



A LITERATURA ESCRITA POR INDÍGENAS: TEXTUALIDADES E REPRESENTAÇÕES IMAGÉTICAS

Rosa Maria Cuba Riche¹

RESUMO

Cresce a cada dia o interesse pelo estudo das textualidades indígenas. Da tradição oral para a escrita, essas narrativas têm sido resgatadas pelos indígenas brasileiros na tentativa de preservá-las não só no idioma nativo, mas também na língua Portuguesa. Três obras ajudam a pensar as peculiaridades e os caminhos traçados por essa escrita: *O livro das árvores* (1997), da Organização dos professores Ticuna; *Histórias de índio* (1996) e *Vozes ancestrais: 10 contos indígenas* (2016), de Daniel Munduruku. Todas consideradas Altamente Recomendáveis pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. As relações entre texto e ilustração ajudam a pensar essas narrativas multimodais, bem como o processo de retextualização do oral para a escrita e as marcas características da multiplicidade de gêneros presentes nessas obras.

PALAVRAS-CHAVE: Textualidades Indígenas. Retextualização. Imagem.

THE LITERATURE WRITTEN BY INDIANS: TEXTUALITIES AND REPRESENTATIONS

ABSTRACT

There is an increasing interest in the study of indigenous textualities. From oral tradition to writing, Brazilian natives have rescued those narratives in an attempt to preserve them both in native and Portuguese languages. Three works help to reflect upon peculiarities and paths traced by that writing. They are *The Book of Trees* (1997), by Ticuna Professors Organization; *Histories of Indians* (1996); and *Ancestors' Voices: 10 Indian tales* (2016), by Daniel Munduruku. These Works are highly recommended by the National Foundation for Children and Youth Book. The relationships between text and illustration help to think about multimodal narratives, as well as the process of retextualization from oral to writing, and reflect upon the characteristic marks of the multiplicity of genres present in the works.

KEYWORDS: Native Textuality. Retextualization. Image.

LA LITERATURA ESCRITA POR LOS PUEBLOS INDÍGENAS: TETXUALIDADES Y REPRESENTACIONES IMAGÉTICAS

RESUMEN

A cada día aumenta el interés por el estudio de las textualidades indígenas. De la tradición oral a la escritura, estos relatos han sido rescatados por los indígenas de Brasil en un intento de preservarlos no sólo en su lengua materna, sino también en la lengua portuguesa. Tres obras ayudan a pensar las peculiaridades y los caminos trazados por esa escritura: *El libro de los árboles* (1997), de la Organización de los profesores Ticuna; *Historias de indio* (1996); y *Voces ancestrales: 10 cuentos indígenas* (2016), de Daniel Munduruku. Todas ellas consideradas altamente recomendadas por la Fundación Nacional del Libro Infantil y Juvenil. Las relaciones entre texto e ilustración ayudan a pensar

¹ Mestre em Literatura Brasileira- UFRJ, Doutora em Teoria Literária - UFRJ, Profa Adjunta de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira do Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira - Universidade do Estado do Rio de Janeiro- Depto de Línguas e Literatura - atuando no PPGE. E-mail: <rosacubariche@gmail.com>



esas narrativas multimodais, así como el proceso de retextualización del discurso oral a la escritura y las marcas características de la multiplicidad de géneros presentes en esas obras.

PALABRAS CLAVE: Textualidad de pueblos indígenas. Retextualización. Imagen.

Considerações iniciais

A tradição de recolher narrativas indígenas e publicá-las remonta aos viajantes, passa pelo interesse dos antropólogos e é retomada pelos indígenas brasileiros na tentativa de preservá-las através do registro escrito, inicialmente como material para fins didáticos das primeiras escolas das aldeias e, nas duas últimas décadas, com a publicação de obras de autores indígenas.

Pensar o fenômeno das textualidades indígenas é pensar as culturas, a força da oralidade, a literatura como prática social atrelada às questões de ocupação e demarcação da terra, do domínio da escrita em idioma nativo e em Língua Portuguesa e, de modo mais amplo, os limites entre centro e periferia e o lugar que ocupam no cenário latino-americano.

Desde 1988, quando a Constituição Federal garantiu o direito a uma educação diferenciada, muitos indígenas, além dos professores que começaram a escrever materiais, passaram a registrar mitos, lendas, causos que circulavam oralmente entre os povos e hoje estão sendo lidos dentro e fora das aldeias, sob uma perspectiva literária. Para os indígenas, uma forma de preservar e divulgar um legado cultural fundamental para a vida em comunidade; para os não-indígenas, uma oportunidade de pensar esses escritos não mais sob o olhar eurocentrista do colonizador, mas sob as perspectivas dos realinhamentos globais que revelam as margens, as bordas da sociedade, as periferias das cidades.

À cultura oficial que celebrava a superioridade europeia e o centro, hoje se contrapõem as especificidades das múltiplas vertentes culturais, e as narrativas indígenas encontram uma oportunidade para afirmar a contra-história na luta pela terra, pela preservação do imaginário, dos saberes e do idioma nativo. Surgem novos sujeitos, outros discursos que implodem fronteiras, misturam-se em uma dinâmica diferenciada de uma cultura em movimento. Cresce o interesse dos pesquisadores pelos Estudos Culturais e suas vertentes que ultrapassam fronteiras e ajudam a repensar, também, as culturas indígenas.

