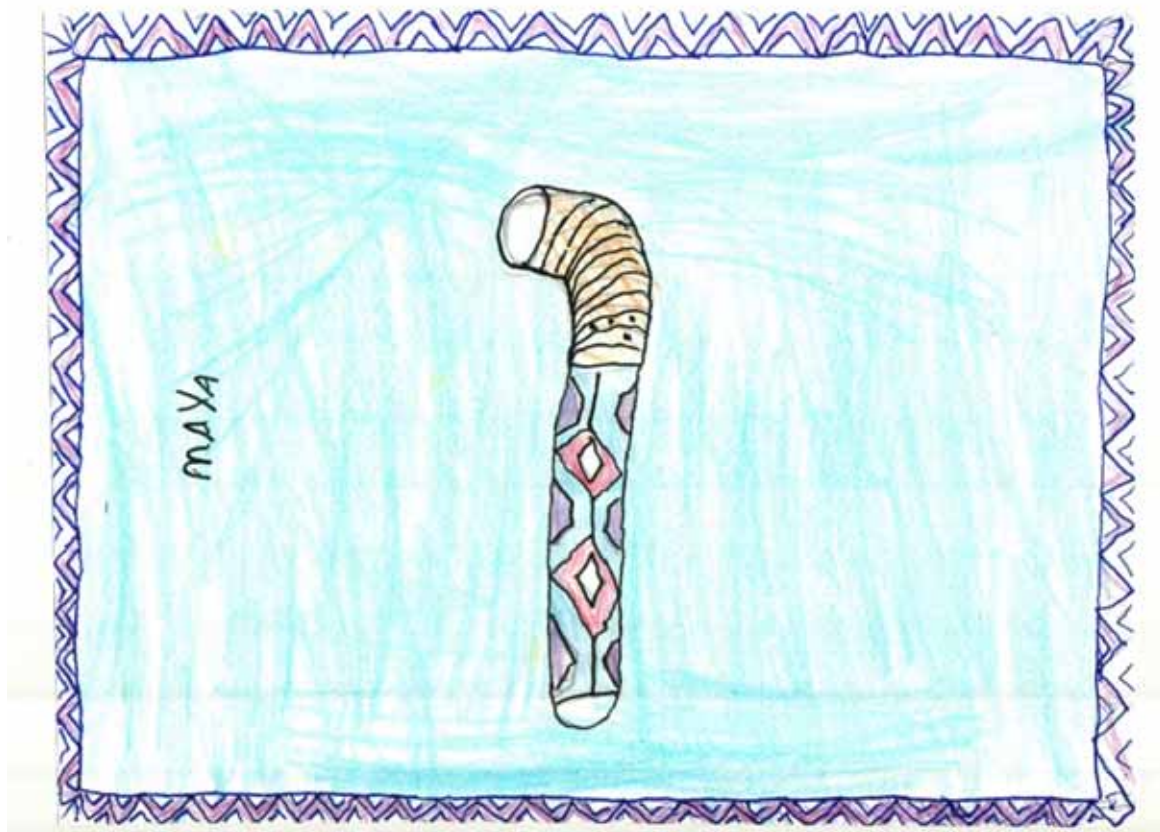


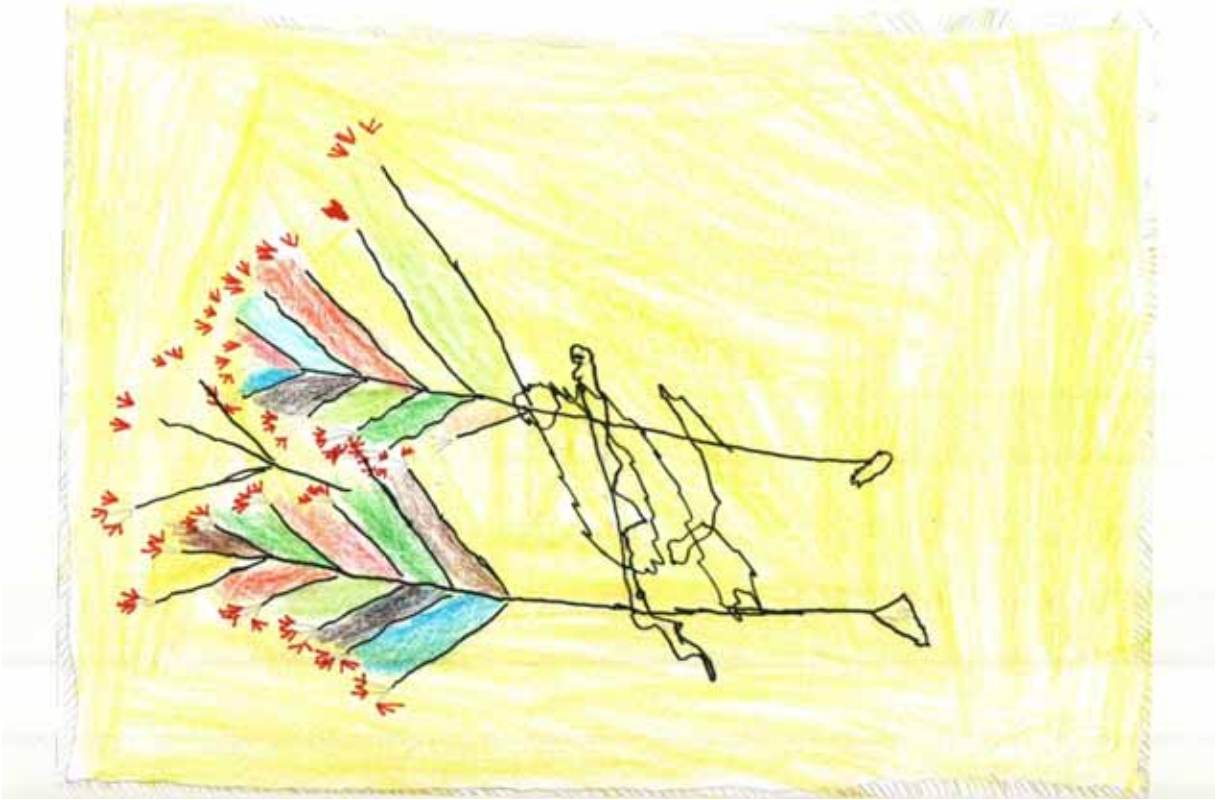
