UNIVESIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS
DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

ANDRÉA CASTELACI MARTINS

Olhar indígena e olhar indigenista para a literatura infantil brasileira

Representações da temática indígena por Ciça Fittipaldi e Daniel Munduruku

v.1

São Paulo
2013

ANDRÉA CASTELACI MARTINS

Olhar indígena e olhar indigenista para a literatura infantil brasileira

Representações da temática indígena por Ciça Fittipaldi e Daniel Munduruku

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

Orientadora: Profª Drª Maria Zilda da Cunha

São Paulo
2013

ANDRÉA CASTELACI MARTINS

Olhar indígena e olhar indigenista para a literatura infantil brasileira

Representações da temática indígena por Ciça Fittipaldi e Daniel Munduruku

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____ Instituição:_____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição:_____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição:_____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

A Deus e a seus intercessores

À minha filha, Alana, e meu marido Rogério

A meus pais e avó Ivone

À amiga, Paola Mandalá

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha querida professora e orientadora, Maria Zilda da Cunha, por ter acreditado em meu projeto e por me receber como aluna. Agradeço também por sua dedicação, orientação paciente e delicada, assim como pelo carinho, compreensão e atenção dispensados em toda a minha caminhada.

Agradeço ao meu marido, Rogério, pela paciência e compreensão nos momentos difíceis, pelo trabalho de revisão bibliográfica e ortográfica e pelo amor a mim dedicado em todo o processo.

Agradeço à minha filha, Alana, pela ajuda nas pesquisas e digitalização de imagens, pela digitação na etapa final do trabalho e principalmente pelo amor e paciência que teve comigo.

Agradeço aos meus pais e parentes por compreenderem minha ausência e pelo apoio moral.

Agradeço à minha avó que mesmo tão distante sempre rezou por mim.

Agradeço a todos os colegas de trabalho e de faculdade que puderam contribuir para minha pesquisa, fornecendo informações, soluções, bibliografias, lendo meus textos, compreendendo minhas ausências ou, simplesmente, me ouvindo.

Agradeço à Profª Dra. Ana Lucia Brandão, por todas as contribuições bibliográficas que foram preciosas para a minha pesquisa, assim como pelas orientações fornecidas na banca de qualificação.

Agradeço, especialmente, ao Prof. Dr. José Nicolau Gregorin Filho, por ter acreditado em meu potencial desde a graduação, por todas as orientações que me forneceu e que foram muito importantes para o término do meu trabalho.

Tubi Tupy

Eu sou feito do resto de estrelas
Como o corvo, o carvalho e o carvão
As sementes nasceram das cinzas
De uma delas depois da explosão
Sou o índio da estrela veloz e brilhante
Que é forte como o jabuti
O de antes de agora em diante
E o distante galáxias daqui
Canibal tropical, qual o pau
Que dá nome a nação, renasci
Natural, analógico e digital
Libertado astronauta tupi
Eu sou feito do resto de estrelas
Daquelas primeiras, depois da explosão,
Sou semente nascendo das cinzas,
Sou o corvo, o carvalho, o carvão
Meu nome é tupy
Guaicuru
Meu nome é Peri
De Ceci
Sou neto de Caramuru
Sou Galdino, Juruna e Raoni
E no Cosmos de onde eu vim
Com a imagem do caos
Me projeto futuro sem fim
Pelo espaço num tour sideral
Minhas roupas estampam em cores
A beleza do caos atual
As misérias e mil esplendores
Do planeta Neanderthal

(Lenine)

Brasil

Que faço com a minha cara de índia?
E meus cabelos
E minhas rugas
E minha história
E meus segredos?
Que faço com a minha cara de índia?
E meus espíritos
E minha força
E meu Tupã
E meus círculos?
Que faço com a minha cara de índia?
E meu sangue
E minha consciência
E minha luta
E nossos filhos?
Brasil, o que faço com a minha cara de índia?
Não sou violência
Ou estupro
Eu sou história
Eu sou cunhã
Barriga brasileira
Ventre sagrado
Povo brasileiro.
Ventre que gerou
O povo brasileiro.
Hoje está só...
A barriga da mãe fecunda
E os cânticos que outrora cantavam
Hoje são gritos de guerra
Contra o massacre do mundo.
(Eliane Potiguara)

RESUMO

MARTINS, A. C. **Olhar indígena e olhar indigenista para a literatura infantil brasileira:** Representações da temática indígena por Ciça Fittipaldi e Daniel Munduruku. 183 f. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Esta dissertação pretende analisar, sob uma perspectiva comparatista, as obras: *Kabá Darebu* e *As peripécias do jabuti,* de Daniel Munduruku, e *Pequena história de gente e de bicho,* de Ciça Fittipaldi, tendo em vista as especificidades culturais de cada autor e a maneira como elas se refletem em suas produções, bem como destacar características de seus projetos ideológicos e estéticos. Levando em conta os preceitos dos estudos comparados, outro foco de análise será os diálogos estabelecidos entre cada escritor com outras áreas de conhecimento, como: antropologia, artes plásticas e educação, considerando a formação acadêmica de ambos e sua atuação profissional. Levando-se em conta as ponderações de Antonio Candido com relação às influências do contexto social e político na produção literária, este trabalho também abordará a Lei 11.645 - a qual institui o ensino das contribuições culturais e sociais dos povos africanos e indígenas nas escolas brasileiras - e a possibilidade de reflexo da mesma na produção literária de temática indígena desses autores.

Palavras-Chave: estudos comparados, literatura infantil, Daniel Munduruku, Ciça Fittipaldi.

ABSTRACT

MARTINS, A. C. **Look the other and look indigenous to indigenous Brazilian children's literature:** representations of indigenous issues by Ciça Fittipaldi and Daniel Mundurukú 183 f. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

This thesis aims to analyze, from a comparative perspective, the works: Kaba Darebu and the tortoise The adventures of Daniel Mundurukú and short history of people and animal, of Ciça Fittipaldi, in view of the cultural specificities of each author and how they reflect on their productions, as well as highlight features of their ideological and aesthetic designs. Taking into account the principles of comparative studies, another focus of analysis will be dialogues between each writer with other areas of knowledge, such as anthropology, art and education, considering both the academic and his professional performance. Taking into account the weights of Antonio Candido with respect to the influences of the social and political context in the literature, this paper will also address the 11,645 law - which establishes the teaching of social and cultural contributions of African peoples and indigenous Brazilian schools - and the possibility of reflection of the same in the literary production of indigenous issues these authors.

Keywords: comparative studies, children's literature, Daniel Munduruku, Ciça Fittipaldi.

Lista de tabelas

Tabela 1 – Livros literários de autores indígenas ..... Pág. 127

Lista de figuras

Figura 1 - Johan Froschauer, *Dise figur angaigt Vns das volck,* 1505.....Pág 40
Figura 2 - Autoria não identificada, *Chefes tupinambás,* 1557..... Pág 46
Figura 3 - Autoria não identificada, *Ritual antropofágico*, 1557..... Pág 46
Figura 4 - Jean de Léry, *Mouffacat quo modo holpitem expiaciat*, 1594..... Pág 49
Figura 5 - Albert Eckhout, *Índia tarairiu*, 1641..... Pág 51
Figura 6 - Carlo Grandi, *Retrato de Padre AntônioVieira*, 1742..... Pág 54
Figura 7 - Joaquim José Codima, *Índio Jurupixuna*, 1783 - 1792..... ..Pág 59
Figura 8 - Jean Baptiste Debret, *Botocudos, puris, pataxós ET maxacalis ou gamelas, 1834 1839*..... Pág 61
Figura 9 - Johan Moritz Rugendas, *Famille Etienne*, 1835..... Pág 62
Figura 10 - Vitor Meireles, *A primeira missa no Brasil*, 1860..... Pág 63
Figura 11 - José Maria de Medeiros, *Iracema*, 1881..... Pág 63
Figura 12 - José Maria de Medeiros, *Lindóia*, 1882..... Pág 63
Figura 13 - Rodolfo Amoedo, *Marabá*, 1882..... Pág 64
Figura 14 - Chaves Pinheiro, *Alegoria do Império Brasileiro*, 1871..... Pág 64
Figura 15 - Rodolfo Bernardelli, *Faceira*, 1880.....Pág 65
Figura 16 - Angelo Agostini, *Viva o Amazonas*, 1884..... Pág 66
Figura 17 - Marc Ferrez, *Jovem índio do Mato Grosso*, 1880..... Pág 66
Figura 18 - Rodolpho Bernardelli, *Moema*, 1894..... Pág 89
Figura 19 - Oscar Pereira da Silva, *Fundação da Cidade de São Paulo 1554*, 1909..... Pág 89
Figura 20 - José Louro, *Guerreiro Umutina do Alto Rio Paraguai*, 1910..... Pág 90
Figura 21 - Vicente do Rego Monteiro, *Índio Arqueiro*, 1925..... Pág 90
Figura 22 - Tarsila do Amaral, *Abaporu*, 1928..... Pág 90
Figura 23 - Tarsila do Amaral, *Urutu*, 1928..... Pág 90
Figura 24 - Candido Portinari, *Cabeça de índio*, 1938..... Pág 90
Figura 25 - Candido Portinari, *Índio*, 1938..... Pág 90
Figura 26 - Victor Brecheret, *A luta dos índios Kalapalo*, 1951..... ..... Pág 91

Figura 27 - Victor Brecheret, *Monumento das Bandeiras*, 1953..... Pág 91
Figura 28 – Capa, Ciça Fittipaldi, *Pequena história de gente e bicho,* 1992 ..... .Pág 148
Figura 29 – Páginas 3 e 4, Ciça Fittipaldi, *Pequena história de gente e bicho,* 1992.... Pág 149
Figura 30 – Páginas 6 e 7, Ciça Fittipaldi, *Pequena história de gente e bicho,* 1992.... Pág 151
Figura 31 – Paginas 10 e 11, Ciça Fittipaldi, *Pequena história de gente e bicho,* 1992.Pág 152
Figura 32 – Páginas 16 e 17, Ciça Fittipaldi, Pequena história de gente e bicho, 1992. Pág 153
Figura 33 – Páginas 26 e 27, Ciça Fittipaldi, *Pequena história de gente e bicho,* 1992.....
.....Pág 156
Figura 34 – Capa, Daniel Munduruku, Kabá Darebu, 2002. ..... Pág 158
Figura 35 – Página 3 - Daniel Munduruku, *Kabá Darebu,* 2002. .....Pág 161
Figura 36 – Página 15 - Daniel Munduruku, *Kabá Darebu,* 2002. .....Pág 163
Figura 37 – Página 21, Daniel Munduruku, *Kabá Darebu,* 2002..... Pág 164
Figura 38 – Página 24, Daniel Munduruku, *Kabá Darebu,* 2002..... Pág 165
Figura 39 – Capa – Daniel Munduruku, *As peripécias do Jabuti,* 2007..... Pág 166
Figura 40 – Páginas 6 e 7 - Daniel Munduruku, *As peripécias do Jabuti,* 2007..... .Pág 169
Figura 41 – Página 10 - Daniel Munduruku, *As peripécias do Jabuti,* 2007..... Pág 169
Figura 42 – Páginas 24 e 25 - Daniel Munduruku, *As peripécias do Jabuti,* 2007..... Pág 172

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 13

INTRODUÇÃO 15

1. ABRINDO CAMINHOS PARA UM PERCURSO DE ANÁLISE COMPARATISTA DA TEMÁTICA INDÍGENA NA LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA 20

1.1. Literatura Comparada – Uma trajetória, algumas teses e várias controvérsias 20

1.1.1. A questão da cultura e da construção de um *ethos* discursivo 28

1.1.2. A busca da alteridade 31

2. UMA VIAGEM PELA TEMÁTICA INDÍGENA NA LITERATURA BRASILEIRA – DE CAMINHA A CONTEMPORANEIDADE 34

2.1. Fazendo as malas..... 34

2.2. Uma viagem Pindorama adentro 36

3. A LITERATURA INFANTIL E JUVENIL DE TEMÁTICA INDÍGENA 94

3.1. E a gente, bicho, toca pra dentro 94

3.2. Quase chegando... Ciça Fittipaldi e Daniel Mundruku 135

3.3. Desfazendo as malas - A visão comparatista na literatura infantil e juvenil brasileira 142

4. A MESCLA DE OLHARES PARA A TEMÁTICA INDÍGENA 147

4.1. Ciça Fittipaldi – Pequena história de gente e bicho 147

4.2. Daniel Munduruku – Kabá Darebu 158

4.3. Daniel Munduruku e Ciça Fittipaldi – As peripécias do jabuti 166

CONSIDERAÇÕES FINAIS 173

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 176

APRESENTAÇÃO

Abordar a temática indígena na literatura infantil e juvenil foi minha escolha desde a graduação. Em um dos módulos da disciplina: Literatura Infantil – Linguagens do Imaginário, ministrada pelo Professor José Nicolau Gregorin Filho, tive a oportunidade de apresentar um trabalho que discutia, dentre outros pontos, a temática indígena nas obras *O navegador e o príncipe*, de Zélio e a *14ª Nau*, de Rivaldo Macedo.

Ao estudar a construção dessas duas obras e suas especificidades, pude notar que a imagem do indígena em cada uma delas alterava-se. Havia a predominância de elementos estéticos na primeira - no texto verbal e no imagético – e maior referencialidade e clara intenção utilitária na segunda.

Posteriormente, ao cursar as disciplinas do mestrado como aluna especial e regular, a bibliografia indicada pelos docentes, propiciou-me conhecer outros escritores que trabalham com a mesma temática e amadurecer ideias acerca dessa questão.

Cada autor escolhido surgiu num momento específico. Primeiro fui apresentada à obra de Ciça Fittipaldi (Série Morená), trabalho bastante representativo e premiado. Depois de um tempo, conheci alguns livros de Daniel Munduruku, que na ocasião já apresentava uma produção bastante expressiva. Inicialmente, chamou-me a atenção o fato de os dois pertencerem a culturas diferentes e abordarem a temática indígena em suas obras. Além disso, a autora em questão havia morado com os indígenas para conhecer melhor sua cultura antes de escrever sua coleção. A inversão de lugares dos escritores, ou seja, a troca de culturas que fizeram, deixou-me curiosa. Afinal, ela dispôs-se a conhecer a cultura do outro, aproximou-se para de tal modo que acabou por se envolver, posteriormente, com órgãos governamentais, e não governamentais, de defesa do índio e educação escolar indígena. Ele, por sua vez, deixou o ambiente indígena em que vivia muito cedo e passou a viver no espaço urbano, fato que também é alvo da crítica de alguns antropólogos e estudiosos literários, não apenas com relação à sua identidade e ao seu lugar de pertencimento, mas também com relação à qualidade literária daquilo o que produz. Assim, notei que ambos buscavam conhecer e vivenciar a cultura do outro, com maior ou menor intensidade.

Com o conhecimento sobre as questões de identidade, propostas por Stuart Hall e Benjamin Abdala Jr., pude compreender que as identidades são móveis, fragmentadas, e, portanto, também podem se adequar a diferentes contextos e situações, como ocorre,

principalmente, com Daniel Munduruku, que não voltou a viver com o seu povo de origem. No entanto, nota-se em sua escrita um tom de denúncia social com relação ao sofrimento vivenciado pelos povos indígenas em nosso país.

Outro fato marcante para essa pesquisa foi o conhecimento da influência das instituições na produção literária infantil e juvenil, uma vez que, algumas leis são fundamentais e direcionam o mercado editorial do livro literário. É o caso da Lei 11.645, de 2008, que agrega ao currículo escolar oficial o ensino obrigatório da cultura africana e indígena. Certamente, pode-se observar uma movimentação de várias editoras e escritores que visam a atender a demanda que essa Lei intensificou.

Munduruku, após a Lei, escreveu mais de vinte livros, mas antes disso, após a LDB de 1996, que também prevê o estudo de temas ligados à pluralidade cultural, produziu 28 livros. Ciça Fittipaldi, por sua vez, tem sua produção concentrada na década de 80, portanto, antes das leis, e recentemente atua como ilustradora de diversas obras com temática indígena ou não.