Pretendemos, aqui, apresentar reflexões sobre a escrita indígena a partir de uma análise de *O Livro das árvores*, publicado pela Organização Geral dos Professores Ticuna Bilingues (1997); e dos livros *Histórias de índio* (1996) e *Vozes ancestrais: dez contos indígenas*

(2016), do pioneiro Daniel Munduruku. Ambos considerados Altamente Recomendáveis pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – FNLIJ - e esse último incluído na Lista de Honra do *International Board on Book for Young People* – IBBY- 2018 e incluído na edição de 2017 do catálogo *White Ravens*, organizado pela *Internationale Jugendbibliothek* - Biblioteca Internacional da Juventude (IJB), localizada em Munique.

Algumas questões importantes perpassam as reflexões, como a autoria, a passagem do oral para o escrito, do coletivo para o individual, as relações entre o tempo mítico e o histórico, a atualização das narrativas, a importância da história escrita para o resgate da cultura nessas textualidades e as representações imagéticas nos livros, através de desenhos, ilustrações e fotografias que podem romper ou endossar a visão estereotipada dos sujeitos representados.

Um pouco da história das textualidades indígenas

Alguns estudiosos, como Lynn Menezes de Souza, dividem essa escrita em momentos ou grupos diferenciados. A escrita como uma forma de interação e comunicação pela ação das mãos, deixando marcas e traços em superfícies diferenciadas, como a cerâmica, o tecido, a cestaria e a tatuagem; a escrita propriamente alfabética, registrando a fala e o som, introduzida pela colonização europeia, desde o século XVI no Brasil; e uma terceira que abordaremos a seguir, fruto da publicação de textos de autores indígenas, nas últimas décadas (SOUZA, 2018).

O Livro das árvores, escrito e ilustrado pelos Ticuna, insere-se nessas produções iniciais. Como informa a apresentação e o encarte que acompanhava a publicação à época, 1997, “acolhe o olhar dos Ticuna sobre a natureza que os cerca e lhes serve de morada, trazendo textos e imagens que fixam suas concepções do real e do imaginário, numa linguagem onde entremeiam conhecimentos práticos, valores simbólicos e inspiração poética” (GRUBER, 1997, p. 7). É o registro da intensa relação dos Ticuna com as árvores da floresta nativa, que garantem a sobrevivência física e cultural deste povo. A coordenação geral ficou ao cargo da Organização Geral dos Professores Ticuna Bilíngues, e contou com o apoio financeiro do Programa Regional de Apoio aos Povos Indígenas da Bacia do Amazonas, do Fundo Internacional de Desenvolvimento Agrícola (FIDA) e da Corporação Andina de Fomento (CAF).

O livro faz parte do Projeto *A natureza segundo os Ticuna*, iniciado em 1987. As primeiras atividades tinham como objetivo realizar um levantamento de dados e a elaboração de desenhos sobre a fauna e a flora regionais para compor os materiais didático-pedagógicos de apoio às aulas de ciências nas escolas da aldeia. E, como informa Gruber (1999, p. 7) na apresentação: “ Não se trata de um livro de botânica, mas de uma memória das árvores que permite aos Ticuna recordar a importância de cada uma delas na sua vida”. Vale ressaltar que os desenhos, com exceção de dois deles, foram elaborados individualmente, mas os textos são de autoria coletiva, baseada no saber do grupo. É dedicado às crianças e adolescentes, alunos das escolas Ticuna, mas almejava ser lido por crianças não-indígenas de escolas do país. Isto acabou sendo possibilitado, quando o livro foi publicado pela editora Global, tornando-se mais acessível ao grande público.

Além da fauna e da flora nativas, embora não estejam assinaladas na apresentação, também há histórias de *bichos*, como o WÜWURÜ, que vive no meio do buritizal, do CURUPIRA, mais conhecido pelos não-indígenas, do MAPINGUARI, dono das matas e dos animais, DIYANE, dono da fruta pé-de-jabutí, Tütchi. Há, também, mitos de origem e lendas, como NGEWANE, a árvore dos peixes, e a MAWÜ, a máscara que representa o espírito de uma árvore nativa, o Puxuri. As páginas finais são dedicadas a relatar o cotidiano da vida na aldeia, sob o título de *Vida junto com a floresta*. Nelas, a organizadora apresenta os materiais retirados da natureza empregados para a confecção de máscaras, instrumentos musicais, construções e a produção de objetos para uso e venda, cuja renda contribui para a sobrevivência dos Ticuna. As páginas iniciais, que antecedem a apresentação, reúnem fotografias dos momentos de criação dos desenhos dos autores na floresta nativa e na escola, contextualizam o cenário e colaboram para o leitor entrar no clima da obra.

Uma das características dos livros de escrita indígena é o apelo visual. Nessa obra, ilustrada com desenhos criados pelos próprios indígenas, chama a atenção a escolha da paleta de cores vivas empregada pelos diferentes autores, aliada à variedade de traços típicos de uma coletânea. Rui de Oliveira (2008) estabelece uma distinção entre a pintura e a ilustração, que pode ser aplicada também, no caso dessa obra, aos desenhos. Para ele, “a primeira diferença é que a ilustração sempre narra uma história, estando inexoravelmente vinculada à temporalidade dos fatos”. (OLIVEIRA, 2008, p. 46), o que não ocorre aqui. Já a pintura/desenho pode ser narrativa ou não, como é o caso dos desenhos que *ilustram* o livro

dos Ticuna, termo aqui empregado tomado de empréstimo para nominar aquelas ilustrações que acompanhavam as espécies nativas dos primeiros livros de botânica.