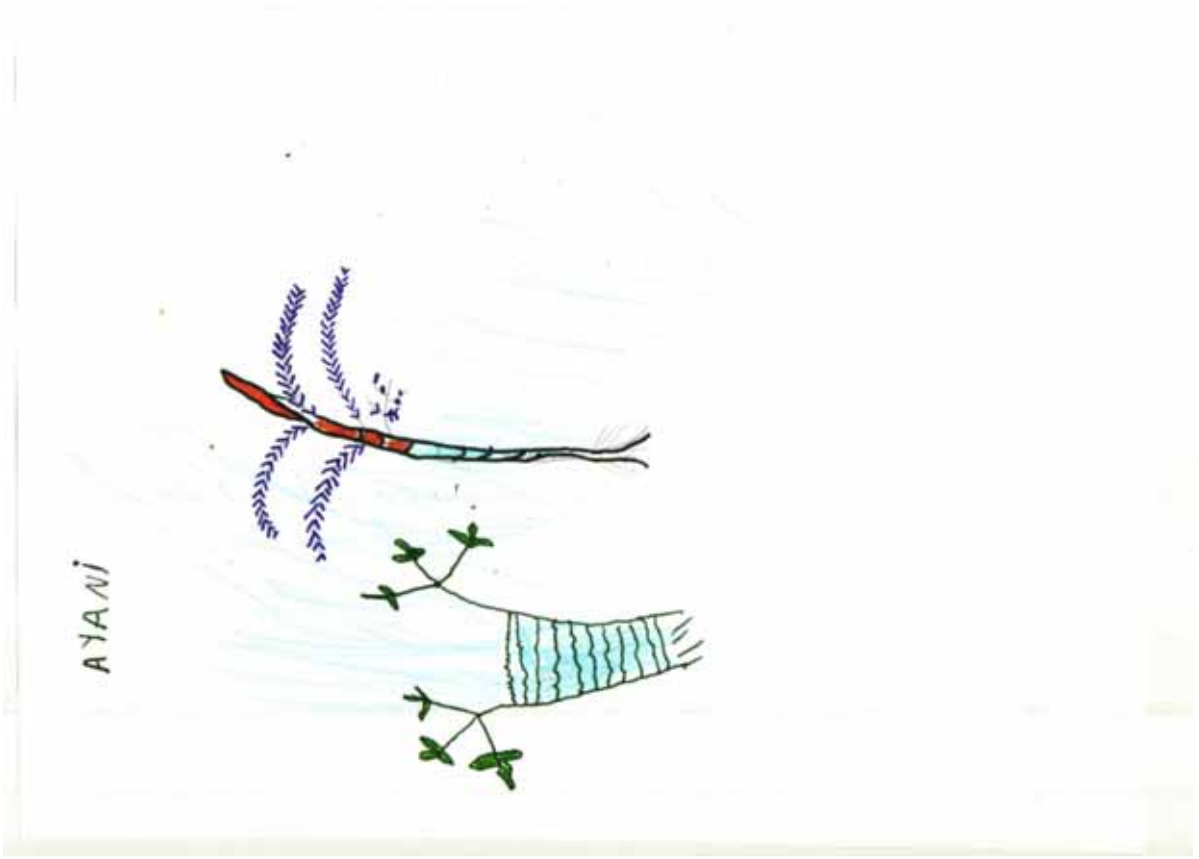
NARĀ TXASHUKI

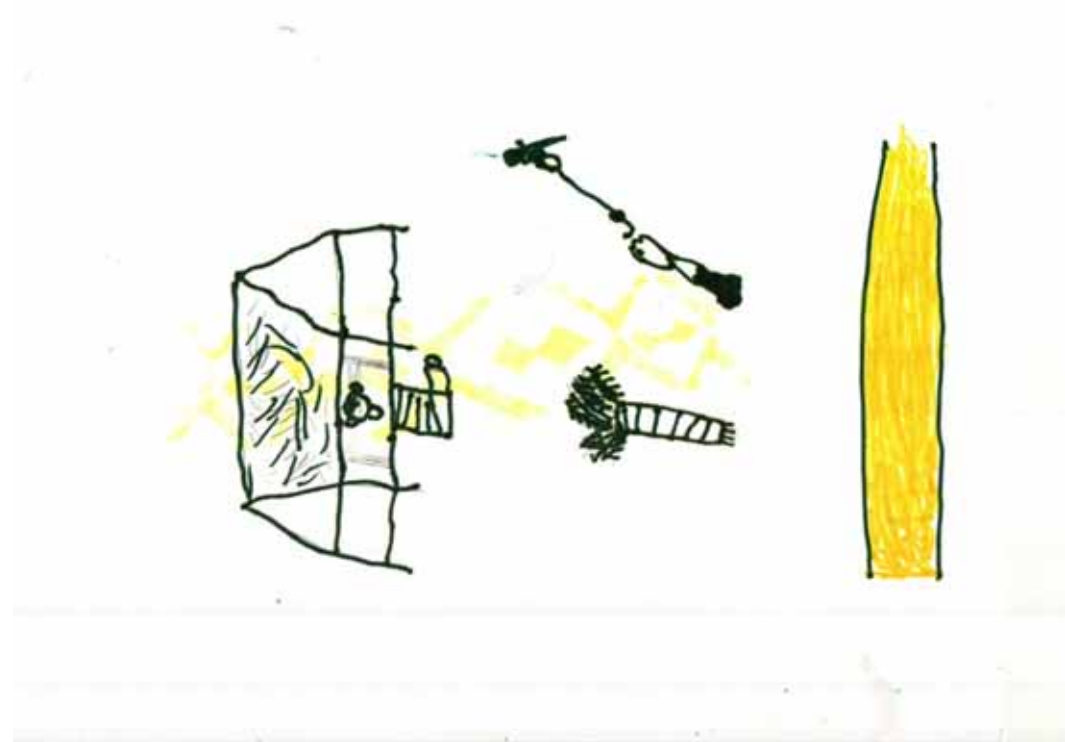