Dessa forma, o estudo de algumas obras desses dois autores, visando a depreender o projeto estético e o projeto ideológico de cada um, pode ser profícuo para a área dos estudos comparados em função das especificidades culturais de ambos, o que permite ao pesquisador buscar diferenças, enlaces, utopias, e revelações de imaginários diversos; além disso, podemos levantar a hipótese de que o fato de possuírem conhecimentos específicos em outras áreas, aplicando-os em suas obras, permite-nos desvelar relações interessantes que se processam entre literatura e outras áreas do saber.

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem por objetivo realizar um estudo comparativo acerca da representação da temática indígena nas obras *Kaba Darebu*, de Daniel Munduruku, *Pequena história de gente e bicho*, de Ciça Fittipaldi e *As peripécias do Jabuti*, de ambos, escrita por Munduruku e ilustrada por Fittipaldi, buscando depreender como se deu a evolução, de natureza estética e ideológica, no tratamento da temática mediante os contextos histórico-culturais e as circunstâncias de produção dos autores.

A representação da temática indígena sempre esteve presente na literatura brasileira em vários períodos, da *Carta de Caminha* à contemporaneidade, ou seja, das primeiras manifestações literárias à consolidação do Sistema Literário brasileiro como bem afirma Candido (1975). A natureza dessa representação, ao longo do tempo, esteve associada à maneira como se concebia o papel do indígena na sociedade. Dos contextos de submissão, supressão das características culturais, opressão de cunho escravagista até as situações mais recentes de recuperação e proteção das especificidades culturais, várias obras abordaram a temática, cada uma delas trazendo, em sua essência, concepções ideológicas vigentes - acerca dessa temática - articuladas aos traços estéticos de cada período.

A partir, principalmente, do século XX, muitos autores passaram a buscar mais informações a respeito da cultura indígena. Alguns, inclusive, dispuseram-se a vivenciar *in loco* o cotidiano de povos indígenas a fim de que essa experiência trouxesse às obras uma abordagem mais adequada à realidade. Essa busca por informações ocorreu de maneira integrada às mudanças que a sociedade sofria em relação às diferenças culturais, estimuladas pelas discussões acerca dos direitos humanos ocorridas após a Segunda Guerra mundial. Trata-se de um processo de construção de alteridade que se iniciava e que, evidentemente, haveria de trazer suas reverberações às representações literárias.

A emergência das questões relativas à pluralidade cultural e, ao mesmo tempo, das questões ambientais, trouxe ao âmbito da representação literária pessoas que atuavam política e socialmente na proteção e na integração das populações indígenas: sertanistas, antropólogos e indigenistas, como a autora e ilustradora Ciça Fittipaldi.

Como evolução desse processo, no último quarto do século XX as minorias passaram a ter voz, impulsionadas por todas as mudanças socioculturais que ocorriam, a começar pelos movimentos feministas. Essas vozes que passavam a ser ouvidas, também passaram a ser

traduzidas esteticamente por meio de produções culturais, incluindo as literárias; o que foi chamado por alguns estudiosos de movimento contracânone. Integram-se, então, ao contexto de produção literária de temática indígena junto aos indigenistas, autores de origem indígena como Daniel Munduruku.

No processo organizativo de mudanças sociais e culturais, a escola, como salienta Brant (2009), é um mecanismo fundamental. Por isso, as questões problemáticas manifestadas na sociedade sempre são foco da atuação da pedagógica, visando sua solução. Nesse sentido, as questões relativas à diversidade etnocultural também passaram a ser incorporadas aos dispositivos que regem a educação e, paulatinamente, ao cotidiano das escolas. Como, nos dizeres de Arroyo (1990), a literatura infantil tem uma relação muito próxima às questões do ensino e à pedagogia, as obras literárias para crianças também manifestam em seus conteúdos, em maior ou menor grau, os problemas da sociedade à guisa de solucioná-los. Nesse sentido, a promulgação da Lei 11.645 de 10/03/2008, a qual determina as diretrizes e bases da educação nacional, para que se inclua o estudo da "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena" em qualquer estabelecimento de ensino do Brasil, motiva, contemporaneamente, ainda mais essa produção literária para crianças e jovens com essa temática, trazendo à baila o jogo de forças ligado ao contexto editorial e mercadológico.

Assim, a relevância desse contexto e a necessidade de reflexão acerca da configuração evolutiva da representação literária da temática indígena justificam a escolha desse objeto de estudo. Além disso, a possibilidade de analisarmos a produção de dois autores comparando obras distintas e depois na conjunção de suas ações produtivas numa mesma obra, acerca da mesma temática, é simultaneamente algo raro e inspirador da curiosidade científica, inclusive quando consideramos as especificidades do projeto estético de cada autor. Esses são, portanto, aspectos que justificam a escolha do *corpus.*

Frente todas as questões que, até aqui, foram apresentadas, a escolha dos procedimentos metodológicos teve que ser compatível com a complexidade das situações a que esse estudo se propõe. Nesse sentido, a abordagem da produção literária de temática indígena dentro de uma perspectiva comparatista parece-nos a mais acertada, pois a essa dissertação são imprescindíveis articulações relacionadas à estética, às questões históricas, aos aspectos antropológicos, aos aspectos culturais, às questões ideológicas e às questões educacionais, o que somente a perspectiva do comparatismo atual, solidário e ligado à interdisciplinaridade teve condições de operacionalizar.

O percurso metodológico desta pesquisa inicia-se pela apresentação das concepções relativas ao comparatismo literário que consubstanciam as análises; nesse sentido, elas não foram tratadas pelo viés das fontes e influências, mas numa perspectiva dialógica e interdisciplinar, que busca garantir o contato entre diferentes áreas do saber (arte, antropologia, pedagogia, estudos culturais) num regime de prospecção[1]. Num segundo momento, fora organizado um estudo de conceitos necessários às análises das articulações entre obra, autoria e sociedade, ou seja, identidade, hibridismo cultural, *ethos* discursivo e alteridade. Como terceiro movimento metodológico, empreendemos análises que operaram com os conceitos apresentados e com alguns aspectos dos outros campos do saber, devidamente situados ao passo de sua utilização, ora numa perspectiva mais histórica, como nos Capítulos 2 e 3, ora no tratamento comparatista dispensado às três obras em questão, como no Capítulo 4, consolidando as estratégias metodológicas.

Diante do caminho metodológico proposto, entendemos que a disposição textual da dissertação ficaria melhor organizada por meio da apresentação de quatro capítulos. Assim, no Capítulo 1, tendo em vista as especificidades estéticas, ideológicas e temáticas dos dois escritores, foi feita a exposição de algumas perspectivas da literatura comparada, para que através de tais esclarecimentos efetivássemos a escolha do amparo teórico que mais se encaixasse nesse estudo. Como suporte teórico para elaborar essa trajetória, utilizamos Sandra Nitrini, Benjamin Abdala Jr, Tania Carvalhal e Eduardo Coutinho. Apresentamos ainda algumas explanações sobre o termo cultura, considerando que os estudos culturais também fundamentaram a construção de nossa argumentação no que tange à situação de hibridismo cultural vivida pelos autores; também ponderamos acerca da construção de um *ethos* discursivo por Munduruku, expondo as relações de busca e articulando-as ao hibridismo cultural marcado por muitos séculos pelo modo eurocêntrico de pensar.

No Capítulo 2, organizamos, por meio de procedimentos diacrônicos, uma apresentação da literatura de temática indígena a partir da Carta de Pero Vaz de Caminha, primeiro registro sobre a visão do colonizador com relação aos índios do Brasil, considerando o processo de construção e de consolidação do Sistema literário. Passamos pelo modernismo, momento de efervescência no campo artístico provocada pelo surgimento do movimento antropofágico, e consideramos relevante, nesse momento, conceituar termos que foram muito utilizados no decorrer da dissertação, como: índio, produção literária indianista, indígena e

[1] Abdala Jr (2012).

indigenista. Esse capítulo evidencia como a temática indígena se insere na tradição literária brasileira e, como propõe Abdala Jr (2003), percebe-se que nada se cria do vazio. Como amparo teórico, utilizamos Alfredo Bosi, Carlos Nejar, Antonio Candido e Afranio Coutinho.

No Capítulo 3, traçamos um breve percurso histórico da literatura infantil de temática indígena no Brasil, amparando-nos também nos princípios educacionais vigentes em cada época até o advento da Lei 11645/2008. Partimos das primeiras manifestações da literatura de influência oral, recontada por folcloristas, até as principais obras na atualidade. Utilizamos a divisão proposta por Nely Novaes Coelho: Período Pré-Lobatiano, Período Lobatiano e Contemporaneidade, articuladas às divisões por décadas, de Zilberman e Lajolo (1986). Cabe salientar que selecionamos autores que possam ter contribuído para a construção da representação da temática indígena encontrados na bibliografia teórica fornecida por Nelly Novaes Coelho, Lucia Pimentel Góes, Barbara Vasconcelos de Carvalho, Leonardo Arroyo, Regina Zilberman e Marisa Lajolo. Também acrescentamos escritores apontados em três publicações: no *Pequeno Catálogo Literário de Obras de Autores Indígenas do Instituto Indígena Brasileiro para propriedade intelectual* – INBRAPI, na publicação *O índio* na literatura infanto-*juvenil no Brasil*, da FUNAI e *A imagem do índio na literatura infantil e juvenil: bibliografia,* promovido pela Prefeitura do Município de São Paulo em conjunto com a Secretaria Municipal de Cultura para a Biblioteca Monteiro Lobato. Após eleitos os teóricos que nos ampararam, foi feita uma apresentação dos escritores que são objeto de estudo. Falamos de sua formação, produção e situação atual no mercado editorial e de trabalho.

O Capítulo 4 comporta a análise do *corpus* que ocorre por meio do estabelecimento de relações entre a forma das obras, os conteúdos em questão e os contextos de produção. A primeira obra analisada é a de Ciça Fittippandi, a segunda a de Munduruku e a terceira é a de ambos. Dessa forma, podemos verificar de que maneira os projetos estéticos e ideológicos inserem-se numa tradição literária dentro do Sistema Literário brasileiro; de que maneira ocorre a construção de uma alteridade acerca da temática indígena, articulada à diversidade cultural; e de que maneira ações produtivas de ambos entrecruzam-se, confluindo numa produção "síntese estética" imbuída das marcas autorais de ambos.

Como encerramento dessa pesquisa, apontamos considerações finais que recuperam os estudos e as análises, engendrando-as na construção do percurso evolutivo da representação da temática indígena na literatura. Embora se tenha privilegiado o estudo de um *corpus* específico, evidenciam-se procedimentos de construção estética articulados à tradição e

alicerçados ao contexto de produção, caminhos esses que tem reverberado ao longo dos tempos nos processo de representação da temática indígena.

1. ABRINDO CAMINHOS PARA UM PERCURSO DE ANÁLISE COMPARATISTA DA TEMÁTICA INDÍGENA NA LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA

En el fondo, todo el mundo es más o menos comparatista

Claudio Guillén

Claudio Guillén, na epígrafe acima, nos leva a atentar para uma característica que é própria do ser humano, a comparação. De fato, desde a infância vivemos examinando, confrontando e estabelecendo relações entre os elementos que nos cercam: as pessoas, os alimentos, os brinquedos, os livros, os ideais, enfim, todos os elementos que implicam em um juízo de valor (ou não) em um posicionamento crítico. Em um nível acadêmico, diversos pesquisadores tornam-se especialistas em estabelecer comparações, dessa forma, grande parte do material intelectual disponível teve seu objeto de análise observado pelo crivo do comparatismo.

Na visão de Rama (2008) "demonstramos que a função crítica é inerente a todo ser humano, que nunca deixa de exercê-la, o que não impediu o aparecimento de certos indivíduos especializados, resultado do vertiginoso crescimento da produção intelectual e artística." (RAMA, 2008, p. 69)

Refletindo sobre tal função em nossa sociedade, este capítulo visa à abordagem de algumas teorias mais relevantes da literatura comparada que poderão ser utilizadas como arcabouço teórico/metodológico dentro do projeto da pesquisa que analisará as obras do autor indígena Daniel Munduruku e da autora e ilustradora Ciça Fittipaldi.

Para tanto, mantendo uma perspectiva cronológica, esboçaremos de forma sucinta os pensamentos dos teóricos europeus, americanos e latino-americanos que serão relevantes para esta pesquisa, com isso referendamos os princípios que serão basilares para as nossas análises e suas contribuições para os estudos de literatura infantil brasileira, em especial na pesquisa proposta.

1.1. Literatura Comparada – Uma trajetória, algumas teses e várias controvérsias

Sabe-se que a Literatura Comparada surgiu no final do século XVIII e consolidou-se no século XIX através de uma trajetória paralela ao desenvolvimento do conceito de literaturas nacionais. Muitos teóricos fizeram parte deste processo, como os europeus, norte-americanos e latino-americanos, por isso surgiram algumas controvérsias que envolveram tal estudo.

Nitrini (2000) destaca que como consequência do período histórico em que surgiu tal modo de pesquisa, a Literatura Comparada possui uma forte ligação com a política. Além disso, sua gênese está diretamente relacionada à da Literatura, basta lembrarmos das Literaturas Grega e Romana que deram início a este processo. Como aponta Texte (1994), em 1893:

> O estudo comparado das obras literárias é um dos legados autênticos da crítica antiga. Comparar Homero com Virgílio, Demótenes com Cícero, Menandro com Terêncio, investigar o que tal autor latino deve a tal autor grego perguntar-se em que fonte, geralmente estrangeira, Plauto buscou o tema de suas comédias, Horácio as regras de sua Arte Poética, Sêneca as intrigas de suas tragédias: estes lugares-comuns da história literária eram familiares às críticas dos antigos. (TEXTE, 1994, p.27)

Este pesquisador criticou a falta de método dos antigos estudiosos, que não eram rigorosos em suas análises por possuírem uma quantidade reduzida de literaturas conhecidas, ausência de pontos de vista crítico e histórico para tais estudos, além de haver uma supremacia da literatura grega com relação à romana. Para ele, os antigos não tinham consciência da relatividade de toda literatura, portanto não eram capazes de perceber sua lenta evolução dentro de um contexto social.

Sabe-se que vários teóricos discutiram o conceito e aplicação da Literatura Comparada na Europa, em 1902, por exemplo, o italiano Benedetto Croce, através de seu artigo "A literatura Comparada", ao questionar sobre o que seria este estudo, provocou uma primeira crise do modelo histórico-positivista vigente até então, ao rechaçá-lo por meio de uma crítica ao que ele tomava como "estudos de pura erudição" (CROCE, 1994).

Croce concebeu que um estudo comparado eficaz era aquele que englobava todos os antecedentes da obra literária "próximos ou longínquos, práticos e ideais, filosóficos e literários, deixados sob a forma de palavras ou de formas plásticas e figurativas" (CROCE, 1949, p. 73), ele apontou ainda que uma pesquisa comparatista deveria ser pautada no estudo de uma obra em sua totalidade, ou seja, tal estudo precisava englobar várias áreas do

conhecimento. Mais tarde, Henry Remak, representante da escola americana retomaria o posicionamento deste teórico.

Há uma concepção dentro dos estudos comparados que divide as pesquisas dessa área dentro do que se concebe como escola "francesa" ou "americana", que segundo Nitrini (2000), se distinguiam em vários aspectos, dentre eles está o fato de que os franceses não aceitavam o estudo comparado de literatura com outras áreas do conhecimento, algo que chegou a ser apontado por Croce e consolidado posteriormente pelo americano Henry Remak, como já foi dito. Outra diferença fundamental consistia no fato de que os estudos franceses tendiam para os métodos históricos, enquanto os americanos propunham pesquisas paralelísticas. Além disso, enquanto os franceses estudavam as literaturas de diferentes nações; os americanos também realizavam estudos comparativos de obras e autores incluídos em uma mesma literatura nacional, como se observará nos estudos propostos pelos latino-americanos.