Outra distinção feita pelo autor/ilustrador é que “a ilustração é sempre figurativa e está sempre compromissada com as formas do universo tangível” (OLIVEIRA, 2008, p. 46). Se levarmos em conta esta distinção, os desenhos, na obra, são figurativos e procuram representar o universo da floresta, o que os coloca no entre-lugar desenho/ilustração.

Além dessas características, “O desenho e a ilustração possuem maneiras diversas quanto à fruição de suas qualidades e propostas estéticas”. – complementa Oliveira (2008, p. 46). O ilustrador, ao contrário dos autores dos desenhos, “elabora conceitual e tecnicamente seu trabalho para ser reproduzido” (OLIVEIRA, 2008, p. 46). Ou seja, “a ilustração se realiza plenamente no contexto do livro, no passar sequencial das páginas, no espaço físico e, acima de tudo, na adequação do estilo à proposta literária” (OLIVEIRA, 2008, p. 46).

Um ano antes da publicação de *O livro das árvores* pelos professores Ticuna, em 1996, Daniel Munduruku, um dos pioneiros do último grupo mencionado por Souza (2018), já havia publicado *Histórias de índio* (1996), com ilustrações de Laurabeatriz, pela Companhia das Letrinhas. Trata-se de uma obra que apresenta um conto, uma reunião de crônicas, relatos de experiências pessoais, depoimentos e informações sobre a diversidade dos povos indígenas no Brasil, como o autor sinaliza no índice e na introdução.

Na parte intitulada *Crônicas e Depoimentos*, o autor narra histórias que abordam questões de identidade, etnia, registros pessoais do cotidiano na aldeia e na cidade, memórias da infância. A última parte, *Os povos Indígenas no Brasil* reúne informações gerais sobre o povo Munduruku, que contextualizam o conto que abre o livro: há, também, a localização geográfica da comunidade, ilustrada com o mapa do Brasil, situando os povos nas respectivas regiões, informações sobre a questão indígena no Brasil, número de indivíduos, diversidades linguísticas e culturais, organização social, além de mitos ilustrados por desenhos de autoria indígena. Para terminar, *Cotidiano* traz fotos que ilustram ritos de passagem e cenas do cotidiano do povo Munduruku. A obra é um misto de informativo e ficção e abriu caminho para outras publicações de autores indígenas.

Traz, também, ao final, fotos do cotidiano e das comunidades indígenas, textos informativos, documentos sobre a questão indígena, um glossário, uma bibliografia básica que reúne autores de diferentes áreas, como a Antropologia, e sugestões de livros infantis de temática indígena, publicados entre 1974 e 1988, escritos por não indígenas.

Nessa mesma época, segundo o próprio Munduruku, outros autores indígenas surgiram: Olívio Jekupé, Kaká Werá Jecupé, Graça Graúna, Eliane Potiguara, Lúcio Flores Terena, [Yaguarê Yamã](#), Kanatio Pataxó, Rene Kithaulu, Ailton Krenak. Posteriormente, segundo Yaguarê Yamã (2018), Roni Wasiry Guará, Tiago Haki'y, Cristrino Wapixana, Elias Yaguakãg, Graça Grauna, Sulamy Katy, Kerexu Mirim, [Lia Minapoty](#), Ely Makuxi entre outros. Assim como ilustradores de destaque, como Uziel Guaynê, Yaguarê Yamã, Elias Yaguakãg, Cleomar Tahuare e Sbel (YAMÃ, 2018).

Esse movimento, chamado por Yamã de *Nova Literatura Indígena*, é baseado no mercado editorial, e teve seu processo iniciado a partir dos primeiros livros de Daniel Munduruku e, no cenário brasileiro, tem como entidade artístico-literária o [NEARIN](#) - Núcleo de Escritores e Artistas Indígena do Brasil, criada efetivamente em 2004, na realização do 1º Encontro de escritores Indígenas, ocorrido no Salão do Livro para Crianças e Jovens da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil - FNLIJ. Essas obras inserem-se no último grupo de autores estudados por Souza (2018).

As textualidades indígenas e suas especificidades carecem, ainda, de investigação. As vozes indígenas, as culturas e tradições orais que inicialmente eram recriações de autores não indígenas, que transcreveram essas narrativas orais recolhidas sem levar em conta os conceitos de performatividade dessas narrativas e tudo que as envolve, foram retomadas por autores representantes de diferentes povos, que publicaram inicialmente livros informativos/ficcionais para, depois, se aventurarem na ficção propriamente dita. É o caso de Daniel Munduruku e tantos outros autores indígenas que surgiram nas duas últimas décadas.

Vozes ancestrais: dez contos indígenas – o processo de escritura e a obra

Como o próprio subtítulo antecipa, trata-se de uma antologia que reúne 10 contos indígenas de diferentes povos e regiões do Brasil. Fruto de um trabalho de pesquisa atrelado a um grande projeto, a obra pretende apresentar uma amostragem da cultura desses povos. Vale lembrar que, segundo informações do autor na apresentação, são 307 povos, sem contar 60 grupos indígenas que vivem na floresta, que falam em torno de 275 línguas, distribuídas em três grandes troncos linguísticos.