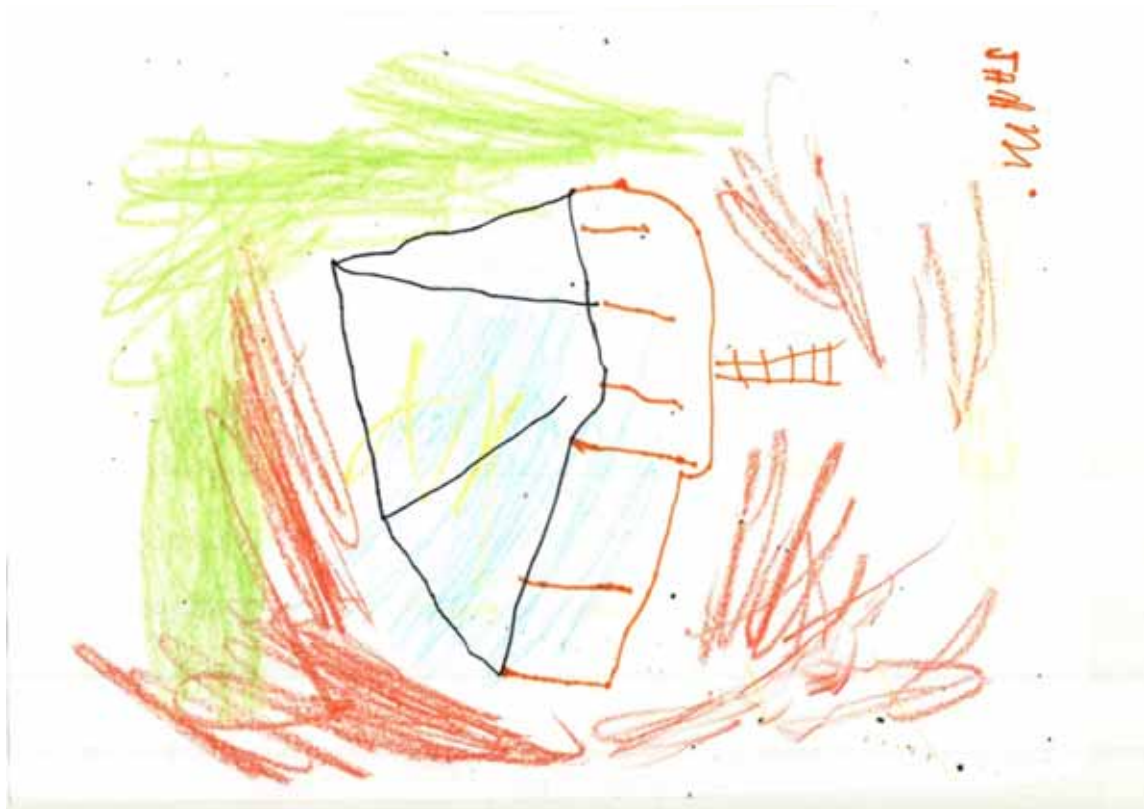
NA YUINAKARĀ
HARU SAMAKETIKI



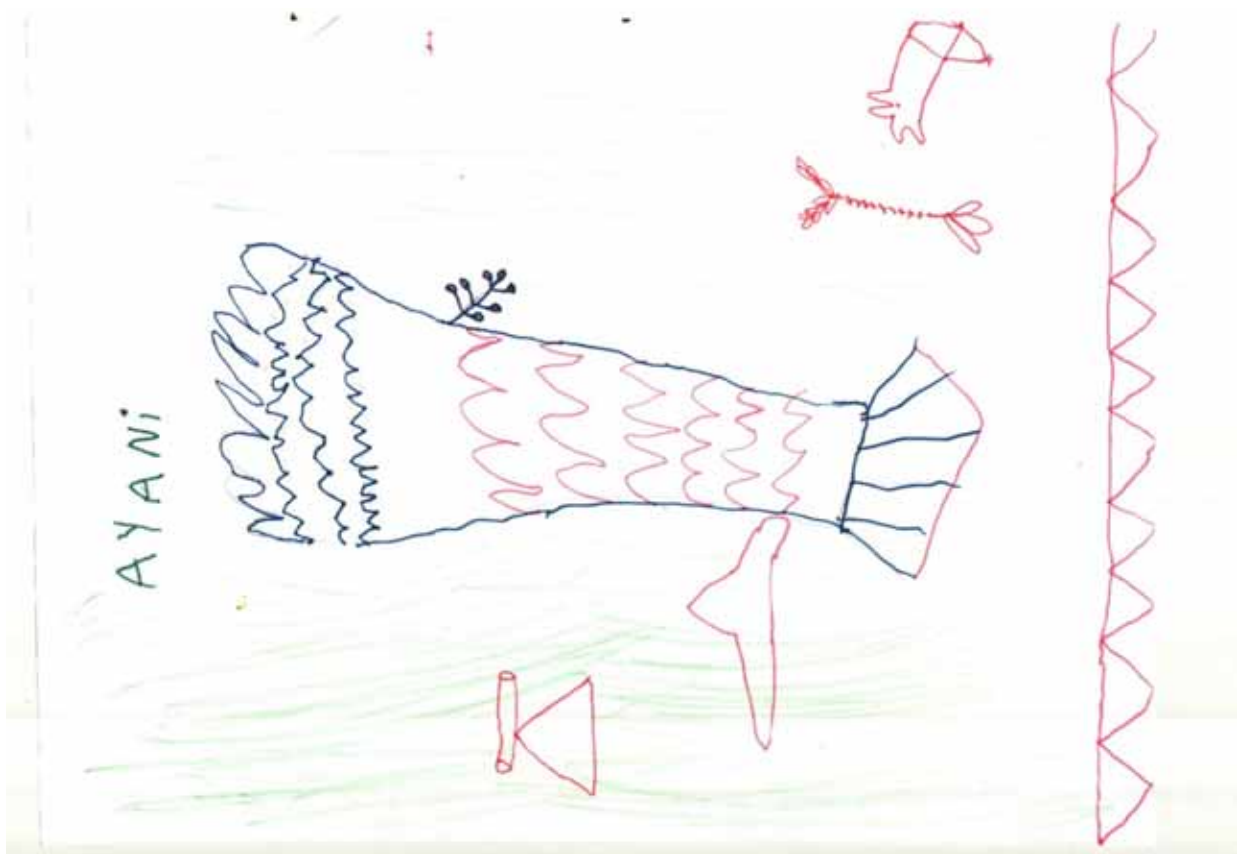