A América Latina possui um contexto histórico, político e cultural bem diversificado, seja pelos processos de colonização/descolonização, ou pela diversidade de povos que fazem parte da sua formação. Com essas e outras especificidades tão latentes era natural que os críticos literários, vislumbrassem metodologias que tentassem abarcar tais circunstâncias e seus reflexos nas formas de expressão literárias.

Um desses estudiosos foi o crítico uruguaio Ángel Rama, que a partir da década de 60, ao constatar que o modelo historiográfico europeu não era equivalente ao da América espanhola, propôs uma estruturação desta tradição literária tendo como base as condições específicas desses povos e as relações socioeconômicas dentro das esferas educativas, artísticas, literárias e filosóficas e consequentemente políticas, como defendeu:

> No caso latino-americano, especificamente, o vínculo e mesmo a dependência entre arte e história é algo mais forte que em outros lugares e em outros tempos [...] A opção pela América Latina, preferencialmente, não se fará por razões exclusivamente estéticas – que não existem e nunca existiram, mas por razões morais, sociais, metafísicas, pelo entendimento de nós mesmos, onde estamos, e pelo que necessitamos de imediato, de nutritivo de revigorante. (RAMA, 2008, p. 66)

Rama (2008) acreditava na transculturação literária, conceito criado pelo sociólogo cubano Fernando Ortiz, que explorava as trocas culturais e econômicas consequentes do período colonial. Como apontam Aguiar e Vasconcelos (2004), através desse processo ele

“desejava ainda descrever um processo no qual duas culturas, em situação de encontro ou confronto, resultam modificadas, dando origem a algo novo, original e independente.” (AGUIAR; VASCONCELOS, 2004, p. 87)

A noção de transculturação ao ser agregada aos estudos literários por Rama, serviu para esclarecer como as características da modernidade europeia, através da transculturação, haviam se ajustado à realidade latino-americana. E segundo, Aguiar e Vasconcelos (2004), é através do conceito de transculturação que tais estudos adquirem uma natureza dialética, como destacam “o maior ganho de um conceito como o de transculturação reside exatamente em sua natureza dialética, que lhe possibilita superar seus pólos contrários e opostos, sem no entanto deixar de contê-los e exprimi-los.” (AGUIAR; VASCONCELOS, 2004, p. 91)

O conceito de transculturação pregoado por Rama leva em conta pressupostos sociopolíticos e culturais, que se transformam dentro da literatura, como salientam Aguiar e Vasconcelos (2004):

> O processo formativo de transculturação, que perfaz a dialética entre a modernidade e a tradição, o nativo e o alheio, a vanguarda e o regional e, por exemplo, por vezes entre a forma moderna do romance e a dicção rústica dos narradores e protagonistas, assim como cria novas sínteses, cria também novas “sombras”, que deslocamos para o passado, e que são continuamente transculturadas para o presente. (AGUIAR; VASCONCELOS, 2004, p. 95)

No Brasil, não há como falar da crítica brasileira sem citar Antonio Candido, que logo ao final da década de 50 publicou sua obra “*Formação da Literatura Brasileira*”, na qual concebe a literatura como um sistema de obras interligadas por elementos afins, que possuem características que se destacam em cada fase, como a língua, temas, imagens, caracteres de natureza social e psíquica, organizados dentro de uma perspectiva histórica e literária, onde aparecem de forma distinta:

> ... a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor (linguagem), que liga uns aos outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece, sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade. (CANDIDO, 1975, p. 9)

Basicamente ele expõe alguns conceitos de sua obra que residem nos estudos do texto e suas relações sociais. Segundo ele, o crítico ao se colocar diante de uma obra ou várias precisa considerar seus diversos níveis de compreensão, levando em conta a perspectiva em que se situa, ou seja, de onde analisa a obra. Dessa forma, os contextos sociais, psíquicos e históricos são relevantes assim como o autor (elemento individual da produção) e por fim, o texto, que é fruto desses elementos anteriores. Como ele afirma, "a obra é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não-literários: impressões, paixões, ideias, fatos acontecimentos, que são a matéria prima do ato criador." (CANDIDO, 1975, p. 34)

Candido afirma ainda que a "literatura é um conjunto de obras, não de fatores nem autores" (CANDIDO, 1975, p. 34), e para que exista uma análise efetiva dessas obras é relevante a consideração dos elementos externos ao texto tidos como não literários, ainda que tal estudo seja irrelevante para a estética, é fundamental para a crítica que irá investigar até que ponto esses elementos interferiram na "elaboração do conteúdo humano da obra" (CANDIDO, 1975, p.34).

É possível observar que Candido considera os mesmos elementos que Croce, Remak e Rama já haviam debatido, ou seja, a intervenção de outras áreas de conhecimento nos estudos comparados.

O autor considera a questão das influências que ligam um autor a outro, como algo questionável, pois é passível de falhas, devido à dificuldade de diferenciação entre "influência, plágio ou coincidência". Através de seu posicionamento ele faz uma ressalva:

> Achar pois, que basta aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la é correr o risco de uma perigosa simplificação causal. Mas se tomarmos o cuidado de considerar os fatores sociais no seu papel de formadores da estrutura, veremos que tanto eles quanto os psíquicos são decisivos para a análise literária... (CANDIDO, 2000, p. 13)

Nitrini (2000, p. 209), acerca deste posicionamento de Candido, pondera que "seu conceito de influência se libera da carga semântica determinista, colonialista, positivista e etnocêntrica, tornando-se um instrumento comparatista independente da chamada 'escola francesa' da primeira metade deste século ou de qualquer outra."

Enfim, em seus ensaios posteriores, como *Literatura e Sociedade*, pode-se notar a continuidade de suas reflexões para os estudos literários que reside nas relações indissociáveis

entre obra, autor e público, que até a atualidade rende frutos nas discussões acadêmicas. Para ele, a obra de arte é social e o público é responsável por dar sentido a ela já que une o autor à sua criação, e sem ele (público) o autor não se realiza, pois nele o criador verá sua própria imagem. Ao fim e ao cabo, ele mesmo define essas relações:

> A literatura é ,pois, um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial deste processo de circulação literária para configurar a realidade da literatura atuando no tempo. (CANDIDO, 2000, p. 68)

Segundo sua concepção, o escritor depende do público, pois este lhe concede elementos para que se conheça. Os receptores, por sua vez serão influenciados por vários fatores como: meios de comunicação, formação de opinião literária, elites. Por isso, para Candido (2000) "Escritor e obra constituem, pois, um par solidário, funcionalmente vinculado ao público."

Assim, através desta proposta teórico-metodológica de análise literária, Candido desenvolveu pesquisas de ordem histórico-sociológicas sobre a literatura brasileira e deixou assim, sementes para estudos recentes sobre essas inter-relações.

Outro crítico bastante relevante na atualidade é Benjamin Abdala Junior, que em uma de suas publicações *Literatura, história e política – literaturas de Língua Portuguesa no século XX* estuda a circulação literária em países de língua portuguesa elaborando pesquisas comparativas desta literatura descolonizada. Seus objetivos se pautam em:

> (...) enfatizar a necessidade de estudar as circulações internas e as articulações supranacionais que se faziam na ambiência de nossa comunitarismo cultural. Ao comparatismo radicado nessa situação de dependência em relação ao poder simbólico, um comparatismo que veio de nossa experiência histórica, relevamos a importância de desenvolvermos um outro que fosse pautado pelas articulações de solidariedade entre autores de um campo intelectual supranacional. (ABDALA, 2007, p. 15)

Para tanto ele pesquisa tais relações solidárias entre escritores de língua portuguesa, através de um veio político, ideológico e o engajamento dos escritores dentro dessas esferas, buscando o que há de comum nessas culturas. Cabe destacar que suas pesquisas se estendem

também para países hispano-americanos. Segundo sua concepção, tal tipo de comparatismo que visa a verificar afinidades de grupos minoritários, ocasionará uma renovação dos nossos repertórios culturais mestiços, a partir do momento em que seguir na contramão da globalização, que estandardiza e paralisa todos.

Em linhas gerais, este crítico considera que os deslocamentos populacionais, regionais e o rompimento de fronteiras resultantes do processo de globalização, provocam o surgimento de fronteiras culturais múltiplas que, como consequência, promovem o desenvolvimento de diversas identidades (que ele chama de plurais). Em decorrência deste processo de interação mundial, surgiu o conceito de "comunitarismo", desenvolvido dentro de uma problemática supra-nacional, de cunho político.

Ele salienta ainda que frequentemente a literatura comparada concebe a cultura de um ponto de vista das distinções, dentro de uma dialética gerada entre as igualdades e diferenças. É comum que tais estudos culturais pregoem o conceito de "tolerância", o que implica em uma falta de interação, não havendo com isso uma aprendizagem. Tal concepção é equivalente à perspectiva eurocêntrica que sempre influenciou os estudos culturais até então. Dentro deste ponto de vista o "outro" é aceito na medida em que espelhar a civilização dominante, não havendo assim uma abertura para a questão da alteridade.

Dentro do contexto literário brasileiro, houve adaptações históricas entre os nativos brasileiros, africanos e europeus, que devem ser consideradas dentro de um estudo comparativo, mas apesar desses descompassos históricos o nosso comparatismo deve ser descolonizado. Portanto, para ele, é necessário que haja um diálogo entre culturas, na literatura e que deve ser considerado pela crítica, ou seja, não basta comparar textos, deve-se considerar as culturas, o "hibridismo cultural". Como ele destaca:

> Com base nessa face solidária do hibridismo cultural, é possível historicizar sua matéria constitutiva. Não para copiar passados que não retornarão, mas para descortinar os sentidos dos gestos dos atores sociais observados, combinando-os criativamente, para dessa forma voltarmos a sonhar com projetos possíveis, que promovam uma efetiva democratização – da vida política, econômica e social para o campo da cultura. (ABDALA, 2004, p. 20)

Outro estudioso do comparatismo literário de muita relevância no Brasil é Eduardo Coutinho, que em seus ensaios questiona o etnocentrismo existente nos estudos comparados por muito tempo, enfatizando a necessidade da existência de um discurso crítico latino-

americano, para isso, fundamenta sua argumentação nas idéias de Angel Rama, Ana Pizarro e Claudio Guillen. Para Coutinho, é necessário que haja um discurso crítico que tenha sua gênese no estudo da produção latino-americana e suas relações com o sistema a que pertence e suas formas de funcionamento. Para que seja possível tal pesquisa ele propõe uma reformulação dos cânones, como forma de "luta contra o eurocentrismo", e consequente questionamento das esferas políticas e culturais detentoras do poder.

Essa proposição abre caminho para a inclusão de outras literaturas consideradas marginalizadas como: as de línguas indígenas vivas, a produção em *créole* do Caribe Francês, a literatura popular, a literatura oral; enfim, dessa forma tais vozes marginalizadas e alternativas passariam a ser ouvidas.

O autor também retoma a teoria multiculturalista, como comenta:

> O reconhecimento e a valorização da própria cultura efetuados por diversos grupos étnicos da América Latina como resultado da influência das teorias multiculturalistas vêm constituindo um aspecto relevante do panorama social das últimas décadas, e a atuação dessa nova visão sobre a produção intelectual do continente tem sido significativa. (COUTINHO, 2003, p. 56)

Ao fim, esse breve resumo aponta para algumas facetas da literatura comparada no Brasil e no mundo, mas vale observar que vários questionamentos feitos no decorrer deste percurso são retomados conforme o contexto sociopolítico e cultural do pesquisador e do objeto. No geral, tais teorias muitas vezes dialogam entre si, estabelecem trocas ou se contestam, como afirma Nitrini (2000):

> Criadas em épocas diferentes, por motivos distintos, com objetivos diferenciados e a partir de contextos específicos, as teorias das literaturas comparadas dos diferentes países acabam dialogando entre si: umas tutelando as outras, algumas questionando as outras, algumas avançando alguns aspectos de outras, buscando seu próprio discurso crítico, de modo que este fluir ziguezagueante de todas estas teorias faz da literatura comparada um objeto escorregadio. Isso permitiu que, até agora, nunca envelhecesse a pergunta: O que é literatura comparada? (NITRINI, 2000, p. 289)

Observando-se tantas perspectivas e controvérsias, um fato é notório e talvez todo crítico concorde: o importante ao se tomar conhecimento de tais estudos é que o pesquisador tente adequar quais desses métodos melhor se enquadram ao seu objeto de pesquisa para que assim produza um resultado mais profícuo em nível acadêmico.

Dessa forma, dentro da pesquisa que propomos que é a análise comparatista da produção literária de temática indígena de Ciça Fittipaldi e Daniel Munduruku, a fim de verificar as especificidades dos seus traços ideológicos e estéticos, além de suas relações com outras áreas de conhecimento, e sopesar a diferença (ou não) de culturas, em vista do fato de Daniel se autodenominar como um descendente da nação Munduruku, que vive na cidade; torna-se relevante a consideração de alguns estudiosos como: Benjamin Abdala Junior, que assim como outros pesquisadores Nestor García Canclini, Edward Said e Stuart Hall ponderam sobre a importância do estudo de culturas que coexistem dentro do processo de globalização e provocam novas articulações de identidade, em face das migrações, ou movimentos diaspóricos, segundo Hall (2009), dos indivíduos, como é o caso de Munduruku.

Além de Abdala, é imprescindível retomar a relação desses autores com sua realidade, sociopolítica e cultural, conforme propõe Antonio Candido. Serão destacados também os argumentos do estudioso Benedetto Croce, que enfatiza a importância das relações de outras áreas de conhecimento com a literatura, como ocorre com os dois autores em estudo ao aplicar seus conhecimentos em artes plásticas, antropologia ou filosofia para efetuar a sua produção.

Nessa ordem de conhecimentos, ressalte-se que as ideias aqui apresentadas, e alguns dos conceitos que delas derivam serão agenciados para a realização de um estudo comparatista no âmbito da Literatura infantil, mais especificamente, aquela que traz em foco a temática indígena. Ao que voltaremos oportunamente.

1.1.1 – A questão da cultura e da construção de um *ethos* discursivo.

Em vista da possível diferença cultural existente entre os autores e levando-se em conta não apenas os teóricos supracitados, faz-se necessária uma breve os ponderação sobre o termo cultura, visto que foi destacado anteriormente que os escritores em estudo, em princípio, podem pertencer a culturas "distintas". Por isso, são necessárias algumas considerações sobre esse termo para se chegar às relações com a questão de identidade cultural dos escritores em destaque.

Sabe-se que o conceito de cultura é bastante amplo desde a sua origem latina até as definições mais contemporâneas. Segundo Williams (2007), a palavra provém do termo latino

Colere , que possui vários significados: habitar, cultivar, proteger e honrar com veneração. Dos desdobramentos citados por ele tem-se:

> Dessa maneira, "habitar" desenvolveu-se do latim *colonus* até chegar a *colony* [colônia]. "Honrar com veneração" desenvolveu-se do latim *cultus* até chegar a *Cult* [culto]. [...] Em todos os primeiros usos, **cultura** era um substantivo que se referia a um processo: o cuidado com algo, basicamente com as colheitas ou com os animais. (WILLIAMS, 2007, p. 117)

Williams (2007) cita ainda que a variação de significados foi ocorrendo conforme seu uso em determinadas línguas, sua aplicação no sentido próprio ou figurado e dentro de contextos históricos específicos, utilizações que, segundo ele, geraram sua complexidade. Considerando tais elementos, ele aponta as formas mais ativas de uso do vocábulo atualmente:

> (i) o substantivo independente e abstrato que descreve um processo de desenvolvimento intelectual, espiritual e estético, a partir do século 18; (ii) o substantivo independente, quer seja usado de modo geral ou específico, indicando um modo particular de vida, quer seja de um povo, um período, um grupo ou da humanidade em geral, desde Herder e Klemm. Mas também é preciso reconhecer (iii) o substantivo independente e abstrato que descreve as obras e as práticas da atividade intelectual e, particularmente, artística. (WILLIAMS, 2007, p. 121)

Eagleton (2011), também vislumbrou essas nuances do conceito de cultura e agregou ainda que o termo apresenta aspectos antagônicos atrelados a algumas questões filosóficas como:

> liberdade e determinismo, o fazer e o sofrer, mudança e identidade, o dado e o criado. Se cultura significa cultivo, um cuidar que é ativo, daquilo que cresce naturalmente, o termo sugere uma dialética entre o artificial e o natural, entre o que fazemos ao mundo e o que o mundo nos faz. (EAGLETON, 2011, p. 11)

Há outro detalhe destacado por ele sobre a palavra cultura que é o fato dela ligar-se à natureza, e que intrinsecamente o ser humano deve se autocultivar, ou seja, deve tornar-se "argila em nossas próprias mãos." Essa imagem metafórica reflete uma particularidade da cultura na contemporaneidade, ou seja, o homem está em constante transformação, modificando a si e aos outros dentro de um determinado contexto social ou político que não necessariamente é o seu de origem. É bastante óbvia essa constatação, no entanto não pode ser omitida.