A intenção inicial era que os próprios indígenas recolhessem, escrevessem e narrassem as histórias, dando-lhes voz e vez, mas nem tudo saiu como o pretendido. Alguns

demoraram e outros não quiseram participar, porque precisavam da autorização da comunidade. Em entrevista, o autor esclarece melhor:

O projeto era mais audacioso que o que foi possível fazer. Nossa intenção era fazer um livro com 20 histórias bilíngues e que fossem acompanhadas por um CD com as narrativas no próprio idioma dos autores escolhidos. Meu trabalho foi selecionar por região brasileira, dar uma "pegada" literária e arrumar a linguagem que desse um tom mais narrativo às histórias, além de escrever as informações sobre os povos envolvidos (MUNDURUKU, 2018).

A fala do autor aponta para questões, como a performance, a autoria e a retextualização. Na tradição oral, a performance narrativa inclui o narrador e a plateia com a qual interage, é um ato social dinâmico. O contador acessa vários recursos, como imitação e variação de voz, usos dos silêncios e da repetição, típicos da cultura e da língua falada, que variam de acordo com a reação da plateia. Já no texto escrito, essas marcas desaparecem, ou são substituídas por outras típicas da escrita, deixando de fora a dinamicidade do processo performático de narrar. Ao selecionar, transcrever, “dar uma ‘pegada’ literária e arrumar a linguagem que desse um tom mais narrativo às histórias”, o autor acaba por transformar algo oral em escrito e se torna autor do texto, deixando nele seu olhar, produzindo uma narrativa que nunca foi contada (MUDURUKU, 2018, p. 01).

Transcrever e escrever são processos distintos. Transcrever significa registrar, da forma mais próxima da oralidade, todas as suas marcas relevantes. Já escrever é um ato solitário. Ao “arrumar a linguagem que desse um tom mais narrativo às histórias”, ocorre um processo de seleção e atualização da narrativa oral. A questão da autoria, na tradição indígena, difere da do texto escrito. Essas narrativas são vistas por muitos indígenas como uma propriedade coletiva, guardadas na memória e reatualizadas no ato de recontá-las através da performance do contador e das suas habilidades pessoais apreciadas pela comunidade. Por isto muito deles, embora convidados a selecionar, escrever e recontar “disseram que preferiam não participar, porque precisavam do consentimento da comunidade, já que as histórias indígenas são sempre coletivas”, informa o prefácio intitulado *Como este livro foi feito* (MUDURUKU, 2016, p. 10).

Ao recontar as histórias, ocorre o processo de retextualização, que fica explícito quando o autor esclarece dizendo: “procurando preservar o modo tradicional de narrar de cada um, esforcei-me para manter o máximo da originalidade.... Foi necessário fazer uma

tradução do que foi dito/escrito e organizar as ideias de modo que você, leitor, pudesse tirar o máximo de proveito delas” (MUDURUKU, 2016, p.11).

Marcuschi (2001) define retextualização como o processo de passagem de um gênero falado para um gênero escrito e vice-versa. Esclarece que pode acontecer de diversas maneiras: da fala para a escrita, da fala para a fala, da escrita para a fala, e da escrita para a escrita, quando ocorre o processo do texto escrito para um resumo escrito.

Nicola (2018), ao analisar a retextualização e as concepções de língua(gens) na formação do sujeito/autor, retoma os estudos de D’Andrea e Ribeiro (2010) sobre o conceito de retextualização, que acreditam não haver consenso entre os linguistas sobre as ações desse processo em diferentes contextos. Revisitam os estudos de Marcuschi (2001) que, por sua vez, retomou a ideia original proposta por Travaglia (TRAVAGLIA, *apud* MARCUSCHI, 2001, p. 46), que usou esse termo para caracterizar o processo de tradução de um texto de uma língua para outra. Lembra que Marcuschi (2001), ressignificou o termo, afirmando que “aqui [na retextualização] também se trata de uma ‘tradução’, mas de uma modalidade para outra, permanecendo-se, no entanto, na mesma língua”. (NICOLA, 2018, p. 5296).

Muitos são os autores que refletiram sobre o conceito de retextualização. Nicola (2018) conclui que os pesquisadores da área acreditam que a retextualização é uma modificação mais ampla do texto, uma vez que podem alterar o meio em que ele é produzido/veiculado, como é o caso de uma entrevista oral para notícia escrita. Já Dell’Isola (2007: 10), citada por D’Andrea e Ribeiro (2010), define a retextualização como um “processo de transformação de uma modalidade textual em outra, ou seja, trata-se de uma refacção e uma reescrita de um texto para outro, processo que envolve operações que evidenciam o funcionamento social da linguagem” (D’ANDREA; RIBEIRO, *apud* NICOLA, 2018, p. 5296)

Na obra *Vozes ancestrais: dez contos indígenas*, de Munduruku (2016) há, em princípio, um processo de reescrita, isto é, a passagem dos contos escritos enviados pelos indígenas dos diferentes povos, que foram traduzidos/reescritos, em que o autor informa ter retrabalhado os textos, “procurando preservar o modo tradicional de narrar de cada um, esforcei-me para manter o máximo da originalidade” (MUNDURUKU, 2018, p. 01).

O processo da reescrita “é atividade na qual, através do refinamento dos parâmetros discursivos, textuais e linguísticos que norteiam a produção original, materializa-se uma nova versão do texto” (NICOLA, 2018, p.5297). Os autores D’Andrea e Ribeiro (D’ANDREA; RIBEIRO, *apud* NICOLA, 2018, p.5297) inferem, então, que há um caráter de

mudança estrutural na retextualização, e a criação de uma *nova versão do texto*, já que ocorre mudança de propósito a partir da reformulação; em contrapartida, na reescrita, há um caráter de mudança não estrutural, pois ocorre um aperfeiçoamento interno do texto (um *refinamento*), que é o caso dos contos de Munduruku.