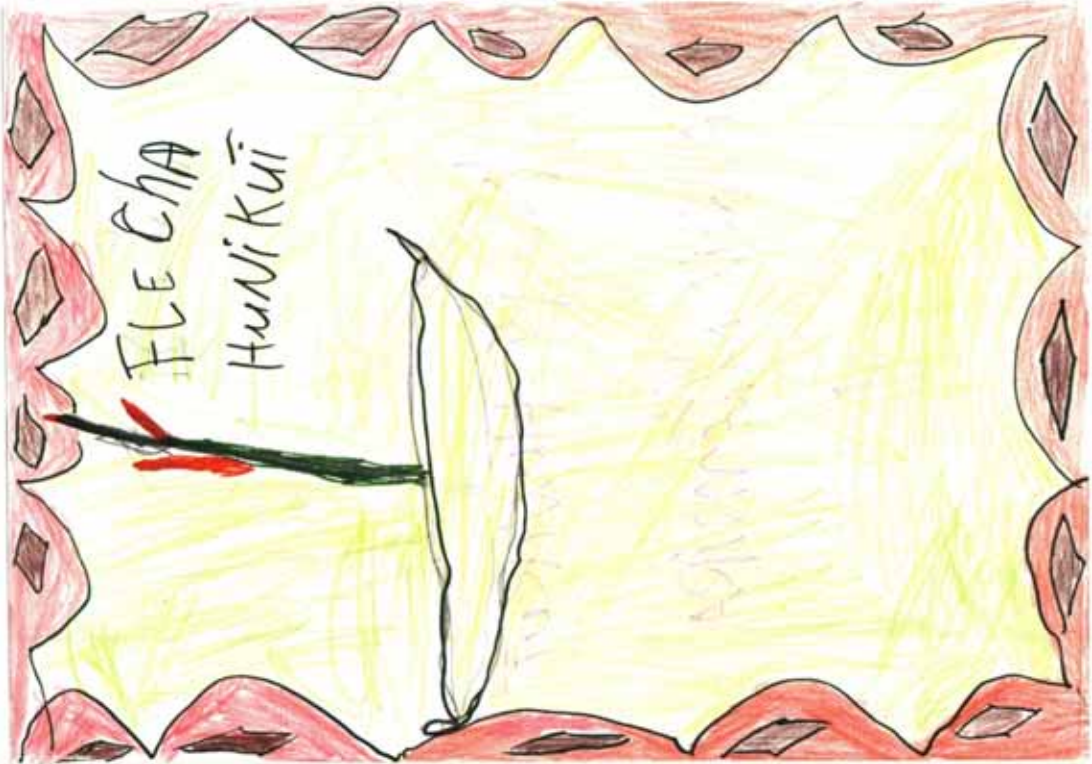








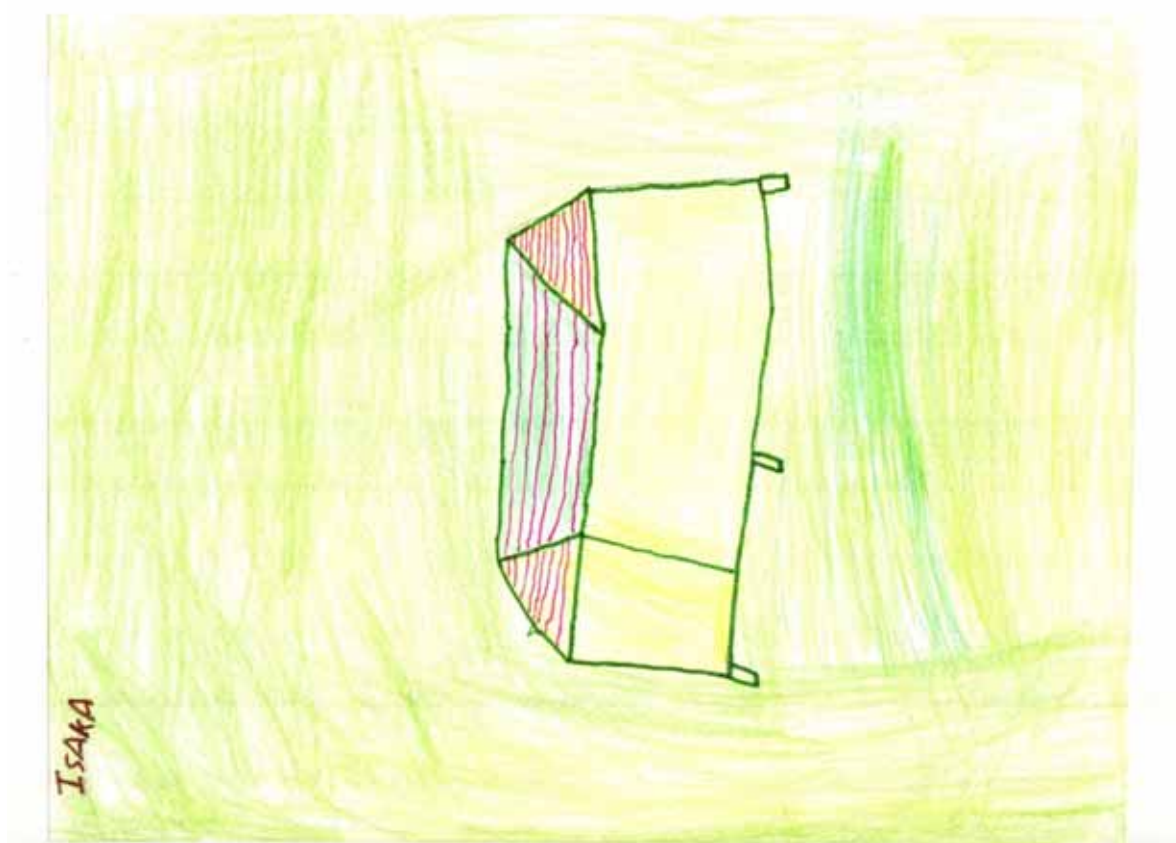