Laraia (2009), que aborda aspectos antropológicos da cultura, após expor várias definições desse termo em sua obra e utilizar-se de diversos exemplos ilustrativos retirados de sua experiência profissional e literatura sobre o tema, chega à constatação de que o sistema cultural passa por mudanças constantes provenientes de alterações internas de um mesmo sistema cultural e dele com outras culturas, ou seja, o sistema cultural está em constante transformação, assim como o próprio homem. Enfim, o que se nota em todos os estudos é justamente o caráter dinâmico e mutável da cultura.

Os escritores em estudo nessa pesquisa estão dentro desse sistema mutável, vivendo entre mundos, seja presencialmente, seja literariamente. Ciça Fittipaldi, por exemplo, vivenciou uma outra cultura para discuti-la em sua obra literária; Daniel Munduruku, por sua vez, oriundo de uma cultura indígena, ainda que não a tenha vivido plenamente, ou melhor, não tenha convivido com seu povo, demonstra um movimento de recuperação desta em seus textos, com mais literariedade em produções recentes e com menos nas primeiras, entretanto, nos dois casos, o que se nota é a fragmentação da identidade cultural dos indivíduos, como afirma Hall (2009, p. 26). Ou seja, em suas próprias palavras: "Na situação de diáspora, as identidades se tornam múltiplas".

Assim, é dentro deste ciclo de transfigurações que o homem constrói aos poucos a sua identidade. Este termo também é bastante complexo na contemporaneidade, pois conforme constata Hall (2006, p. 10), há três concepções de identidade: o sujeito do iluminismo, ser centrado, racional, consciente e dotado de uma identidade fixa; o sujeito sociológico, fruto do mundo moderno e que cuja identidade formava-se das relações do seu "eu" com a sociedade; e um sujeito pós-moderno, resultado de tantas mudanças no mundo social e cultural em que vive, que se torna fragmentado, formado por várias identidades. Hall (2006, p. 12) constata sobre este indivíduo: "O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente."

Levando-se em consideração tal definição, pode-se dizer com relação à identidade de Munduruku que é pós-moderna, maleável, condicionada pela situação em que vive. Quando ele se coloca como um índio assume um *ethos* discursivo para que produza como um autor, dentro de um mercado editorial favorável ao tratamento das diversidades étnicas e culturais resultantes das leis educacionais lançadas pelo governo e que estão em voga atualmente.

O *ethos* discursivo é aplicado nas teorias do discurso para se referir à construção de um "eu" enunciador que impressione seus interlocutores. Esse locutor se utiliza de

procedimentos linguísticos para deixar sua marca no enunciado, podendo, para isso, incluir-se de forma clara ou não na mensagem e posicionar-se de forma crítica. Quando esse "eu" se faz tão presente no discurso precisa de um tema para apoiar-se para que o texto tenha crédito, como destaca Amossy (2011, p. 20) "mas essa onipresença do ego é também marcada por uma temática que desenha a imagem-tipo do panfletário; uma imagem de si tão genérica que acaba se tornando mais pessoal".

Assim, quando temos um sujeito pós-moderno, com uma identidade movente, que se altera em diferentes circunstâncias num processo de constante formação e transformação segundo suas representações nos sistemas culturais (HALL, 1987), pode-se dizer que seu discurso também se adaptará a tais modificações através desse *ethos* visando com isso à construção de uma fala voltada para promover o respeito à pluralidade cultural e étnica. Amossy (2011) pondera a esse respeito quando trata dos novos posicionamentos do *ethos* dentro dos estudos culturais em uma concepção pós-moderna, comentando que:

> Sua reflexão está ligada a um questionamento das noções de sujeito, de ideologia, de escritura e valoriza o objetivo de eficácia da retórica: trata-se de ver como pode se instaurar um ethos discursivo que contribua para construir uma fala de mulher ou, ainda, a de um "subalterno" (segundo o termo de Spivak *Can the Subaltern speak*, 2010) A construção de um ethos discursivo é, assim, privilegiada, uma vez que é indissociável de um posicionamento político. (AMOSSY, 2011, p. 23)

Por estar atrelado a uma posição política e ideológica o *ethos* de Daniel Munduruku constrói-se de acordo com o seu auditório ou público leitor, que em geral busca partilhar de um mesmo conjunto de valores com relação ao respeito às sociodiversidades e combate aos preconceitos, elementos esses propostos pelas leis brasileiras (Constituição e LDB) e que se tornaram constantes na atmosfera nacional através dos vários movimentos sociais que se organizaram buscando o reconhecimento e o respeito aos seus direitos.

1.1.2. – A busca da alteridade

Várias leis foram surgindo no decorrer da história como forma de incluir os povos formadores da cultura nacional na sociedade como um todo e, mais recentemente, no currículo escolar (lei 11645). A jurisprudência nascia sempre como representação da vontade dos grupos hegemônicos para tentar resolver os "problemas" gerados pela presença dos

indígenas na sociedade. Não sobrou assim espaço para a alteridade. A visão era unilateral e não vislumbrava o outro lado, não enxergava o outro. Por quê?

Porque somos fruto de uma história que em suas raízes não foi justa com relação a esse olhar para o "outro". A visão eurocêntrica predominou, e não houve assim uma real compreensão do que eram essas pessoas que aqui habitavam antes do europeu.

Através daquilo que se escrevia sobre o mundo novo dotado de uma natureza exuberante representada por sua fauna e flora, riquezas minerais incontáveis e um povo exótico despertou-se o interesse dos exploradores e também a curiosidade.

Ocorre que as imagens presentes nos discursos (neles se incluem as artes plásticas e literatura), sempre estiveram condicionadas aos interesses dos grupos dominantes. Assim, a representação dos povos indígenas oscilava entre uma imagem do legítimo habitante do paraíso, puro e vivendo em uma atmosfera idílica, como ocorreu em umas descrições de Caminha e algumas de missionários; mais tarde transformado pelos viajantes em selvagem, canibal, antropófago; chegando a ser o bom-selvagem, belo e bondoso, nas vozes dos românticos, até que mais tarde, no período das entradas e bandeiras e mais recentemente da marcha para o oeste, promovida pelo Marechal Rondon, o índio era apresentado como um ser bárbaro, e incapaz que precisava ser catalogado, catequizado para que fosse protegido pelos "civilizados". Assim, mais uma vez pouco sobrou para um discurso que vislumbrasse realmente a alteridade.

Do outro lado também ocorreu tal problema, os indígenas tiveram que se acostumar às interferências do "outro" em sua cultura, e em vista de sua tradição oral, que tornava tão dinâmicos os mitos contados pelos mais velhos, os brancos passaram a ser retratados em suas histórias, modificando-se assim suas tradições.

Movimentos sociais, pedagógicos, políticos e intelectuais gerados no Brasil nas últimas décadas passaram a se refletir nas leis e comportamento dos cidadãos que perceberam a importância da sua diversidade cultural, religiosa, sexual, etc. Como consequência as minorias ganham voz, passam a figurar nas leis.

As artes refletiram esses movimentos, abriu-se uma brecha para o discurso da alteridade. Alguns escritores passaram a tentar conhecer mais de perto a cultura indígena para poder retratá-la sem os estereótipos tão constantes até então, por outro lado, escritores de origem indígena começaram a produzir livros numa tentativa de apresentar aos não índios a riqueza e a diversidade cultural desses povos.

Novos discursos e novas vozes em velhas roupagens que promovem um novo relacionamento com o mercado editorial é esse o panorama atual da literatura de temática indígena. Porém há agora uma abertura maior para a questão da alteridade já que o olhar não é mais unilateral. O diálogo entre culturas e o hibridismo cultural, termos usados por Benjamin Abdala, precisam ser constantes e estudados com um olhar solidário, principalmente nessas obras de temática indígena.

2. UMA VIAGEM PELA TEMÁTICA INDÍGENA NA LITERATURA BRASILEIRA – DE CAMINHA À CONTEMPORANEIDADE

A feição deles é serem pardos, um tanto avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos. Andam nus, sem cobertura alguma. Nem fazem mais caso de encobrir ou deixar de encobrir suas vergonhas do que de mostrar a cara. Acerca disso são de grande inocência.

Pero Vaz de Caminha

A identidade só existe no momento em que a terra é palavra vivida.

Carlos Nejar

2.1. Fazendo as malas...

A cultura dos povos indígenas é bastante relevante em nossa sociedade devido à sua importância na formação do povo brasileiro, logo o seu conhecimento sempre despertou a curiosidade de antropólogos, sociólogos e escritores. Verifica-se que na literatura, em diferentes momentos da história, aparecem representados alguns aspectos da produção cultural, formas de expressão, sistemas de crenças de alguns povos que habitavam ou habitam o Brasil. Dessa forma, um breve estudo do percurso desta temática dentro de nosso sistema literário faz-se necessário, com o intuito de verificar as origens e evoluções deste tema até que se chegue à literatura infantil contemporânea, foco principal deste estudo. Para tanto, leva-se em consideração os estudos de Antonio Candido, que ao analisar a formação da literatura brasileira diferencia *manifestações literárias* de *literatura* propriamente dita. Segundo analisa, a literatura é:

> ... um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes denominadores são, além das características internas (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. (CANDIDO, 1975, p. 23)

Ainda segundo este crítico, tais elementos são pautados em uma tríade composta pelos escritores, pelos leitores (que dão vida à obra) e um mecanismo transmissor como amálgama destes outros elementos, representado pela linguagem e seus estilos; assim forma-se a

literatura como um sistema. Os autores que se incluem em um determinado período são encarregados de transmitir certos padrões literários para assim dar continuidade à tradição, que segundo Candido (1975, p.24) "sem esta tradição não há literatura como fenômeno de civilização."

Candido ao tratar sobre as *manifestações literárias* aponta que estas são encontradas em fases incipientes da formação literária, por ainda não estarem organizadas dentro de uma tradição, seja pela imaturidade dos seus produtores ou do meio em que se encontram, seja pela ausência de uma linguagem característica que lhes confira um estilo. Assinala ainda, que apesar destas condições há casos em que alguns escritores conseguem se destacar individualmente e criar um tipo de esboço de sistema literário. Toma como exemplo o trabalho de José de Anchieta no século XVI e as Academias do século XVIII.

Dessa forma, leva-se em consideração neste estudo uma trajetória que perfaz desde as primeiras *manifestações literárias*, segundo a concepção de Candido, até a literatura já considerada um sistema, a fim de apresentar uma breve trajetória da temática indígena pelo olhar de alguns autores e também por suas figurações nas áreas artísticas. Para tanto, será discutido o primeiro registro sobre os povos indígenas: A carta de Pero Vaz de Caminha até os autores de literatura infantil objetos desta pesquisa: Ciça Fittipaldi e Daniel Munduruku. É notório que Candido não considerou os textos que fizeram parte da "literatura de informação", pelos motivos supracitados, no entanto, serão apontados nesta pesquisa por manifestarem certos valores ideológicos (religiosos, mercantis), e pelo seu conteúdo e forma (temática). Nesta breve passagem pela literatura de temática indígena brasileira pretende-se refletir sobre como se deu a evolução do olhar dos escritores com relação a este tema e as ideologias que os envolveram, dentro e fora do sistema literário regido pelo cânone.

É imprescindível que nesta trajetória leve-se em consideração o contexto sociocultural de cada escritor apresentado, tendo-se como base alguns elementos também vislumbrados por Candido (2000), como:

> ... a estrutura social, os valores e ideologias e as técnicas de comunicação. [...] Eles marcam, em todo o caso, os quatro momentos da produção, pois: a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior orienta-o segundo os padrões de sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas, d) a síntese resultante age sobre o meio. (CANDIDO, 2000, p. 20)

Considerando as observações de Candido supracitadas, pode-se notar como foi se construindo o panorama das artes no período da colonização, (não apenas naquele momento, mas até a contemporaneidade), ou seja, toda a produção artística estará subordinada a um contexto social e político. Quando analisamos o nosso processo de colonização tais imbricamentos ficam mais claros, pois, como se sabe, as relações entre colonizador e colonizado no Brasil foram moldadas sob uma perspectiva eurocêntrica, onde o "outro", ou o primitivo, figurava na condição de subalterno, inferior. Na esfera política a legitimação do poder do colonizador se deu através da exploração econômica e dominação cultural e religiosa. Assim, os primeiros discursos sobre os indígenas criados pelos viajantes e missionários foram influenciados pelas ideologias expansionistas e religiosas, que se alternavam conforme os interesses do momento. Ou melhor, a representação do índio ficava condicionada a fatores políticos ditados pela Europa. Abdala Jr (2012) comenta sobre essa rede de relações:

> Foi assim que desde os tempos coloniais o eurocentrismo procurou estabelecer a inteligibilidade e, principalmente, a legitimidade necessárias às práticas de dominação, justamente porque inferiorizavam, tanto em discursos científicos, quanto leigos, os espaços, povos, e culturas das colônias e apontavam a sua necessidade de evolução em amplos sentidos. Hoje, essa inclinação persiste nos olhares, práticas e representações que permitem a continuidade da dominação e manutenção de determinadas hegemonias e hierarquizações, esmo que de forma sutil, ininteligível, naturalizada ou compartilhada por todos. (ABDALA JR., 2012, p. 38)

Cabe salientar que essas especificidades ficarão marcadas em nossa viagem pela literatura de temática indígena.

2.2. Uma viagem Pindorama adentro...

Pindorama cujo significado em tupi-guarani é "terra das palmeiras", era o nome usado pelos nativos antes da chegada do colonizador para nomear o Brasil, dessa forma, usamos tal expressão como uma metáfora para apresentar os primeiros olhares lançados para esses povos em uma viagem dentro da nossa literatura.

Antes de iniciar essa trajetória da representação do indígena na literatura, é necessário o esclarecimento de alguns termos que serão muito aplicados no decorrer desse estudo e que podem causar dúvidas. Entre eles está a palavra índio, que será usada para designar os

indígenas, também comentaremos as especificações voltadas para os tipos de literatura: indianista, indigenista, indígena, que serão utilizadas em vários momentos.