Esse refinamento ocorre na reescritura dos textos-base, e fica claro quando o autor informa que seu papel foi “dar uma ‘pegada’ literária e arrumar a linguagem que desse um tom mais narrativo às histórias” (MUNDURUKU, 2018. p. 01), conforme exposto anteriormente. Essa *nova versão do texto* é fruto de seleção e combinação de elementos linguísticos e discursivos, de uma refacção.

O processo de reescritura é mais complexo, ainda, quando se trata desses contos, levando-se em conta o processo como um todo: os indígenas de cada povo que recolheram o texto-base original transcreveram, enviaram ao autor que, por sua vez, selecionou-os e os reescreveu. Talvez tenha ocorrido um processo inicial de retextualização, da fala para a escrita nos povos de origem que enviaram os textos, para depois haver a reescritura. O processo envolve várias facetas, como a memória, a imaginação, a vontade, sem contar com a editoração que, de alguma forma, interfere na reescritura. Assim, através do “refinamento dos parâmetros discursivos, textuais e linguísticos que norteiam a produção original, materializa-se uma nova versão do texto”, conforme afirma Nicola (2018, p. 5297).

A obra de Munduruku inicia com uma apresentação intitulada *Como este livro foi feito*, elucidando o processo de pesquisa e recolha dos contos de 10 povos indígenas; traz, também, um glossário com termos indígenas e um texto do linguista e indigenista Wilmar D’Angelis.

Duas fotos em página dupla, de uma árvore e uma cena de rio com flamingos, intercalam a apresentação e anunciam os diferentes contextos em que os textos foram recolhidos.

O primeiro texto, *Como nossos pais recriaram o povo Surui*, é um mito de origem, narra a criação do povo Surui, dizimado pelas onças. Restaram os ossos que foram recuperados pelo veado-mateiro com a ajuda dos pássaros jacamis. Um a um, cada osso, depois do sopro do *Nosso pai*, ganha vida e a humanidade é recriada. As duas páginas seguintes trazem frases referentes à situação vivida pelo povo retratado, informações sobre a localização, a língua, o território ocupado e o número de indivíduos que inserem o leitor no contexto de origem.

A festa da moça nova é o ritual mais sagrado do povo Ticuna Magüta, que ocorre quando a moça está se tornando mulher. É um texto informativo, um relato de três dias de festa do ritual, mantido até os dias atuais. O próprio nome Magüta, que quer dizer “os que foram pescados com vara”, é uma homenagem às origens desse povo, que vive na Amazônia brasileira (MUNDURUKU, 2016, p. 25).

O texto *Os dois irmãos teimosos*, do povo Maraguá, conta a história de dois irmãos que saem à caça no inverno, e um deles come um naco de carne considerada proibida. Mesmo advertido pelo irmão mais velho, o mais novo assa, come a carne e passa mal. O *bicho horrível*, dono da mata, aparece e anuncia ser aquela a carne de seu próprio irmão. O texto, com características que se assemelham às da fábula, termina com um ensinamento moral do velho sábio.

O texto informativo que se segue situa os Maraguá, sua localização no mapa, seus vizinhos e a população, que conta com o maior número de escritores e artistas indígenas.

O povo Tabajara, originário do Ceará, narra a história *O olho d'água do pajé*. “Assim contam os mais velhos” (MUNDURUKU, 2016, p. 34) é a frase inicial, que remete a narrativa ao tempo mítico, marca característica da narrativa oral. Souza, ao estudar a escrita indígena no Brasil e sua relação com o tempo, afirma que

O antropólogo Roberto Da Matta aponta dois conceitos de tempo presentes simultaneamente nas culturas indígenas brasileiras: um “presente anterior” e um “ presente atual”. Enquanto o presente anterior se remete a um passado em que o mundo atual como é hoje não existia, o “presente atual” se refere ao estado de coisas no mundo de hoje em dia (SOUZA, 2018, p. 1, grifos do autor).

Já Sullivan, também citado por Souza, complementa:

e chama esse presente anterior de “primordium”, em que todos os seres se comunicavam e mudavam de forma e por isso eram iguais, no plano temporal do “presente atual” os seres passaram a ficar separados e isolados uns dos outros, em formas distintas. Para muitas culturas indígenas, o plano do “presente anterior” continua existindo e as transformações e intercomunicações entre os seres seguem em movimento cíclico como se fosse repetição; esse plano é chamado por muitos estudiosos de mito. Por outro lado, no plano do “presente atual”, onde os seres ocupam formas fixas e estão isolados uns dos outros, tudo segue um processo linear; este plano é chamado de plano da “História” (SOUZA, 2018, p. 1-2, grifos do autor).

Essas concepções de tempo ajudam a pensar as narrativas indígenas, pois grande parte delas ocorre nesse plano do *presente anterior*.

O olho d'água faz parte das narrativas situadas nesse tempo mítico, e conta como o pajé consegue vencer a seca e fazer brotar um olho d'água “limpa, azulada e cristalina” (MUNDURUKU, 2016, p. 34), depois de três dias de dança e cantoria em torno de uma grande árvore. O narrador termina informando que a cidade cresceu:

As pessoas poderosas tomaram conta de tudo, inclusive do olho d'água, onde colocaram motores para forçá-lo a abastecer a cidade com água encanada. Aos poucos os encantos foram desaparecendo, as histórias esquecidas e a água perdeu o sabor original. Ainda assim, hoje é considerado o “olho d'água do pajé” e, para os povos Tabajara e kalabaça, continua sendo um lugar sagrado (MUNDURUKU, 2016, p. 35, grifos do autor).