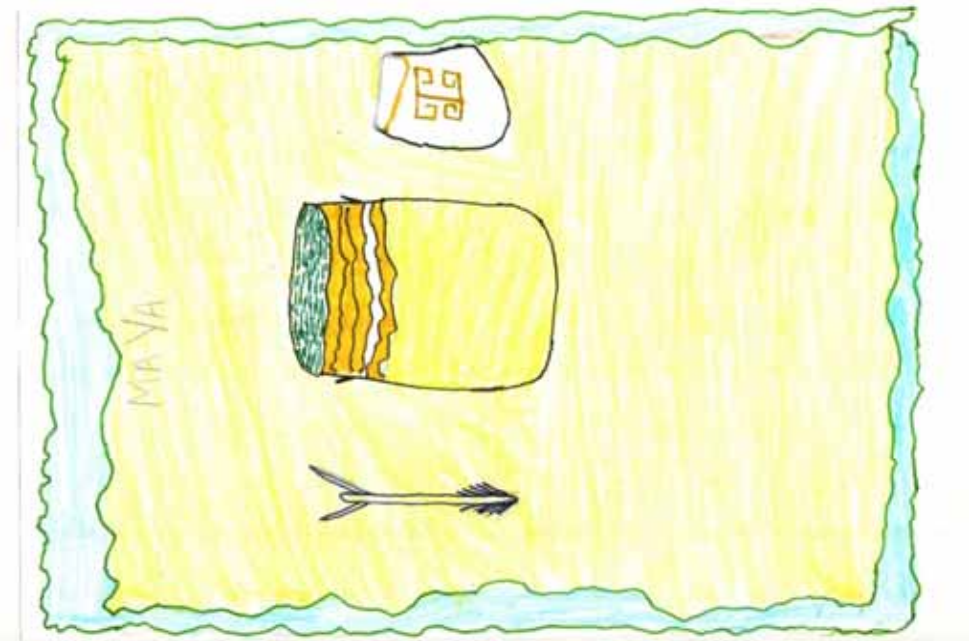


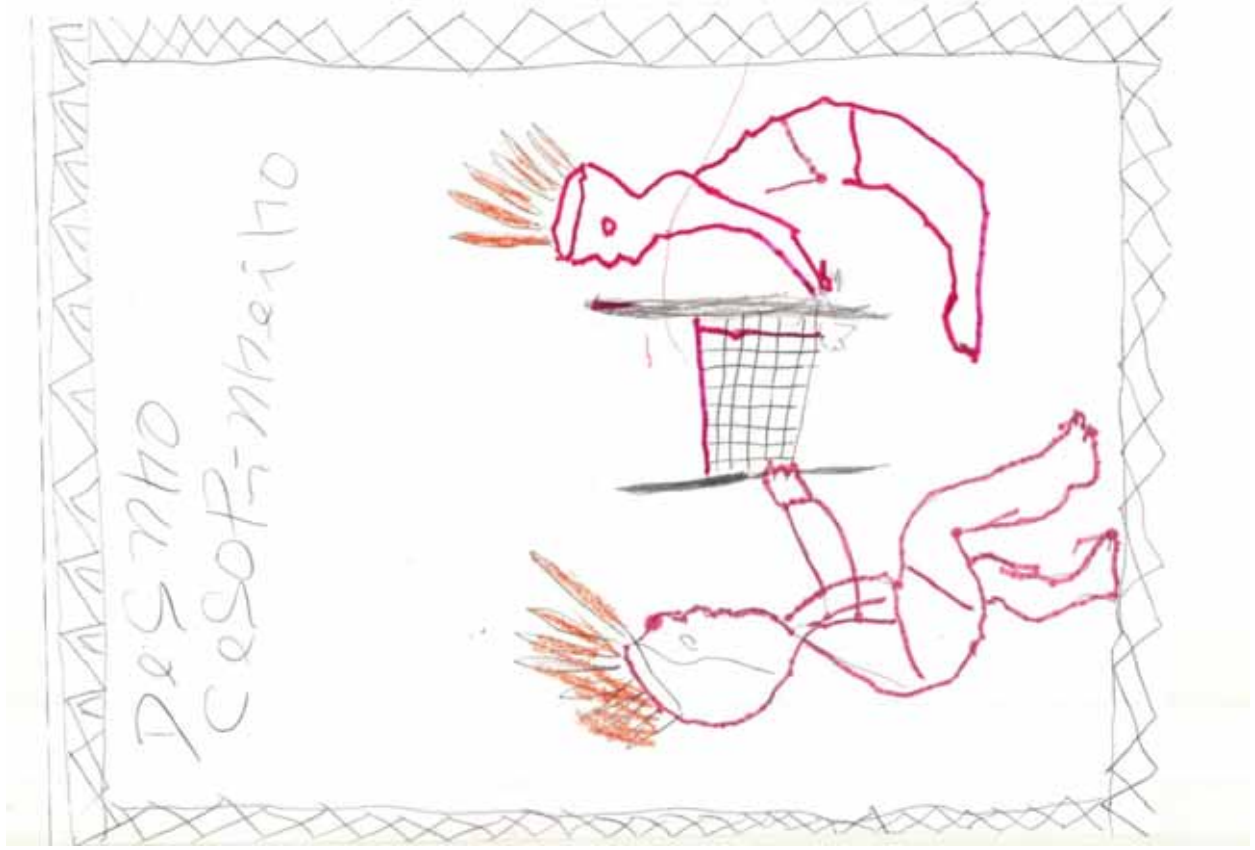
Joōpōtō Goma Kotinawa