Quando nasce o índio? A palavra índio, empregada em vários momentos é sem dúvida bastante controversa. Sabe-se que esse termo foi usado pela primeira vez no período da colonização quando os navegantes pensaram ter chegado ás Índias, portanto chamaram índios os que aqui viviam. Entretanto essa denominação até hoje é tida por alguns estudiosos como genérica, pois agrega todas as culturas indígenas em um só nome desrespeitando assim toda a riqueza e diversidade que lhe é inerente. O termo para Oliveira (2004) apresenta um primeiro sentido relacionado ao senso comum que remete a um estado cultural ligado ao homem que vive em contato com a natureza de forma rudimentar, muitas vezes tal acepção apresenta um sentido negativo por remeter às ideias provenientes do colonialismo em que esses indivíduos eram considerados selvagens, incapazes, preguiçosos, sem religião, etc. Já no segundo sentido, "índio" é o termo técnico usado por profissionais como antropólogos, sociólogos, advogados, indigenistas, e outros que empregam com definições legais ou administrativas. Cabe salientar que nesta pesquisa não se pretende aplicar o termo com um intuito desrespeitoso, mas apenas como aquele que permanece no imaginário das pessoas por ser muito utilizado. Acerca desta discussão sobre nomenclatura, Grupioni (2005) esclarece:

> Fruto de um erro histórico do século XVI e invenção da sociedade nacional, a categoria índio, perpetuada através dos anos, acaba adquirindo uma conotação política. Ela passa a ser incorporada pelos grupos indígenas no processo de construção de uma identidade coletiva, nomeando-os frente ao restante da sociedade. Estabelece um contínuo de semelhanças estruturais entre as diferentes sociedades indígenas e um marco em relação aos civilizados. A manutenção desta identidade social coletiva, por parte dos índios, passa pela manipulação de suas especificidades culturais e dos estereótipos da sociedade envolvente e não implica na anulação de suas marcas étnicas. (GRUPIONI, 2005, p.17)

Com relação às vertentes de literatura de temática indígena, o sociólogo peruano José Carlos Mariatégui, citado por Polar (2000, p.193) destaca que há as produções "indígenas" que são criadas pelos próprios índios aproveitando-se de "meios e códigos" que lhe sejam característicos e as "indigenistas", que são aquelas obras feitas por não índios.

Há também aquela produção que é chamada de indianista, que pertence ao período Romântico brasileiro, quando os textos reproduziam os ideais nacionalistas de criação de uma identidade nacional.

Tendo esclarecido as terminologias que serão aplicadas, iniciaremos a exploração dos primeiros discursos acerca dos povos que aqui habitavam antes da chegada dos europeus.

O primeiro olhar lançado à cultura indígena brasileira partiu da perspectiva de um homem letrado, Pero Vaz de Caminha, o qual promoveu o que Afrânio Coutinho nomeou de "literatura de conhecimento da terra", como pondera a *Carta de Pero Vaz de Caminha*, que inicia entre nós a literatura de conhecimento da terra, é que é o primeiro e eminente documento de uma inesgotável '*brasiliana',* parece ter sido o prelúdio comum a toda "coisa escrita brasileira." (COUTINHO, 2003, p. 233)

Carlos Nejar comenta sobre alguns aspectos relevantes da missiva, em primeiro lugar destaca que Caminha valeu-se da necessidade de nomear os seres e objetos da terra recém-descoberta, conforme destaca: "Pero Vaz de Caminha com sua carta tomou posse da terra através da palavra." (NEJAR, 2007, p. 27)

Outros elementos apontados por este crítico sobre a missiva descrevem detalhadamente as primeiras impressões que o colonizador tem do indígena, de forma deslumbrada e imaginativa. Tal visão também foi compartilhada por Américo Vespúcio mais tarde, no entanto, Caminha considerava os nativos inocentes, em muitos momentos do texto, fato que remete à sua própria inocência com relação às expectativas de "dominação" destes povos: "Bastará que até aqui, como quer que se lhes em alguma parte amansassem, logo de uma mão para outra se esquivavam, como pardais do cevadouro. Ninguém não lhes ousa falar de rijo para não se esquivarem mais. E tudo se passa como eles querem – para os bem amansarmos!" (CAMINHA,)

> Comiam conosco do que lhes dávamos, e alguns deles bebiam vinho, ao passo que outros o não podiam beber. Mas querer-me parecer que, se os acostumarem, o hão de beber de boa vontade! Andavam todos tão bem dispostos e tão bem feitos e galantes com suas pinturas que agradavam. Acarretavam dessa lenha quanta podiam, com mil boas vontades, e levantavam-na aos batéis. E estavam já mais mansos e seguros entre nós do que nós estávamos entre eles." (CAMINHA, p.)

É notório que o escrivão, em muitos momentos, estava imbuído de ideais religiosos ao verificar a possibilidade de catequização dessa população, ao destacar sua docilidade, e ao comparar a terra encontrada ao paraíso. Mas nossa história mostra que o transcorrido foi catastrófico, principalmente para os povos dominados, o olhar utópico lançado por Caminha às terras do "novo mundo", torna-se equivocado quando se reflete sobre o processo histórico do qual era testemunha: a colonização. Alfredo Bosi já atentou para a força que as palavras

exercem dentro de determinados contextos, no caso, o vocábulo: "colonização". Segundo o autor, essa palavra deriva do verbo latino *colo,* que significou "eu moro, eu ocupo a terra",como destaca:

> *Colo* é a matriz de colônia enquanto espaço que se está ocupando, terra ou povo que se pode trabalhar ou sujeitar... *Tomar conta de*, sentido básico de *colo*, importa não só em cuidar, mas também em *mandar... Colo* é a matriz de *colônia* enquanto espaço que se está ocupando, terra ou povo que se pode trabalhar ou sujeitar. (BOSI, 1992, p. 11,12)

Dessa forma, a carta de Caminha é um texto imaginativo, na medida em que representa de forma branda um sistema de relações sociais que na verdade foi bastante conflituoso e terminou na extinção de vários povos nativos. Entretanto, enquanto manifestação literária, apesar da discordância de vários críticos literários, tem valor por sua originalidade e até o tratamento respeitoso dedicado aos nativos indígenas, através da forma cuidadosa de descrevê-los "ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem novinhas e gentis, com cabelos muito pretos e compridos pelas costas; e suas vergonhas, tão altas e tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de a nós muito bem olharmos, não se envergonhavam." (CAMINHA, 1999)

O uso dos diminutivos e advérbios de intensidade destacando as características físicas das nativas, demonstram um olhar altruísta deste português com relação a uma cultura que ainda estava por ser revelada aos estrangeiros.

Sabe-se que a carta possuiu outras intencionalidades, como a de mostrar as riquezas naturais e humanas da nova terra, fazer a divulgação do novo continente para que outros portugueses viessem colonizá-la/explorá-la, anunciar a importância da catequese para os povos aqui viventes, etc. Daí origina-se o questionamento de sua literariedade, por se tratar de um texto informativo. Apesar disso, Alfredo Bosi comenta que suas qualidades estão justamente por valerem como "testemunhos do tempo" e como "sugestões temáticas e formais", mais tarde retomados pelos românticos e modernistas. Além dessas especificidades é inegável, como destacou Nejar (2007), sua virtude "visionária" e utópica:

> Por ser um texto miscigenado, não um texto puro, contendo mensagens do tempo para o tempo, o mais remoto, o do porvir. E o último aspecto, é o de que esta *Carta de Vaz de Caminha* comprova que, inicialmente, as coisas nos descobrem na palavra, depois nós é que descobrimos as coisas. Não apenas lemos, é ela que, aos poucos, começa a nos ler. Com a conotação de tornar conhecido este "mundo novo", através da narrativa de viagem, eivada

> de realismo. E mal sabemos, adivinhando nesta *Carta de Pero Vaz de Caminha*, quanto somos os nossos sonhos. (NEJAR, 2007, p. 27)

Figura 1 – Johan Froschauer. *Dise figur angaigt Vns das volck* – 1505

Pode-se dizer que a primeira representação dos indígenas brasileiros foi feita no discurso verbal por Caminha, no entanto, no campo do discurso não verbal, a primeira imagem (ilustração) propriamente dita, foi feita por Johan Froschauer, gravurista que nunca esteve no Brasil, não se conhece ao certo e em que fontes se baseou para a sua criação, sabe-se que foi incumbido de ilustrar o livro *Mundus Novus* de Américo Vespúcio. Trata-se de uma xilogravura (fig. 1) que retrata a nudez parcial dos nativos, os enfeites de penas pelo corpo, as armas, beleza dos corpos, ritual antropofágico e erotismo. Essa representação será constante no discurso verbal e não verbal por muito tempo, pois em muitos casos terá a finalidade de divulgar a superioridade do colonizador sobre o colonizado enfatizando o lado selvagem do segundo.

Cabe-nos destacar que no século XVI, especificamente no período de Literatura de Viagens, as ilustrações eram feitas com poucas técnicas. Em primeiro lugar usavam a xilogravura, como ocorre com Froshauer, há também as gravuras, o buril e as pinturas a óleo, mas o que chama a atenção é o fato de que os ilustradores nem sempre têm contato direto com os objetos retratados, assim, apropriam-se de leituras sobre o assunto ou baseiam-se em esboços feitos pelos viajantes. Dessa forma, muitas imagens que foram conhecidas na Europa, eram "representações" de "representações", no entanto, por muito tempo povoaram o imaginário dos leitores.

Além de Caminha, vários foram os outros portugueses que se embrenharam pelo universo da literatura de informação: Pero Lopes e Sousa, irmão de Martin Afonso de Sousa, escreveu um diário relatando uma expedição ao Brasil, em 1530-1532, comandada pelo irmão. Este diário foi descoberto pelo historiador Francisco Adolfo Varnhagem que o publicou em Lisboa, em 1839. Trata-se basicamente de relatos de navegação e descrições da natureza brasileira e dos costumes indígenas.

Pero Magalhães Gândavo é o português que recebeu o mérito de ter feito os primeiros informes sobre o Brasil. Escreveu o *Tratado da Terra do Brasil e a História da Província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil* (1576). Segundo Capistrano de Abreu, ambos os textos são uma "propaganda da imigração", dados geográficos (fauna e flora), ideologia cristã e relatos das riquezas da terra (metais preciosos e pedras), nas descrições de costumes indígenas faz uma crítica à moral, visto que é católico, e à antropofagia, como se observa quando fala dos Aymorés:

> [...] ninguém os entende, são elles tam altos e tam largos de corpo que quasi parecem gigantes; são mui alvos, não têm parecer dos outros indios na terra nem têm casas nem povoações onde morem, vivem entre os matos como brutos animaes; são mui forçosos em estremo, trazem huns arcos mui compridos e grossos conforme a suas forças e as frechas da mesma maneira. Estes indios têm feito muito dano aos moradores depois que vierão a esta Costa e mortos alguns portuguezes e escravos, porque são inimigos de toda gente. Não pelejão em campo nem têm animo para isso, põem-se entre o mato junto dalgum caminho e tanto que passa alguem atirão-lhe ao coração ou a parte onde o matem e não despedem frecha que não na empreguem. Finalmente, que não têm rostodireito a ninguem, senão a traição fazem a sua. As mulheres trazem huns paos tostados com que pelejão. Estes indios não vivem senão pela frecha, seu mantimento he caça, bichos e carne humana, fazem fogo debaixo do chão por não serem sentidos nem saberem onde andão. Muitas terras viçosas estão perdidas junto desta Capitania as quaes não são possuidas dos portuguezes por causa destes índios.[...] Estes Aymorés são mui feroz e crueis, não se pode com palavras encarecer a dureza desta gente.
>
> (Capítulo V – Duma Nação de gentio que se acha nesta capitania)

Ele termina este trecho justificando a violência dos colonizadores ao batalharem contra os Aymorés. Se as palavras não os comovem, a violência se justifica. No Capítulo VII – "Da condição e costumes dos índios da terra", ele descreve minuciosamente vários hábitos indígenas: detalhes sobre a língua, tipo de moradia, a nudez e as características físicas em geral, hábitos de guerra, ritual de antropofagia, nascimentos e mortes, etc. O tom é de

descrédito com relação aos "gentios" que são descritos como desprezíveis e violentos. Neste caso, não existe nenhuma simpatia por parte de Gândavo com relação aos nativos, apenas ponderações de um colonizador cristão que faz um julgamento moral, como se observa nos trechos:

> Finalmente que são estes indios mui deshumanos e crueis, não se movem a nenhuma piedade: vivem como brutos animaes sem ordem nem concerto de homens, são mui deshonestos e dados á sensualidade e entregão-se aos vicios como se nelles não houvera rezão de humanos ainda que todavia sempre têm resguardo os machos e as fêmeas em seu ajuntamento, e mostrão ter nisto alguma vergonha [...]Outras muitas bestialidades usão estes indios que aqui não escrevo, porque minha tenção foi não ser comprido [...]

Outro representante deste momento foi Gabriel Soares de Sousa, que em seu *Tratado Descritivo do Brasil* em 1587, consegue abarcar minúcias sobre a organização geográfica e política do Brasil no século XVI. Destaca a organização da costa brasileira, retrata a fauna e flora com minúcias até então não existentes e, segundo Bosi (1994) "partilha com Gândavo o objetivo de informar os poderes da Metrópole sobre as perspectivas que a colônia oferecia, acenando igualmente, ao cabo do livro com as minas de ouro, prata e esmeralda" (BOSI, 1994, p. 18)

A visão que oferece acerca dos indígenas destaca seus costumes e distintas etnias, e deixa transparecer, em certos trechos, expressões (léxico) e visões exatamente iguais às de Gândavo, assim como este, não apresenta uma visão solidária com relação aos povos nativos:

> Costumam estes potiguares não perdoarem a nenhum dos contrários que cativam, porque os matam e comem logo. Êste gentio é de má estatura, baços de cor, como todo o outro gentio; não deixam crescer nenhuns cabelos no corpo senão os da cabeça, porque em eles nascendo os arrancam logo. Falam a língua dos tupinambás e caetés; têm os mesmos costumes e gentilidades, o que declaramos ao diante no capítulo dos tupinambás. Este gentio é muito belicoso, guerreiro e atraiçoado, e amigo dos franceses, a quem faz sempre boa companhia, e, industriado deles, inimigo dos portugueses. São grandes lavradores dos seus mantimentos, de que estão sempre mui providos, e são caçadores bons e tais flecheiros que não erram flechada que atirem. São grandes pescadores de linha, assim no mar como nos rios de água doce. Cantam, bailam, comem e bebem pela ordem dos tupinambás, onde se declarará miudamente sua vida e costumes, que é quase o geral de todo o gentio da costa do Brasil. (SOUZA, 2001, p. 55)

Este é apenas um dos trechos, o autor explora na verdade muito mais dados etnográficos no decorrer de sua obra, tais especificidades não foram destacadas nos textos dos

seus sucessores, ele chega a classificar alguns grupos e apontar suas especificidades em capítulos distintos da obra: "Quem são os caetés?, aimorés, goitacás, papanases, tamoios, guainases, carijós, tupinambás, tupinaés", etc. Sobre este autor Bosi (1994) comenta que:

> [...] os capítulos sobre o gentio acercam-se do relatório etnográfico, pois não só cobrem a informação básica, da cultura material à religiosa, como sublinham traços peculiares: são de ler as descrições vivas da "couvade", dos suicidas comedores de terra, dos exibicionistas e dos feiticeiros chamadores da morte. (BOSI, 1994, p. 18)

Fernão Cardim, missionário da Companhia de Jesus, escreveu os *Tratados da Terra e da Gente do Brasil* (1583), onde também descreve a fauna, a flora e os indígenas brasileiros. No segundo capítulo de sua obra trata dos índios: seus costumes e tradições.

Entretanto, há certo consenso entre os críticos de literatura quando se fala em José de Anchieta, também um representante deste período colonial. Afrânio Coutinho comenta acerca da formação de nossa literatura:

> A literatura brasileira nasceu sob o signo do Barroco, definido não só como um estilo de arte, senão também como um complexo cultural e um estilo de vida. Foi aliás, mais precisamente, pela voz barroca dos jesuítas que ela teve início. Descontada a literatura de conhecimento da terra, a primeira manifestação de sentido estético foi a literatura jesuítica, sobretudo produzida por Anchieta, o fundador da literatura brasileira. (COUTINHO, 2003, p. 134)

Realmente é inegável o mérito de Anchieta e seus discípulos através de seu trabalho de catequese. O valor de sua obra está contido não apenas nas suas cartas, mas também nos textos informativos, sermões, textos históricos, dramáticos e poéticos. Seu trabalho junto aos indígenas relaciona-se à própria estruturação da história da educação brasileira.