O dado da transformação e a situacionalidade geográfica, característicos do gênero lenda, estão presentes nessa narrativa, cujo final prolonga o encantamento.

Do povo Krenak é a narrativa *Como as águas vieram ao mundo*. Sua estrutura traz as marcas da lenda e do mito de origem. Situada também no tempo mítico dos ancestrais, narra como as águas que pertenciam ao beija-flor deram origem aos rios, cachoeiras, córregos e lagos.

Conhecidos como Aimorés, autodenominados Kren, habitavam originalmente a Mata Atlântica, mas hoje se encontram espalhados pelos estados de São Paulo, Minas Gerais e Espírito Santo, e estão presentes nessa região desde o século XVI. De acordo com o texto informativo que acompanha a narrativa, “Esse ‘conto’ é parte do panteão de histórias ancestrais. Que procuram dar explicações à pergunta que todos fazemos alguma vez na vida: quem separou as águas dos rios?” (MUNDURUKU, 2016, p. 41, grifos do autor).

A origem das marcas é o título da narrativa dos kaingang. Do tronco linguístico Jê, habitam os estados de São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul.

Narrativa também situada no tempo mítico, explica a origem das marcas corporais: comprida ou aberta seria *Kamê*, e a marca redonda e fechada, *Kanhru*. Dois irmãos, feitos a partir de uma única massa homogênea de barro, dividida pelo Grande Espírito e entregues à montanha Ti Kri Jê para serem criados.

No tempo certo, cada um desceu por um lado da montanha: *Kanhru*, pela parte mais fofa; e *Kamê*, pelo lado das pedras. Com habilidades distintas, dividiram o povo em duas metades identificadas por marcas distintas. A organização social Kaingang é construída em respeito a essas duas metades complementares. O narrador complementa: “Determinaram também que só haveria casamento entre uma metade e outra, nunca entre pessoas da mesma

metade, selando assim a dependência de cada uma a sua metade” (MUNDURUKU, 2016, p. 48).

A narrativa remete à criação dos seres humanos. Segundo a mitologia grega, a criatura primordial criada por Zeus era redonda:

suas costas e seus lados formavam um círculo e ela possuía quatro mãos, quatro pés e duas faces exatamente iguais, cada uma olhando numa direção, pousada num pescoço redondo. [...] Eram redondos porque redondos eram seus pais: o homem era filho do sol e a mulher era filha da Lua. Os andróginos surgiram em todos os cantos da terra, sua força era extraordinária e seu poder era imenso. E isso os tornou ambiciosos, levando a desafiar os deuses e a escalar o monte Olimpo com intenção de destronar Zeus e destruir os Deuses. Reunidos no conselho celeste, Zeus aconselhado por Têmis, decidiu que ele e os demais Deuses deveriam acertar os andróginos na coluna, de modo a dividi-los exatamente no meio, para que tornassem menos poderosos, sem precisar aniquilá-los. Pois aniquilar as criaturas significava ficar sem os sacrifícios, as homenagens e a adoração (RAMOS, 2018, s/p).

Assim divididos, com corpos separados, tinham suas almas ligadas, por isto eram atraídos um pelo outro. As criaturas começaram a morrer de fome e de desespero e, para não se extinguirem, aconselhado por Têmis, Zeus pediu a Apolo que virasse as partes reprodutoras para a frente, para que, através do ato sexual, pudessem estar unidos por alguns momentos. Isto fez com que os seres humanos fossem sentenciados a passar a vida procurando a sua metade.

Como o fogo foi roubado do tamanduá-bandeira é a narrativa que representa os Nambikwara. Povo que se autodenomina Anusu, que significa *gente*, e habita a fronteira entre Mato Grosso e Rondônia. São falantes de uma língua que pertence à família linguística Nambikwara. Sua cultura foi pesquisada pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss (MUNDURUKU, 2016, p. 55).

Dois pajés, o Kwaijalosu (beija-flor) e o Kaiyalalusu (abelha) juntaram toda a comunidade para desvendar o segredo do tamanduá-bandeira e roubar o fogo dele. Juntos executaram um plano, recuperaram e espalharam o fogo, para que todos o pegassem. A narrativa termina com a frase: “Assim contam os velhos” (MUNDURUKU, 2016, p. 53).

A frase em destaque, que sempre antecede o texto informativo, ressalta seu *modus vivendi* e a opção desse povo pela mobilidade espacial e seu nomadismo.

Dos Kadiwéu é a narrativa *O macaco e a onça*, uma história de esperteza que tem como protagonista um macaco, que usa artimanhas para conquistar o coração de uma

veadinha. Relembra as histórias dos contos populares recolhidos pelo historiador, antropólogo e pesquisador Luís da Câmara Cascudo.

A ocupação territorial mistura-se à história do Brasil, anuncia a frase que antecede o texto informativo. Falantes da língua Kdiwéu, do tronco linguístico GuaiKurus, lutaram na guerra do Paraguai ao lado do Brasil, e “tiveram seu território garantido” (MUNDURUKU, 2016, p. 61).

Segundo o autor, “Essa história, normalmente contada para as crianças, é uma forma de ensinamento. Os Kandiwéu foram extensamente pesquisados pelo antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro, que concentrou parte de seus estudos nos elaborados desenhos desse povo” (MUNDURUKU, 2016, p. 61).