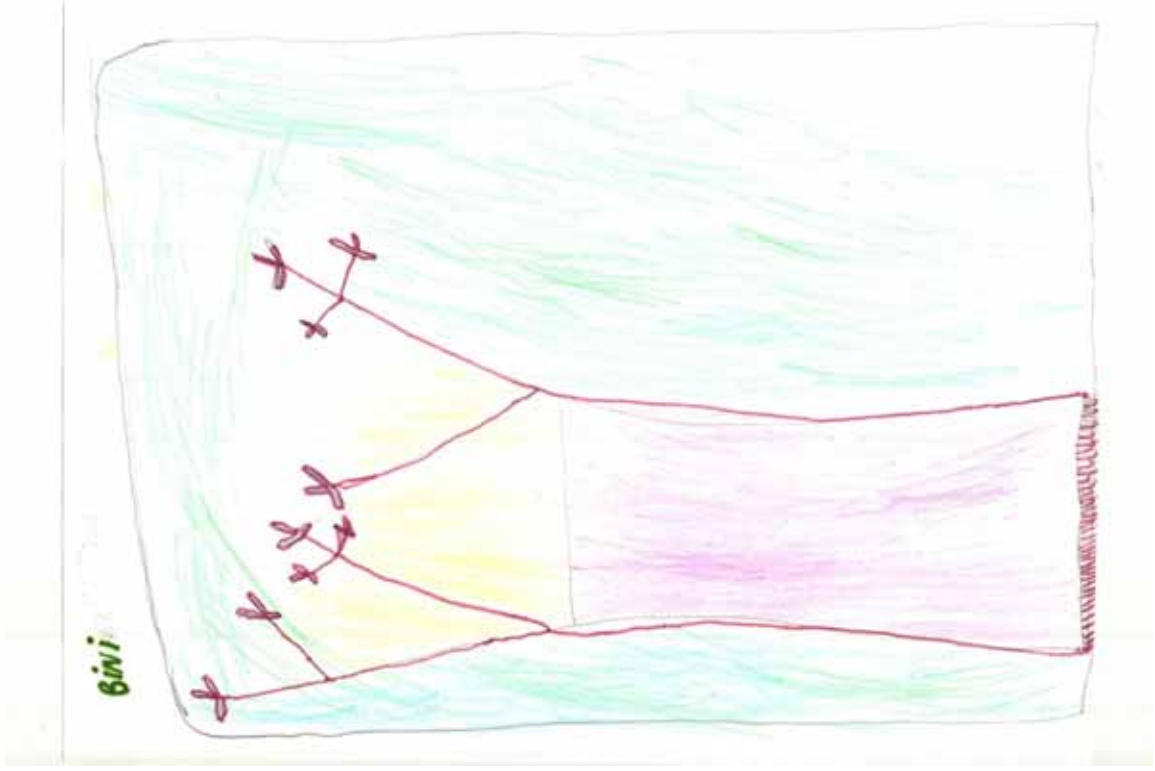
NARĀ
KĀPŪMĀ
TŪSHUAKI
ŪIDAKAWĒ

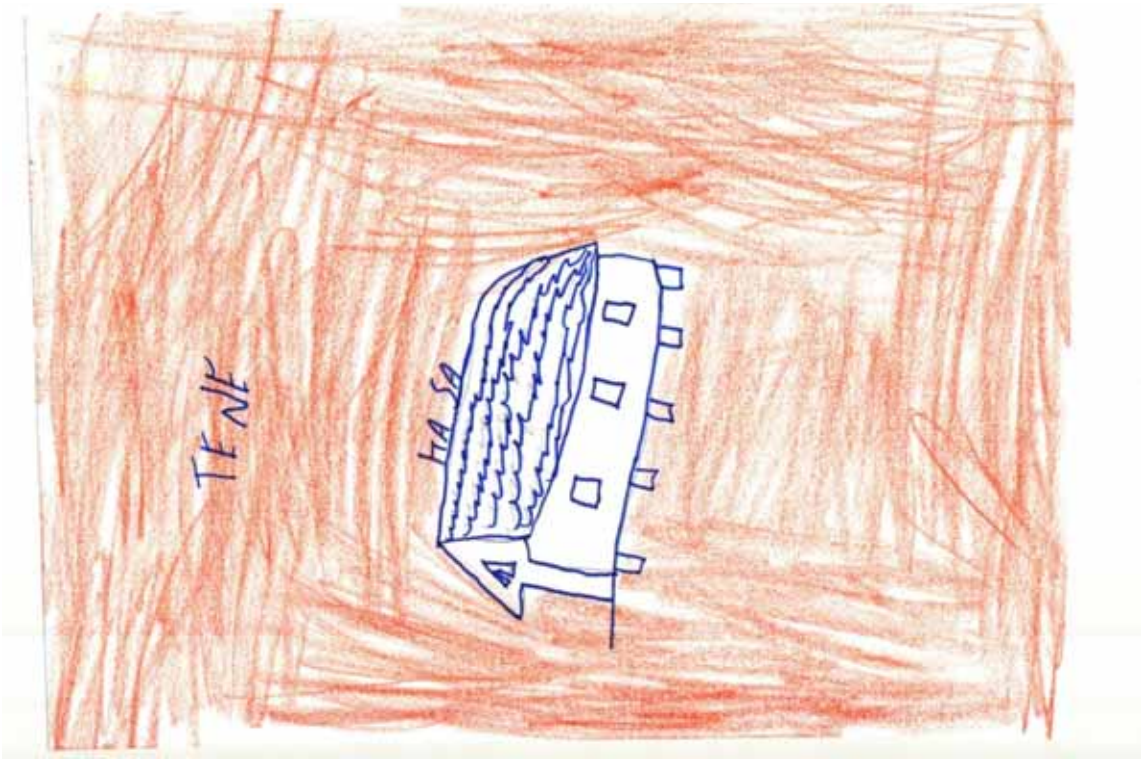