Pode-se dizer que é em 1549, com a chegada dos jesuítas, que se inicia a história da educação no Brasil, aliás, é impossível dissociá-la da Companhia de Jesus que teve como primeira missão a de catequizar e educar os gentios. Uma das táticas usadas pelos jesuítas foi a de misturar-se com os índios e adotar seus costumes, usavam os "línguas", intérpretes mamelucos, para se aproximarem de seu público. Além disso, os missionários aprenderam o Tupi para se aproximar dos indígenas. Segundo Bosi (2000), Anchieta:

> [...] o jesuíta aguilhoado pelas urgências da missão precisou mudar de código, não por motivos de mensagem, mas de destinatário. O novo público

> e, mais do que público, participante de um novo e singular teatro, requer uma linguagem que não pode absolutamente ser a do colonizador. (BOSI, 2000, p. 31)

Dessa forma, o texto dramático é a expressão da literatura que mais aproximou os jesuítas dos indígenas. A partir de suas observações dos hábitos indígenas, os missionários os reuniam em grupos, na maioria das vezes composto por crianças, e ensaiavam as peças escritas por eles que abordavam o cotidiano dos nativos, e através delas exprimiam com censura seu conteúdo ideológico impregnado da moral e dos bons costumes. Nas peças eram criticados a bigamia, a nudez, a violência, etc e muitas vezes, havia a presença de um sincretismo religioso peculiar como observa Alfredo Bosi:

> Anchieta inventa um imaginário estranho sincrético, nem só católico, nem puramente tupi-guarani, quando forja figuras míticas chamadas "karaibebé", literalmente "profetas que voam", nos quais o nativo identifica talvez os anunciadores da Terra sem Mal, e os cristãos reconheciam os anjos mensageiros alados da Bíblia. Ou "Tupansy", mãe de Tupã, para dizer um atributo de Nossa Senhora. De mãos dadas caminhavam a cultura-reflexo e a cultura-criação. (BOSI, 2000, p. 31)

As cartas do padre jesuíta descreviam a seus conterrâneos o processo de catequese e também as especificidades da terra e dos indígenas de uma forma objetiva e descritiva:

> Alguns homens assistem à missa aos domingos, e depois do ofertório anuncia-se-lhes algum ponto da fé e da guarda dos mandamentos; e como isto não basta para a rudeza deles, não deixamos passar nenhum dia sem os virmos visitar, e exortamo-los, ora a uns ora a outros, a receberem a fé [...]. Fazemos isto sobretudo com a intenção de lhes prepararmos as almas, que se encontram mais brandas e mansas, para receberem o batismo, se a necessidade urgir; e pela mesma razão queremos atender às parturientes, para, sendo necessário, batizarmos a mãe e a criança. Deste modo, cuida-se da salvação da alma e do corpo. (VIOTTI, 1984, p. 23)

Ricas por seu valor descritivo e didático, as missivas também serviram para ilustrar ao imaginário europeu um pouco da fauna e da flora locais:

> Há um certo peixe (que chamamos peixe-boi e os índios iguaraguá), freqüente na vila do Espírito Santo e noutras povoações [...] Muito grande no tamanho, alimenta-se de ervas, como se mostram as mesmas ervas pastadas nos rochedos à beira dos mangues. No corpo é maior que o boi, cobre-se de pele dura, parecida na cor à do elefante. Tem no peito dois como braços, com que nada, e em baixo deles as tetas, com que alimenta os filhos. A boca

> é em tudo igual à do boi, é muito bom para se comer e mal se pode distinguir se é carne ou se antes se deve considerar peixe. (VIOTTI, 1984, p. 29)

Também destacou o que é tido atualmente como literatura de tradição oral algumas lendas indígenas:

> Quanto ao que costuma atemorizar os índios, os espectros noturnos ou antes demônios, o direi em poucas palavras. É conhecido e anda na boca de todos, haver uns demônios que os brasis chamam corupira, que muitas vezes no mato acometem os índios, e os ferem com açoites, atormentam e matam. Disto são testemunhas os nossos irmãos que viram algumas vezes os mortos por elas. [...] Há outros nos rios, que dizem igpupiára, isto é, "moradores da água", que do mesmo modo matam os índios. [...] Há outros, sobretudo nas praias junto ao mar e dos rios, que se chamam baêtatá, isto é "coisa de fogo", que é o mesmo que dizer "coisa que toda é fogo. (VIOTTI, 1984, p. 47)

Nota-se que em sua descrição o padre toma os personagens das lendas como "demonios", e parece acreditar na existência de tais entidades. Camara Cascudo destacou a importância das lendas na literatura oral brasileira e sua relação com os jesuítas:

> A lenda indígena não constitui um elemento vivo na literatura oral brasileira. Está circunscrita aos limites do interesse indígena. Levada, pelos naturalistas ou missionários, torna-se elemento literário e não popular. Figura nas evocações intelectuais, dando força às improvisações, cópias e mesmo invenções de lendas, produção assombrosa. [...] As de intenção religiosa diluiram-se na catequese dos dois primeiros séculos quando seria possível uma divulgação ampla pela fraca densidade demográficacolonizadora e "disponibilidade" indígena, ávido na permuta de estórias, porandubas e conversas ao calor das chamas." (CASCUDO, 1984, p. 104)

Outro religioso que se destacou neste período foi o Padre Manuel Nóbrega com o seu *Diálogo sobre a conversão do gentio,* possivelmente de 1558, neste texto em forma de diálogo os interlocutores são Gonçalo Álvarez, um padre e Matheus Nuguera, um ferreiro, que vivem no Espírito Santo e discutem sobre o trabalho de conversão dos índios "gentios" e suas dificuldades, de uma forma realista e perspicaz.

Coutinho (1996), ao fazer uma análise acerca dos primeiros rastros de literatura presentes no Brasil, elabora uma distinção bastante interessante sobre os enunciatários:

> A análise do possível *corpus* testemunhal da entidade "Brasil" compreende, em linhas gerais, dois setores distintos: o primeiro se refere a testemunhos leigos, de autoria de portugueses ou europeus não-portugueses, caracterizado pela diversidade dos autores,por uma grande amplidão e aparente desarmonia expressiva, pela falta de determinada estrutura lógico-ideológica; o segundo, ligado às expressões de membros da Companhia de Jesus ou de outras Ordens, ao contrário, realiza-se com evidente coerência

> estrutural, modificada apenas pela maior ou menor personalidade individual do autor do testemunho. (COUTINHO, 1996, p. 246)

Bosi (1994) após uma reflexão sobre a prosa presente no Brasil no primeiro século e meio, afirma que esta possuiu um caráter "informativo e referencial", acrescenta ainda que foi a partir do Barroco que houve uma nova organização estética dentro de nossa literatura de modo a conferir-lhe traços literários mais ideológicos.

De fato não se pode negar a referencialidade e informatividade presentes nos discursos deste período, afinal, o "novo mundo" gerou curiosidade nos povos europeus. Tal característica é um traço comum a todos os povos: Aquilo que é exótico e desconhecido desperta o interesse e estimula a imaginação. Daí a importância de se conhecer tais textos.

Figura 2 – Autoria não identificada
Chefes tupinambás 1557

Figura 3 – Autoria não identificada
Ritual antropofágico – 1557

As imagens acima retratam um ritual antropofágico e dois chefes Tupinambás, aqui colocados como sendo de autoria desconhecida, pois há muitas controvérsias sobre o fato dessas gravuras pertencerem ou não a Hans Staden, devido ao fato de parecerem muito rudimentares, mas a questão é que estão incluídas em seus livros. De qualquer forma os detalhes revelados em todas as ilustrações que são atribuídas a Staden são bastante detalhistas, o que poderia significar um contato real com os objetos e cenas retratados. Nas imagens acima há o destaque para a arte plumária, os corpos bem feitos e o ritual antropofágico, mais uma vez destacando a condição selvagem dos Tupinambás.

Muitos europeus que aqui estiveram no período colonial também produziram textos os quais documentaram suas experiências na época. Hans Staden, um aventureiro alemão, escreveu *Duas viagens ao Brasil* (1557), onde narra detalhes de sua captura e convivência com os índios tupinambás em 1554. Utilizava-se de uma linguagem envolvente, principalmente pelo teor aventuroso e pela atmosfera de terror enfrentada por ele diante da iminência de participar de um ritual antropofágico. O excerto seguinte ilustra o momento em que é capturado pelos índios e seu medo constante "Quando me avistaram, trazido pelos outros, correram ao nosso encontro, enfeitados com plumas, como era de costume, mordendo os braços, fazendo-me com isso compreender que me queriam devorar (...)" (STADEN, 1557, p. 61)

Não se pode negar que uma narrativa embebida de ação a todo instante não seja interessante e não tenha algo de literário. Tanto o é que Monteiro Lobato chegou a adaptá-la em 1927 para a literatura infantil.

André Thevet foi um frei francês, que em 1557 publicou *As singularidades na França Antártica*, obra na qual descreve a vida e as tradições dos tupinambás no Rio de Janeiro, na época, ocupado pelos franceses. Destacou-se devido às suas contribuições para a área de antropologia, principalmente por ter sido quem forneceu com maiores detalhes o ritual de antropofagia dos tupinambás e o descobridor da tinta de jenipapo e suas funções nesta tradição religiosa. Além dessa área, suas informações foram fundamentais para os estudos etnológicos e históricos. No capítulo XXIX, cujo título é: "Como vivem os selvagens americanos de ambos os sexos", comenta sobre a nudez dos nativos e os motivos desta:

> Como já tive ocasião de dizer, quando tratei da navegação da costa africana, em geral vivem totalmente nus os bárbaros, etíopes e alguns outros povos das Índias, cobrindo apenas com estojos de algodão ou de peles, as partes vergonhosas, — o que é, sem comparação, mais tolerável que o costume dos selvagens americanos, os quais andam todos nus, homens e mulheres, tais como saíram do ventre materno, <u>sem que disso mostrem nenhum pudor ou vergonha.</u> (grifo nosso) Se me perguntasse o leitor qual a causa desse costume, — se é, por exemplo, a indigência ou o calor, — responder-vos-ia que os indígenas poderiam confeccionar camisas de algodão tão bem quanto sabem fazer suas redes, ou mesmo roupas de peles de animais selvagens, com elas se vestindo à maneira dos índios canadenses; pois dispõem os indígenas de um número abundante de feras, que facilmente apanham, embora não conheçam os animais domésticos. Mas acreditam os selvagens que a nudez, melhor que as vestes, os torna mais ágeis e dispostos. Tanto assim que, estando cobertos com a mais leve camisa, ganha à custa de enorme trabalho, mal encontram algum inimigo, dela se despojam incontinente, antes que tomem as suas armas, isto é, o

> arco e a flecha, — pois creem que todo e qualquer traje lhes tiraria a destreza e agilidade nos combates, ou os impediria de fugir facilmente, ou, ainda, mover-se diante de seus adversários, — em suma, que se sentiriam aprisionados nas vestimentas. Tal a razão por que logo se despem os selvagens, tão mal advertidos e rudes são.

Como se nota, o exotismo da nudez dos nativos é ressaltado também por este viajante. Mais tarde Jean de Léry retomará tal descrição, inclusive copiando trechos.

Outro responsável por registrar nossos nativos no mesmo período foi o pastor missionário francês Jean de Léry, que em 1578, documentou a tentativa de colonização francesa na baía de Guanabara (RJ), sua narrativa destaca seu convívio de quase um ano neste local e faz uma descrição minuciosa da fauna e flora locais assim como a vida dos indígenas. Seu relato serve como documento antropológico, segundo Levi Strauss. Léry, no seu capítulo VIII intitulado, *Índole, força, estatura, nudez, disposição e ornatos dos homens e mulheres brasileiros, habitantes da América, entre os quais permaneci quase um ano*, apresenta uma imagem do índio de forma comparativa aos seus, como se observa no relato abaixo

> Direi, inicialmente, a fim de proceder com ordem, que os selvagens do Brasil, habitantes da América, chamados tupinambás, entre os quais residi durante quase um ano e com os quais tratei familiarmente, não são maiores nem mais gordos que os europeus; são porém mais fortes, mais robustos, mais entroncados, mais bem dispostos e menos sujeitos a moléstias, havendo entre eles muito poucos coxos, disformes, aleijados ou doentios. Apesar de chegarem muitos a 120 anos (sabem contar a idade pela lunação), poucos são os que na velhice têm os cabelos brancos ou grisalhos, o que demonstra não só o bom clima da terra, sem geadas nem frios excessivos que perturbem o verdejar permanente dos campos e da vegetação, mas ainda que pouco se preocupam com as coisas deste mundo. E de fato nem bebem eles nessas fontes lodosas e pestilenciais que nos corroem os ossos, dessoram a medula, debilitam o corpo e consomem o espírito, esses fontes em suma que, nas cidades, nos envenenam e matam e que são a desconfiança e a avareza, os processos e intrigas, a inveja e a ambição. Nada disso tudo os inquieta e menos ainda os apaixona e domina, como adiante os mostrarei. E parece que haurem todos eles na Fonte da Juventude.
> Quanto à sua cor natural, apesar da região quente em que habitam, não são negros; são apenas morenos como os espanhóis ou os provençais. Coisa não menos estranha e difícil de crer para os que não os viram, é que andam todos, homens, mulheres e crianças, nus como ao saírem do ventre materno. Não só não ocultam nenhuma parte do corpo, mas ainda <u>não dão o menor sinal de pudor ou vergonha</u>.(grifo nosso) (LÈRY, 1578, p. 6-7):

Como já foi observado , ele descreve comparativamente o que vê, demonstrando assim, um intuito de informar aos seus as peculiaridades da terra que visita. A nudez dos

nativos é relatada, assim como ocorre em outros textos já mencionados por outros viajantes ou missionários.

Na figura 4, o indígena continua sendo destacado através da nudez e seus hábitos cotidianos, suas armas. Léry coordenou a ilustração a partir dos textos originais.

Figura 4 - Jean de Léry – *Mouffacat quo modo holpitem expiaciat* - 1594

Muitos teóricos criticam o valor literário destes textos informativos do período colonial, no entanto, pode-se dizer que existe neles um valor no que se refere ao engenho de narrar, à capacidade imaginativa desses autores, as aventuras destacadas, as minúcias descritivas ou até mesmo as descrições fantasiosas.

Dentro do sistema literário propriamente dito, é a partir do Barroco, século XVII, que surgirão os primeiros escritores com consciência literária e ideológica, dentre eles tem-se Gregório de Matos, escritor bastante antagônico devido às suas escolhas temáticas e crítica mordaz à sociedade seiscentista brasileira, que chamava de "fidalgos Caramurus" devido à mestiçagem. O Brasil vivia um período político conturbado, invasões dos holandeses, espanhóis, franceses, crescimento dos engenhos de cana de açúcar, a escravidão dos negros africanos se intensificava, coroação de D. Pedro II após o governo de Afonso VI. Apesar de todos os problemas havia prosperidade, crescimento agrícola e pecuarista, tanto que esse aspecto se mostrava nos salões da nobreza e para os senhores de engenho. Neste contexto, Gregório de Matos apresenta e critica o senhor de engenho que vive no Brasil, mas que pleiteia ser um nobre: "Quer ser filho do sol, nascendo cá" utiliza-se de várias palavras de origem Tupi, mas seu olhar para os indígenas é de desprezo, principalmente com relação aos fidalgos seus descendentes. Assim observa Bosi "Gregório moteja aqueles senhores de

engenho que, já mestiçados de português e tupi, presumiam igualar-se em prosápia com a velha nobreza branca que formaria o antigo estado da Bahia." (BOSI, 1994, p. 38)

Como se observa nos textos abaixo, a utilização de dialetos indígenas é uma marca do temperamento crítico e truculento do autor, entretanto, ele demonstra um conhecimento do mundo indígena a partir do momento em que dá voz a estas minorias, mesmo que de forma satírica.

A CERTO FIDALGO CARAMURU

Um Paiá(1) de Monai bonzo bramá(2),
Primaz da Cafraria do Pegu,
Que sem ser do Pequim, por ser do Acu,
Quer ser filho do sol, nascendo cá.

Tenha embora um avô nascido lá,
Cá tem três pela costa do Cairu,
E o principal se diz Paraguaçu,
Descendente este tal de um Guinamá.