Uma lenda bem sucinta em relação às narrativas de outros povos é a enviada pelos Umitina. Talvez o povo mais perseguido e quase extinto no século XX, tendo perdido a língua tradicional, que pertence à família linguística Bororo. “Atualmente vivem no Mato Grosso e sua população é de aproximadamente 500 pessoas”, informa o autor (MUNDURUKU, 2016, p.65).

Dar voz e vez também àqueles perseguidos, que ainda lutam para manter o espaço e a cultura, e resgatar a língua de origem para ensiná-las às crianças é uma forma de denunciar e envolver o leitor nas questões de dominação, das relações de poder, fruto dos interesses econômicos. Esse é um dos momentos em que o texto informativo, que acompanha as narrativas, torna o texto narrado ainda mais significativo.

A víbora e o calango é uma narrativa enviada pelos Kurâ-bakairi. Narra a superioridade da víbora em relação ao calango. Ela benze com fumo e, com seu poder, seca toda a água do rio para ficar mais fácil de pegar os peixes. O calango tenta fazer o mesmo, mas não tem o poder dela. A víbora é o animal que simboliza, segundo o Dicionário de Símbolos, “as transformações que conduzirão os defuntos, das formas desta vida terrestre às formas da vida que renasce em outro mundo, os mortos em certas pinturas egípcias são representados sendo absorvidos pela boca de uma víbora” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 954). Aqui o poder da víbora se sobressai ao do calango, ela seca, mata o rio para pegar os peixes com facilidade; o que o calango tenta fazer, mas não consegue, evidenciando a superioridade daquela sobre este.

Segundo o autor, que faz uma análise do texto, diferentemente dos Umitina, esse povo habita duas terras demarcadas e sua população é o dobro da dos Kura-bakairi. Essa é última narrativa e antecede o glossário e o texto do linguista Wilmar D'Angelis.

A obra *Vozes ancestrais: 10 contos indígenas*, diferentemente das duas outras analisadas, é ilustrada por fotografias. Duas fotos de cenários em página dupla intercalam a apresentação e ajudam a contextualizar as narrativas. A narrativa de cada um dos povos é antecedida por uma foto significativa, que representa aquele povo. Apresentam um dos indígenas daquele povo, uma criança, adolescente, ou jovem daquela comunidade. Há, também, fotos ressaltando um adereço, colar, cocar, armas, no caso das flechas dos Krenak e da pintura dos kadiwéu.

Ao estudar a fotografia, Lucia Santaella (2008) retoma os estudos de pesquisadores da fotografia, e afirma que a semiótica da fotografia baseia-se na semiótica da imagem. “[...] ela reproduz a realidade através de (aparente) semelhança: por outro lado, ela tem uma relação causal com a realidade devido às leis da ótica. Por esse motivo Schaffer (1987:59) definiu a imagem fotográfica como um ‘ícone indexical’”. (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 107, grifo da autora). Ele:

desenvolveu uma tipologia das funções pragmáticas da foto de acordo com a qual tanto a indexicalidade quanto a iconicidade são aspectos da utilização comunicativa da fotografia. A indexicalidade predomina na fotografia como um vestígio, como o protocolo de uma experiência, como uma descrição, um testemunho. A iconicidade [...] predomina na fotografia como um souvenir, como uma lembrança, uma apresentação, uma demonstração (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 107).

Parece ser essa opção pela escolha da foto ao invés da ilustração, uma maneira de trazer esse universo para o leitor sob a forma de experiência, lembrança, testemunho, demonstração, descrição que passa pelos adereços dos Umutina, dos Krenak e dos kaingang, pelas marcas identitárias dos Kurâ-bakairi e dos kadiwéu, pela cor de cabelos, corte e traços fisionômicos dos Nambikwara. Muitas vezes, o foco é o detalhe da corda que puxa o barco dos Kura-bakairi, ou tece o colar para a festa da moça nova, no caso dos Tikuna Magüta. É a valorização da parte pelo todo, em uma linguagem metonímica, icônica, exacerbando a utilização comunicativa da fotografia.

Perguntado ao autor sobre a escolha de fotos para ilustrar as narrativas, ele afirma:

ficamos num impasse entre a ilustração e a fotografia. Tínhamos dúvidas sobre qual delas escolher. Para poder fazer o projeto andar mais rápido decidimos que cada história traria a imagem fotográfica de um de seus membros. As fotos são de arquivos de fotógrafos. As imagens foram adquiridas pela editora FTD. [...] As fotos são de representantes dos povos, mas a autoria delas é de profissionais da imagem (MUNDURUKU, 2018, p. 01).

Santaella (2008) retoma Barthes e apresenta argumentos para defender a tese da arbitrariedade relativa da imagem fotográfica. “A relatividade semântica da foto se refere ao fato de a percepção de imagens fotográficas possuírem elementos culturais” (SANTAELLA, 2008, p. 108).

Hjemlmslev (*apud* SANTAELLA, 2008) descreve o signo fotográfico como um processo de iconização da realidade. A “realidade visível” dos objetos visuais é a matéria de expressão da imagem fotográfica” (SANTAELLA, 2008, p.131). A foto representa, na obra de Munduruku, o conhecimento de mundo de cada povo, seu *modus vivendi*, sua cultura que os diferencia dos pares.

As narrativas indígenas, assim como as voltadas para o público infantil que unem texto e ilustração, são narrativas multimodais, a partir do conceito de Kress e Van Leeuwen (*apud* SOUZA, 2003, p. 01), 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”.