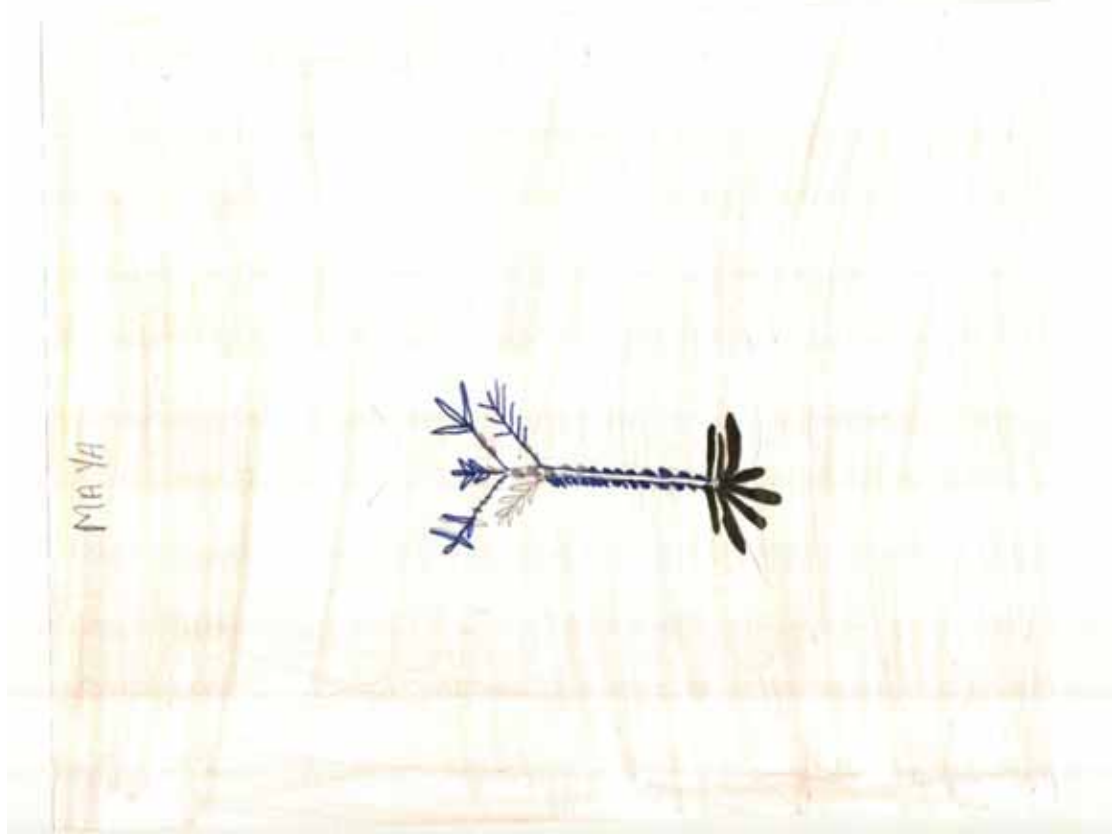


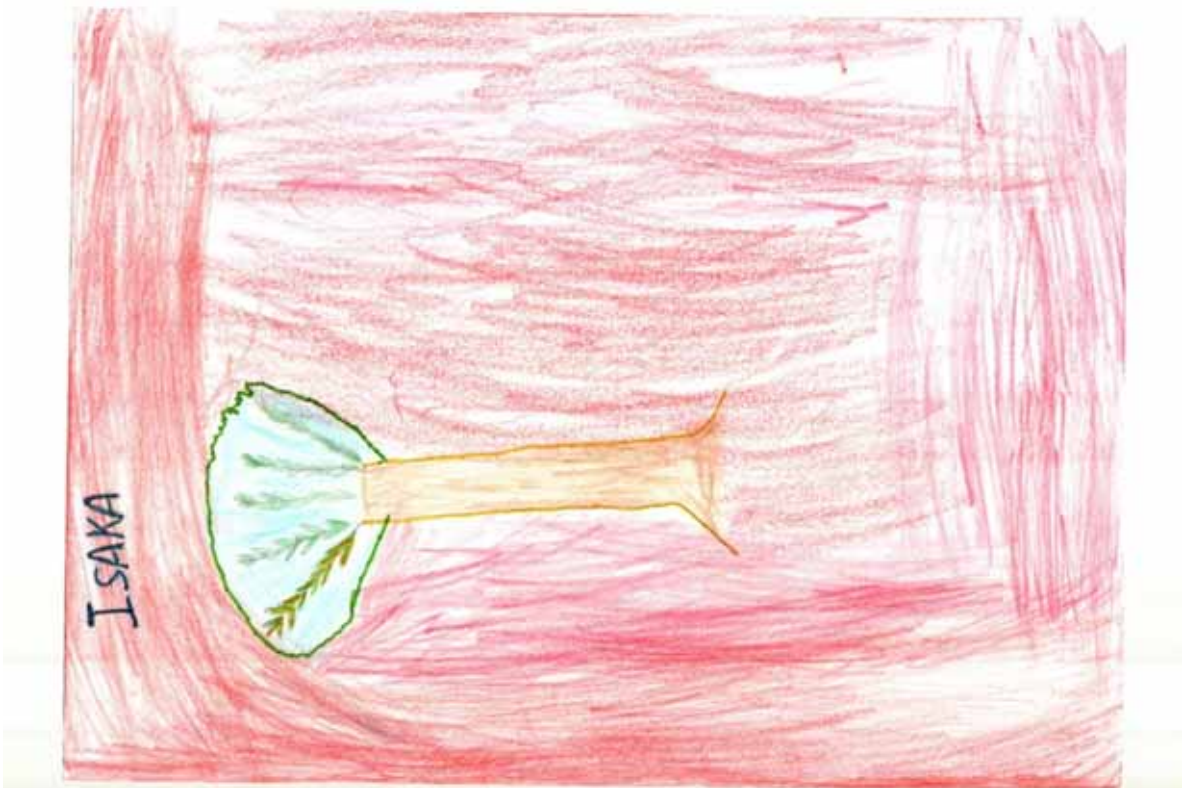