Que é fidalgo nos ossos cremos nós,
Pois nisso consistia o mor brasão
Daqueles que comiam seus avós.

E como isto lhe vem por geração,
Lhe ficou por costume em seus teirós (3)
Morder os que provêm de outra nação.

SONETO
Um calção de pindoba(4), a meia zorra(5),
Camisa de urucu (6), mantéu de arara,
Em lugar de cotó (7), arco e taquara,
Penacho de guarás, em vez de gorra

Furado o beiço, e sem temor que morra
O pai,que lho evasou cuma titara(8),
Porém a mãe e pedra lhe aplicara
Por reprimir-lhe o sangue que não corra.

Alarve sem razão, bruto sem fé,
Sem mais leis que a do gosto, quando erra,
De Paiaiá tornou-se em abaité (9).

Não sei onde acabou, ou em que guerra:
Só sei que deste Adão de Massapé
Procedem os fidalgos desta terra.

Vocabulário: (1) Paiá – pajé / (2) sacerdote budista / (3) "os que vem de outra nação": falar mal,atacá-los / (4) palmeira / (5) caindo / (6) corpo pintado de vermelho / (7) espada / (8) vareta / (9) gente feia.

Gregório de Matos foi o responsável pela aproximação entre a linguagem popular e a literária, devido ao uso de determinadas expressões pouco aceitas socialmente, ou até mesmo palavras de origem tupi. Sobre este autor Romero (1943) aponta:

> Apreciam-se, lendo as suas sátiras escritas no Brasil, quatro fatos característicos: - a diferenciação já crescente da maneira brasileira de manejar a língua; a tendência de ridicularizarem-se entre si , que pronunciadamente animava as três raças formadoras de nossa população; nesta a consciência já clara de ser ela alguma cousa de novo, que não deveria ser exatamente a *anima vilis* das explorações européias[...] O seu brasileiro não era o caboclo, nem o negro, nem o português; era já o filho do país, capaz de ridicularizar as pretensões separatistas das três raças. (ROMERO, 1943, p. 46-48)

No campo da ilustração no período de 1641 até 1643 o pintor holandês Albert Eckhout documentou em telas a etnia tarairiu (figura 5). Ele destaca o porte físico da mulher, a natureza e também a antropofagia pela imagem do pé dentro do cesto.

Figura 5 – Albert Eckhout. *Índia tarairiu.* 1641.

Na prosa barroca destacou-se Padre Antonio Vieira, grande orador conceptista, cujos discursos pregavam a favor das minorias (negros e índios) e contra as guerras e interesses políticos locais, seja na Bahia ou na Europa. Sobre ele observou Bosi (1994):

> No seu espírito verdadeiramente barroco fermentavam as ilusões do estabelecimento de um Império luso e católico, respeitado por todo o mundo e servido pelo zelo do rei, da nobreza, do clero. A realidade era bem outra; e do descompasso entre ela e os demais planos do jesuíta lhe adveio mais de um revés. (BOSI, 1994, p. 44)

O *Sermão da Primeira Dominga da Quaresma*, pronunciado em 1653, no Maranhão, defende a libertação dos indígenas que vivem na escravidão, pois como afirma o padre: "melhor é sustentar do suor próprio, que do sangue alheio". (p.462) Vieira demonstra um conhecimento de sua realidade bastante sólido, sabe sobre as mortes provocadas pelo cativeiro dos indígenas, corajosamente chega a citar o rei, que com sua boa vontade poderia propor leis que libertassem os indígenas:

> Mas se a proposta for lícita, se for justa, se for Cristã, as mesmas pedras que porão de vossa parte, e quererá Deus que não sejam necessárias pedras, nem pedreiras. Todos assinaremos, todos informaremos, todos ajudaremos, todos requereremos, todos encomendaremos a Deus, que ele é o Autor do Bem, e não pode deixar de favorecer intentos tanto de seu serviço. E tenho dito.[...] Deus para vos sustentar e para vos fazer ricos, não depende de que tenhais um Tapuia mais, ou menos. (VIEIRA, 2001, p. 465)

Nejar (2007) ao analisar os discursos de Vieira assevera que "o artifício dramático de Vieira não busca apenas um fim religioso, da salvação ou edificação das almas, busca também estabelecer certas premissas políticas da nacionalidade." (NEJAR: 2007, p. 38)

Através de seu discurso é possível notar um olhar altruísta e solidário com relação aos indígenas. Pode-se afirmar que a ideologia cristã serviu para ungir ideais políticos, daí a perseguição a que foi sujeitado.

Sobre esse momento das primeiras narrativas sobre os indígenas, seja na voz dos colonos, seja na dos padres, Coutinho (2003), constata:

> No Brasil, porém, começaram, quase no seu amanhecer, os estudos etnográficos e históricos, com os quais se faz a primeira "tomada de consciência" da realidade do país: atividades de espírito – a história, como narrativa e descrição – que podiam facilmente assumir "forma literária",e a que se ajustavam o estilo discursivo e tom apologético, eram estudos úteis, de uma nítida função social, pelo interesse que representava para Portugal e

> a sociedade nascente o conhecimento das riquezas da terra e das possibilidades de sua exploração[...] (a obra) adquire a espontaneidade e a frescura das obras curtidas na observação e na experiência. (COUTINHO, 2003, p. 201)

Com esses novos conhecimentos etnográficos, e os conflitos envolvendo colonos e indígenas, o governo criou legislações que tentaram atender aos interesses das classes dominantes do período, ora atendendo aos preceitos religiosos dos missionários, ora apoiando os colonos que precisavam de mão-de-obra para suas lavouras. A primeira legislação vigente no país que tinha como foco os indígenas, dizia que a catequização dos indígenas justificava o povoamento do Brasil, por isso que eles deveriam ser bem tratados e ressarcidos se sofressem danos. O Marquês de Pombal foi o responsável pela lei que reconhecia os índios como livres e dava direito aos mestiços a ocuparem cargos públicos. Daí o rancor apresentado por Gregório de Matos quando ferroa em seus textos os senhores de engenho descendentes de indígenas.

No entanto, quando os conflitos entre índios e colonos ficavam marcados, as leis pendiam para o lado mais forte, como ocorreu em 1809, que o governo entrou em guerra contra os indígenas.

No século XVIII, nos países europeus, ocorre a ascensão da burguesia e o mercantilismo cede lugar ao início da Revolução Industrial. Portugal ainda vivia da herança colonial e demarcava seus domínios através de um monopólio comercial imposto às suas colônias e um regime de clausura. O Brasil neste momento já apresentava vários problemas sociais decorrentes do confronto de antigos regimes com os daquele momento. A extensão territorial e demográfica colaborou para aumentar os contrastes sociais. A atividade mineradora em declínio e a derrama despertaram as revoltas sociais. É dentro deste panorama que surgiram outras profissões não necessariamente ligadas à agricultura, como salienta Sodré (2002) "Aparece, então, pela primeira vez, a importância ou pelo menos a valia da instrução, do saber que está nos livros, da cultura individual – e curiosidade também." (SODRÉ, 2002, p. 163)

Assim surgiram as academias e os atos acadêmicos, demonstrando que a colônia já possuía uma consciência mais organizada e grupal. Instituições estas que possuíam um intuito de fazer surgir um sentimento nacional através do nativismo e destacar os elementos próprios da cultura brasileira. Sobre este momento salienta Candido (1975):

> Quatro grandes temas presidem à formação da literatura brasileira como sistema entre 1750 e 1880, em correlação íntima com a elaboração de uma consciência nacional: o conhecimento da realidade local; a valorização das populações aborígines; o desejo de contribuir para o progresso do país; a incorporação dos padrões europeus. (CANDIDO, 1975, p. 69)

Figura 6 – Carlo Grandi. *Retrato de Padre AntônioVieira.* 1742.

A gravura de Grandi apresenta muitos detalhes, onde o padre surge em primeiro plano e em posição superior aos indígenas, pregando. Os nativos olham para o alto, munidos de flechas; um deles inclusive está ajoelhado, reafirmando assim a postura de inferioridade. O crucifixo pendurado no pescoço do padre é de muito grande, conferindo assim à imagem o teor religioso, ou melhor, a importância que a religiosidade através da catequização dos gentios possuía no período. Vale destacar que este tipo de representação dos missionários junto aos indígenas era constante nas telas da época, tratava-se de uma forma de reafirmar a intensa presença da ideologia cristã no quadro nacional.

Foi na Ilustração que ocorreu o "momento ideológico" dos escritores, neste instante destacou-se Basílio da Gama com seu poema épico "O Uraguai". Obra nascida principalmente por uma necessidade política, uma lisonja ao Marquês de Pombal. O poema retrata as desavenças entre as tropas espanhola e portuguesa, contra os indígenas das Missões Jesuíticas do Rio Grande do Sul, que insuflados pelos jesuítas, não aceitavam as imposições do Tratado de Madrid, o qual propunha uma troca de territórios aos aldeados, por isso os indígenas se revoltaram provocando uma guerra. Bosi (1994), afirma sobre este poema: "O seu Uraguai (1769) poemeto épico, tenta conciliar a louvação de Pombal e o heroísmo do indígena; e o jeito foi fazer recair sobre o jesuíta a pecha de vilão, inimigo de um, enganador de outro."

O poema, que segundo Candido (1995) se distancia de um épico por sua extensão, assunto explorado e presença da sátira; possui uma estrutura composta por cinco cantos: No canto I há a descrição das tropas aliadas e o diálogo do português Gomes Freire com um aliado espanhol sobre o posicionamento dos padres e sua investida anterior, quando ocorreu uma enchente do rio e eles tiveram que fugir.

No canto II, há um embate de culturas, Cepé e Cacambo, dois caciques dialogam com Gomes Freire e os dois lados expõem seus argumentos, como se observa no trecho:

> Volta, senhor, não passes adiante.
> Que mais queres de nós? Não nos obrigues
> A resistir-te em campo aberto. Pode
> Custar-te muito sangue o dar um passo.
> Não queiras ver se cortam nossas frechas.
> Vê que o nome dos reis não nos assusta.
> O teu está muito longe; e nós os índios
> Não temos outro rei mais do que os padres.
> Acabou de falar; e assim responde
> O ilustre General: Ó alma grande,
> Digna de combater por melhor causa,
> Vê que te enganam: risca da memória
> "Vãs, funestas imagens, que alimentam
> Envelhecidos mal fundados ódios.
> Por mim te fala o rei: ouve-me, atende," (Canto II)

Este canto acaba com a retirada dos índios devido à sua derrota, e a constatação da supremacia dos aliados que possuíam armas:

> A multidão dos nossos, que atropela
> Os índios fugitivos: tão depressa
> Cobrem o campo os mortos e os feridos,
> E por nós a vitória se declara.
> Precipitadamente as armas deixam,
> Nem resistem mais tempo às espingardas. (Canto II)

No canto III, Cacambo põe fogo no acampamento dos soldados, mas ao voltar para sua aldeia é preso e assassinado pelo padre Balda, que com isso pretendia tomar-lhe a esposa, de nome Lindóia, e casá-la com seu filho Baldeta. Lindóia tem visões que apresentam várias desgraças que ocorrerão aos jesuítas, inclusive a expulsão desta ordem, dessa forma sente-se vingada pela morte do marido.

O canto IV apresenta a preparação para o casamento de Baldeta e Lindóia, no entanto, a índia suicida-se com a picada de uma cobra. Momento de beleza e plasticidade que rodeiam a morte da índia, segundo Candido (1995), um dos cantos mais belos:

> Curva latada de jasmins e rosas.
> Este lugar delicioso e triste,
> Cansada de viver, tinha escolhido
> Para morrer a mísera Lindóia.
> Lá reclinada, como que dormia,
> Na branda relva e nas mimosas flores,
> Tinha a face na mão, e a mão no tronco
> De um fúnebre cipreste, que espalhava
> Melancólica sombra. Mais de perto
> Descobrem que se enrola no seu corpo
> Verde serpente, e lhe passeia, e cinge
> Pescoço e braços, e lhe lambe o seio.
> Fogem de a ver assim, sobressaltados,
> E param cheios de temor ao longe;
> E nem se atrevem a chamá-la, e temem
> Que desperte assustada, e irrite o monstro, (canto IV)

O Canto V apresenta a construção da igreja, a prisão de Balda, derrota dos índios e responsabilização dos padres pelas mortes dos nativos.

Sabe-se que o fato histórico retratado por Basílio sobre as Missões apresenta uma visão singular do autor afinal, não se pode desprezar a tentativa dos padres de proteger os indígenas à sua maneira: usando de um sistema de produção autossuficiente, paternalismo e religiosidade. Essa tutela, porém, era inviável política e economicamente, havia o receio por parte dos governantes, representados pelo Marquês de Pombal, de que surgisse uma nova ordem política dentro do império. Candido (1995) salienta sobre esta obra:

> O Uraguai pertence a esse momento complexo e, como é o caso no aceso da polêmica, assume posição injusta. Mas é preciso ver mais coisa na sua estrutura distinguindo além do ataque ao jesuíta, a defesa do pombalismo e o encantamento plástico pelas formas do mundo americano, inclusive a simpatia pelo índio. (CANDIDO, 1995, p. 191)

O poema de Basílio da Gama possui algumas especificidades em sua estrutura, pois não obedece à sequência natural dos poemas épicos, no entanto, não cabe a este estudo a análise estrutural do poema, mas a do conteúdo ideológico e cultural. O que se observa neste texto é uma contraposição entre o civilizado e o indígena, que, segundo Candido (1975) visa:

> Nova interpretação do seu conflito, na qual procura ao mesmo tempo simpatizar com os povos naturais e confiar na obra civilizadora. E aí está outro fator de abrandamento do espírito épico: o poema deixa de ser a celebração dum herói para tornar-se o estudo de uma situação. À guerrilha do Sul, superpõem-se o próprio drama do choque de culturas. (CANDIDO, 1975, p. 131)

E este choque de culturas é a marca mais presente no poema de Basílio da Gama, elemento que também colaborou para o distanciamento do gênero épico da obra: sua atualidade. Afinal esse assunto estava presente na vida do autor e seus contemporâneos, portanto credita-se a ele a originalidade ao mesclar dados históricos com fictícios concedendo à obra um valor literário inigualável capaz de, em muitos momentos, apresentar características próprias do romantismo.

Outro representante deste momento literário que tratou da temática indígena em sua obra foi o Frei Santa Rita Durão com seu poema épico *Caramuru (1781),* que narra o descobrimento da Bahia e as peripécias do herói português Diogo Alvarez (nomeado Caramuru pelos Tupinambás), que após um naufrágio passa a viver no Brasil e relaciona-se amorosamente com as índias Paraguaçu e Moema.