Nas três obras analisadas, a imagem está presente, seja através de desenhos elaborados pelos indígenas, seja através da fotografia, unindo as duas linguagens verbal e não verbal, imprimindo um caráter multimodal às narrativas. No livro dos Ticuna, ela é de autoria dos próprios indígenas da comunidade, selecionadas e justapostas aos textos que as acompanham. Os desenhos têm a autoria identificada ao final da obra e são fruto da seleção, organização e projeto gráfico de uma das professoras da comunidade. Já *Histórias de índio* traz ilustrações de Laurabeatriz, capa e projeto gráfico ao cargo de profissionais da área. E *Vozes ancestrais: dez contos indígenas* une a linguagem verbal à linguagem fotográfica, e as fotos, diferentemente daquelas do livro dos Ticuna, foram adquiridas pela editora, selecionadas e organizadas na obra, de acordo com um projeto gráfico elaborado e um formato diferenciado.

Conclusão

Nas três obras, as questões da autoria coletiva e do tempo mítico ancestral ou presente anterior do *primordium* das cosmologias indígenas estão presentes. Em muitas delas, o plano do *presente anterior* (diferentemente do nosso conceito de passado) continua existindo concomitante ao tempo histórico, do plano do *presente atual*. Fazem parte do repertório de narrativas guardadas na memória da comunidade que, ao lado dos contos populares, das modas de viola, das adivinhas, povoam o inconsciente coletivo do povo. Não podem ser desligadas do contexto social em que foram geradas e que, mesmo transcritas, não são textos decifráveis diretamente, nem podem ser entendidas mediante a aplicação de métodos.

Em relação à delimitação de gênero e a todo o ensejo de classificação por parte de vários estudos de pesquisadores, ao analisar as narrativas, a entrevista de Munduruku e os depoimentos colhidos em vários sites dedicados à publicação de trabalhos e narrativas indígenas, percebe-se que a tentativa de rotular essas textualidades como lendas, mitos, fábulas, contos populares é o mesmo que enquadrá-las em uma camisa de força. É não respeitar a maleabilidade existente na estrutura de cada uma delas, embora aqui e ali, as características de um gênero analisado a partir de um determinado instrumental teórico possa predominar.

Surge, dentro do contexto da escola indígena, um resgate das culturas, e essa nova escrita indígena, aliada aos desenhos, faz surgir uma nova cultura indígena, agora vista pelo olhar do próprio indígena, atravessando e esgarçando as fronteiras tênues entre a cultura escrita e a oral. Essa nova escrita nasce paradoxal, local, porque carrega as marcas das diferentes comunidades; e universal, porque extrapola as comunidades produtoras, ganha uma estética própria, uma abrangência maior de público e se transforma em um capital cultural com reconhecimento literário para fora das fronteiras nacionais, reconhecida por prêmios internacionais. As obras são publicadas não apenas por organizações indígenas, mas por grandes editoras com distribuição no mercado interno e alcance no mercado externo, através de instituições promotoras de leitura, feiras e Salões de Livros, dando maior visibilidade a essa produção.

O acesso dos indígenas à universidade, em busca de melhores ferramentas para incrementar essa escrita e o seu retorno à comunidade de origem também constitui um fator importante de difusão dessa escrita, aliado à participação dos autores indígenas, reunidos em

núcleos e organizações, em congressos acadêmicos que ajudam a difundir essa literatura, reescrevendo a versão dominante da história do indígena no Brasil pelo viés dessas narrativas.

Referências

Catálogo de obras Daniel Munduruku. Porto Alegre: Edelbra/ DM Projetos Especiais/ UK'A Editorial, 2014.

CHEVAKIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva et all. 20 ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

GRUBER Jussara Gomes, (Org.) **O livro das árvores.** Benjamin Constant: Organização Geral dos Professores Ticuna Biligues, 1997.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Da fala para a escrita:** atividades de retextualização. 10. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

MUNDURUKU, Daniel. **Entrevista por e-mail** concedida à autora em maio 2018.

_____. **Histórias de índio.** II. Laurabeatriz. São Paulo: Cia das Letrinhas, 1996.

_____. **Vozes ancestrais:** dez contos indígenas. São Paulo: FTD, 2016.

NICOLA, Rosane de Mello Santo. Retextualização e concepções de língua(gens) na formação do sujeito-autor. **Anais do I seminário internacional de representações sociais, subjetividades e educação.** X Congresso Nacional de Educação. PUCPR, nov 2011. Disponível em: <http://educere.bruc.com.br/CD2011/pdf/5924_3006.pdf>. Acesso em: 15 Jun. 2018.

OLIVEIRA, Rui de. **Pelos jardins de Boboli:** reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

RAMOS, Andrea. **Em busca da cara metade ou da alma gêmea.** 2018. Disponível em: <andreamosfilosofia.blogspot.com> Acesso em: 4 jun. 2018.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem:** cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. **Uma outra história, a escrita indígena no Brasil-**Povos indígenas no Brasil. 2018. Disponível em: <<https://www.indios.org.br/pt>>. Acesso em: 12 Maio 2018.

YAMÃ, Ozias Yguarê. **Literatura indígenas brasileira e seus autores.** Disponível em: <<http://yaguareh.blogspot.com.br/p/lista-de-escritores-indigenas.html>> Acesso em: 15 maio 2018.

A LITERATURA ESCRITA POR INDÍGENAS

RECEBIDO 17 DE JULHO DE 2018.

APROVADO 05 DE SETEMBRO DE 2018.