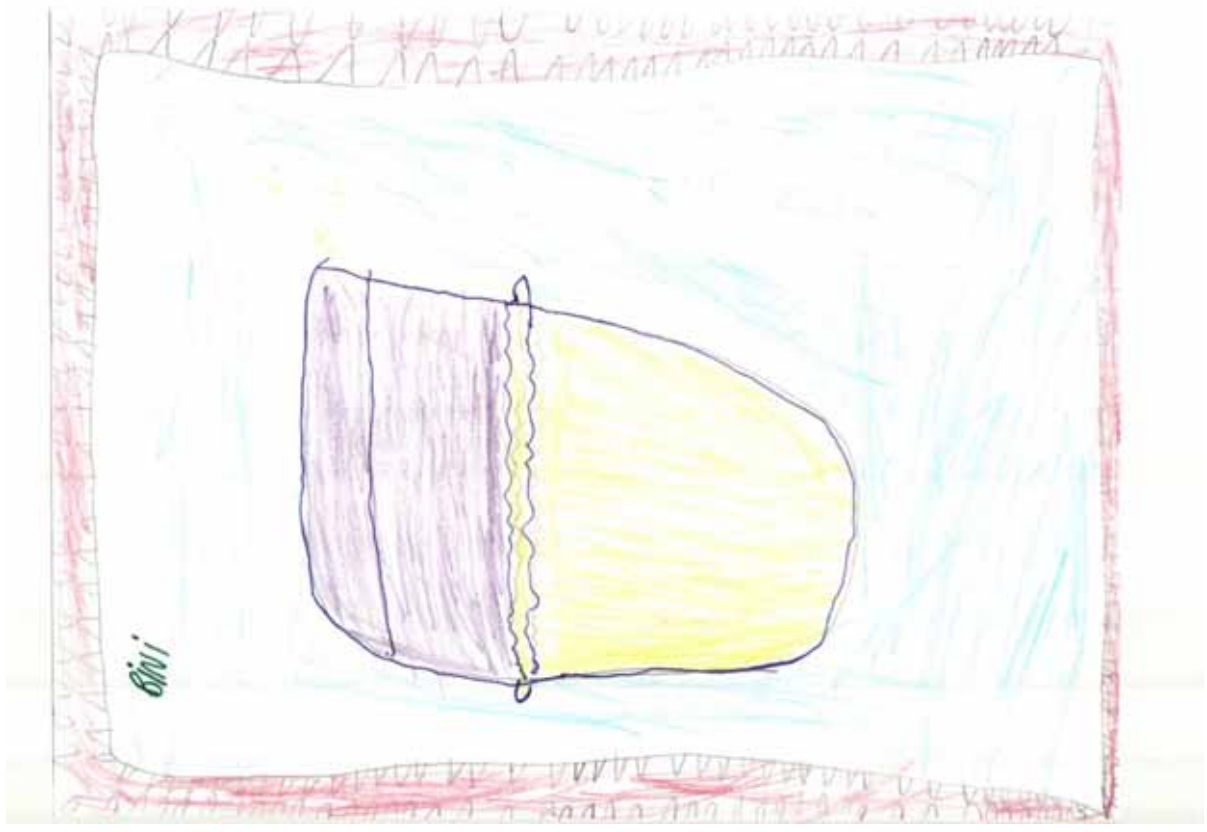




NARĀ NANĒKI



HAWĒ
BIMIWĒ
PUSHETIRĀ



Bini