Este poema épico está dividido em dez cantos com cinco partes: proposição, invocação, dedicação, narração e epílogo. No canto I, tem-se a proposição, na qual o poeta enfatiza que falará do herói "Filho do trovão", e seus feitos, e desde o primeiro instante apresenta o indígena como bárbaro: "fera gente":

> De um varão em mil casos agitado,
> Que as praias discorrendo do Ocidente,
> Descobriu o Recôncavo afamado
> Da capital brasílica potente:
> Do Filho do Trovão denominado,
> Que o peito domar soube à fera gente; (Canto I)

Cabe destacar que tal visão sobre o povo "brasílico", irá se repetir no decorrer do poema através de expressões como: "infeliz mísera gente", "gente cruel", "língua extravagante", "gente insana", "gente bruta" "gente bárbara", "gente dura", "gente tão nojosa", etc. Tantos adjetivos que sempre justificam a necessidade do colonizador em catequizá-los e incutir-lhes a cultura dominante:

> Tal era o Povo rude, e tal usança
> Se lhe vê praticar no vício iluso:
> Tudo nota Diogo, na esperança
> De corrigir por fim tão cego abuso. (Canto II, verso LXIX)

A obra apresenta detalhes sobre a história do Brasil, conteúdo etnográfico, diferenças culturais e mitos e lendas indígenas, havendo assim, uma mescla de gêneros capazes de enfatizar os costumes indígenas e as relações interculturais entre índios e portugueses. No mesmo rumo da obra de Durão, este poema manifesta ideologias, neste caso, religiosas. Sobre isso comenta Bosi (1994):

> Também no Caramuru de Fr. José de Santa Rita Durão o índio é matéria prima para exemplificar certos padrões ideológicos. Mas será uma corrente oposta à de Basílio, voltada para o passado jesuítico e colonial, e em aberta polêmica com o século das luzes. (BOSI, 1994, p. 68)

Na voz do personagem Diogo Alvarez fica latente o horror às tradições dos povos indígenas antropófagos, eis aí uma marca da ideologia cristã presente no texto, que segundo Candido (1975) "A forte e sincera visão religiosa de Durão ampara e dá significado ao Caramuru", assim se observa nos trechos:

> Se dalém das montanhas cá te envia
> O grão-Tupá (lhe diz), que em nuvem negra
> Escurece com sobra o claro dia,
> E manda donde o sol dorme e se à Bahia
> De alguma nova lei trazes a regra,
> Acharás, se gostares, na cabana
> Mulheres, caça, peixe e carne humana.
> (Canto II, estrofe 18)
>
> A carne humana! (replicou Diogo,
> E como pode, explica em voz e aceno).
> Se vir que come algum, botarei fogo,
> (Canto II, estrofe 19)
>
> O corpo humano (disse o herói prudente) (3)
> Como o brutal não é: desde que nasce,
> É morada do espírito eminente, ...
> (Canto II, estrofe 20)

Candido (1975) também assinala a importância que a religião desempenha como ideologia nesta obra. Sabe-se que houve uma pesquisa mais analítica sobre os costumes dos

indígenas, pautada nas crônicas de alguns padres da Companhia de Jesus e historiadores da época. Este crítico assinala também a presença de uma simpatia pelos nativos em determinados trechos, como se fosse uma tentativa altruísta de entender seus costumes, como no trecho:

> Nós que zombamos deste povo insano,
> Se bem cavarmos no solar nativo,
> Dos antigos heróis dentro às imagens,
> Não acharemos nós que outros selvagens
> (Canto II, estrofe 47- ibid, p. 183)

Sobre estes poemas épicos existentes no período colonial, Coutinho (2003), apresenta uma explicação bastante plausível e interligada a fatores socioeconômicos:

> A ocupação da terra e a dominação dos povos novos, pela conquista; a colonização ligada, na época, à violência com todos os conflitos a que dava origem,e a ideia de missão e de propagação da fé, tinham de transferir ao primeiro plano as "evocações coletivas" e criar esse "sentimento épico" que rompeu em Portugal com as descobertas marítimas e, entre nós, se traduziu primeiro na história, feita em tantas passagens, com sua grandiloquência, à maneira de poemas, e em que se misturavam os fatos e a imaginação." (COUTINHO, 2003, p. 201)

Figura 7 – 1783-1792 – Joaquim José Codima – Desenho – índio Jurupixuna

No campo da ilustração nota-se acima o desenho de Joaquim José Codina, que percorreu várias regiões do centro do Brasil em 1780, registrando fauna, flora e aldeias através de informações colhidas com os línguas (intérpretes), ou relatos dos indígenas que

conheciam nos aldeamentos. A imagem em destaque apresenta a especificação da etnia indígena e grafismos no rosto, no entanto, a figura parece um tanto desproporcional, o que acaba confirmando o dado de que ele não teve contato com o retratado.

Foi no final do século XVIII e nos primeiros anos do século XIX que se desenvolveu outro momento literário relevante. Neste período dentro da Europa, dois fatos foram marcantes e responsáveis pela consolidação da burguesia: as Revoluções Francesa e Industrial. Filosoficamente o absolutismo cede ao liberalismo que favorece o individualismo, elemento preponderante para a sociedade deste momento. Há um intenso progresso político, econômico e social e a burguesia, favorecida pela Revolução Industrial, fortifica-se e prepara-se para receber o momento cultural pautado na liberdade de criação, individualismo/ subjetividade, desobediência aos padrões conhecidos: o Romantismo.

No Brasil, alguns fatos históricos marcaram este mesmo período. A chegada da família real no início do século XIX trouxe um grande desenvolvimento sociopolítico e cultural. Houve a abertura dos portos, a fundação do Banco do Brasil, criação dos tribunais de justiça, o nascimento da Imprensa Régia, abertura de bibliotecas públicas e livrarias e na agricultura passa a se destacar o cultivo do café, que provocou um deslocamento da metrópole cultural de Minas Gerais para São Paulo e Rio de Janeiro (SP era o local de produção e RJ o de escoamento). Culturalmente falando será um momento bastante profícuo, como destaca Candido, "nesse momento decisivo configurou-se no Brasil pela primeira vez uma "vida intelectual" no sentido próprio; e as condições descritas convergem para dar ao escritor de então algumas características que hão de persistir até quase os nossos dias." (CANDIDO, 1975, p. 235)

Todos os fatores já destacados alicerçaram um sentimento anticolonialista, tanto que em 1822 o Brasil conseguiu sua emancipação política. Esse elemento se refletiu na produção intelectual da época, que enfatizou na escritura um sentimento patriótico e desejo de criação de uma literatura distinta da portuguesa.

Assim, o Romantismo no Brasil manifesta algumas especificidades no que diz respeito à criação de uma literatura condizente com a realidade brasileira. Através da ênfase na "cor local", ou seja, uma paisagem tropical, e através do indianismo, marca maior do nacionalismo literário brasileiro. Foi o indígena o real representante do herói medieval em nossa literatura, por isso sua imagem será construída de modo idealizado, demonstrando bondade, beleza,

nobreza, coragem, e outras características positivas. Surge assim um símbolo da emancipação política, social e literária de um país recém-independente.

Cabe destacar a importância do indianismo para a literatura brasileira. Este movimento surgiu na segunda metade do século XIX. Sabe-se que com a independência do Brasil as relações sociais permaneceram tal qual eram no regime colonial (escravocrata e latifundiária). Houve apenas uma alteração no âmbito econômico com a integração da economia brasileira ao quadro internacional. A burguesia, classe dominante e escravocrata, ávida por cultura passa a consumir os romances. Dentre eles destacaram-se os de temática indianista que caíram rapidamente nas graças deste público, por ser "o descendente, em linha direta, do índio social e individualmente bom, dotado de bondade natural, a criatura que fascinou os elementos intelectuais da larga fase de ascensão burguesa, dos viajantes e utopistas aos enciclopedistas." (SODRÉ, 2002, p. 309)

Segundo esse autor o índio também é uma expressão própria de uma sociedade composta por senhores de terras que apresentam uma classe intermediária, acima dos negros que eram considerados inferiores por sua situação de escravos. Dessa forma, ao valorizarem o índio, os escritores reproduziam a realidade socioeconômica do país.

No campo das artes o pintor Jean Baptiste Debret (fig. 8) foi o representante maior do Primeiro Reinado. Dos povos indígenas destaca a cultura material, hábitos cotidianos, de várias etnias, no entanto, baseou-se em relatos orais ou em peças artesanais encontradas em museus, como comenta Moura (2012). Rugendas (fig. 9), também foi especialista em retratar costumes indígenas, marcando suas produções com detalhes exóticos.

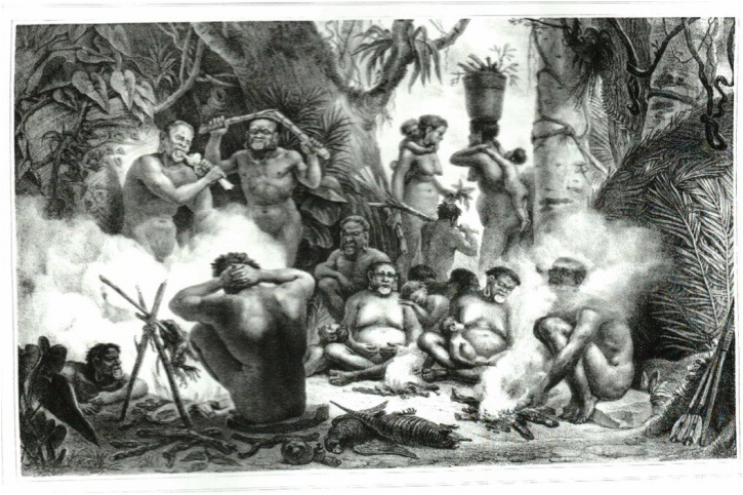


Figura 8 – Jean Baptiste Debret (del.). Botocudos, puris, pataxós ET maxacalis ou gamelas. 1834-1839. Litografia [624-627]

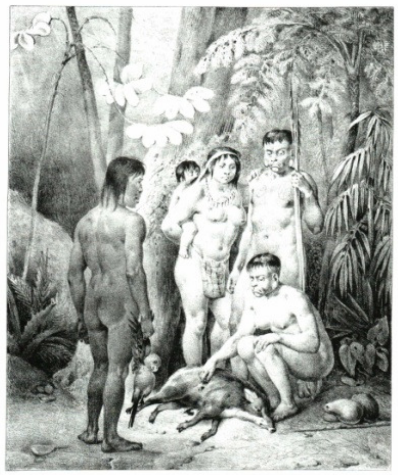


Figura 9 – Johan Moritz Rugendas – litografia – 1835 – Famille Etienne.

A pintura sempre serviu como uma linguagem que retrata momentos históricos, políticos ou culturais, pois expõe o que as camadas dominantes querem destacar: os heróis nacionais, a natureza, o exotismo, descobrimento, primeira missa, personagens literários. Como salienta Moura (2012, p. 52):

> Em certa medida, a pintura histórica exercia a função de auxiliar da construção da nação. Eram o seu destino final os locais de grande visibilidade ou de valor simbólico, tais como museus, edificações históricas, igrejas, paços imperiais, sedes de ministérios, etc.

Dessa forma, o período Romântico foi bastante promissor para essa arte. Vários artistas se destacaram retratando cenas de batalhas, personagens literários, principais fatos históricos, etc. E assim como ocorre na literatura, a idealização dos personagens indígenas permanece. Acentuando-se a beleza, sensualidade, exotismo, próprios do movimento indianista que escolheu o nativo brasileiro como herói tipicamente nacional. Destacam-se como pintores: Vitor Meireles (fig. 10), José Maria de Medeiros (fig. 11, 12), Rodolfo Amoedo (fig. 13).

Figura 10 – Vitor Meireles. A primeira missa no Brasil. 1860

Figura 11 – José Maria de Medeiros. Iracema. 1881. Tabajara

Figura 12 – 1882 - Lindóia – José Maria de Medeiros

Figura 13 – Rodolfo Amoedo . Marabá. 1882.

Também como escultura o indígena teve sua imagem reproduzida, às vezes como uma alegoria, como também ocorrerá em ilustrações da imprensa, em outras ocasiões, como símbolo de brasilidade Com observamos em Chaves Pinheiro (fig. 14) e Rodolfo Bernardelli (fig. 15), o segundo esculpiu indígenas mais expressivos, ousados ou sensuais, como na escultura Faceira, abaixo destacada.

Figura 14 - Chaves Pinheiro. Alegoria do Império Brasileiro. 1871.

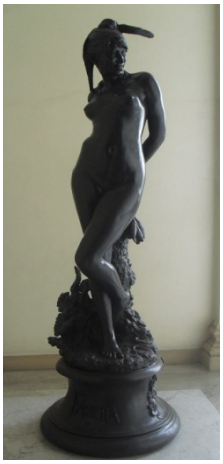


Figura 15 – Rodolfo Bernardelli. Faceira. 1880.

O século XIX foi bastante profícuo para o desenvolvimento de várias técnicas de impressão, como cromolitografia (1851), xilografia colorida e fotografia (1839). Todas essas novas formas de expressão representaram os indígenas que passaram a ser retratados também na imprensa, marcando posições ideológicas e políticas. Como ocorre com a litogravura de Agostini (fig. 16) que apresenta a indígena atirando grilhões no Rio Amazonas, como símbolo da comemoração da libertação dos escravos. Nota-se que a figura do indígena, nesta e em outras gravuras aparecem representando o próprio Brasil. Moura (2012), ressalta o trabalho caricatural, irônico e agressivo de Angelo Agostini que fundou a Revista Ilustrada, a qual retratava o cotidiano nacional no Segundo Reinado: [2]

> Ele popularizou de vez a caricatura entre nós, livrando-a da estética afrancesada que caracterizava o gênero na imprensa ilustrada na época. [...] Revelou-se também na escolha da imagem do indígena como alegoria do Brasil. [...] O índio Brazil, robusto, atlético, convenientemente paramentado de tanga e cocar, numa representação estereotipada, um tanto romântica, algumas vezes é substituído por uma jovem e bela indígena ou até mesmo por travessas crianças indígenas. É por meio deles que Agostini faz suas denúncias.

[2] MOURA, C.E.M. **Estou aqui. Sempre estive. Sempre estarei- indígenas do Brasil suas imagens.** São Paulo: Edusp, 2012, p. 64.

Figura 16 – Angelo Agostini (del.). Viva o Amazonas... 1884. Litografia [1076]

Moura (2012) constata que a postura progressista de Agostini ao usar as figuras de indígenas em suas caricaturas da época está bem longe da forma como ele e a sociedade do período viam os nativos. Ou melhor, o preconceito e a violência ainda predominavam, em muitas ilustrações há a alusão aos botocudos como canibais, e o discurso verbal também acompanhava tal disseminação de ideias equivocadas.

Na fotografia, há o destaque aos adornos e cenário montado: plumas, arco e flecha, carcaça da onça, braçadeiras e tornozeleiras. Em várias fotos, como a do fotógrafo franco-brasileiro Marc Ferrez (fig. 17) o cenário deixa de ser natural para ser planejado e montado dentro de um estúdio, esse é um dos seus traços, o planejamento das imagens.

Figura 17 – Marc Ferrez. Jovem índio do Mato Grosso. 1880.

No campo literário, dentro da temática considerada nesta pesquisa destacaram-se alguns escritores deste momento, o primeiro deles que merece destaque é Domingos José Gonçalves de Magalhães, o qual marcou o início do romantismo no Brasil através de seu poema "Suspiros poéticos e saudades" (1837). No entanto, foi também por seu poema épico "Confederação dos Tamoios" (1856), que o escritor ficou marcado em nossa literatura devido a uma polêmica gerada pelo escritor José de Alencar. Este escreveu várias cartas criticando o poema devido à sua pouca musicalidade e unidade narrativa, e também por não ser engenhoso nas descrições dos indígenas e a natureza. Tais considerações se devem ao fato de o poema em questão ter seguido o modelo de *O Uraguai*, demonstrando, com isso, um retrocesso ao classicismo.

O poema, que também tem valor histórico, retrata a revolta Tupinambá contra a tentativa dos colonos de escravizar os indígenas, ocorrida, entre 1556 e 1567. Vale lembrar, que após tal episódio os portugueses concluíram ser impossível escravizar os indígenas e passaram a trazer os escravos da África para ocupar seu lugar.

Bosi (2004) já havia atentado e comentado sobre a contenda gerada pela publicação de tal obra:

> Magalhães sempre foi tido como mestre da nova poesia. E ele mesmo sentia-se no dever de ministrar todos os gêneros e assuntos de que a nova literatura carecia para adquirir foros de nacional e romântica. Tendo-nos dado o lírico e o dramático, faltava-lhe o épico; fê-lo retomando Durão e Basílio, lidos sob um ângulo enfaticamente nativista, e compôs a *Confederação dos Tamoios* quando Gonçalves Dias já fizera públicos os seus cantos indianistas e Alencar redigia a epopéia em prosa que é *O Guarani*. Foi-lhe fatal o atraso, que o privou desta vez do "mérito cronológico" que vinha marcando a sua presença no Romantismo brasileiro. A essa altura, o indianismo já caminhara além das intuições dos árcades e pré-românticos e se estruturava como uma para-ideologia dentro do nacionalismo. E a linguagem atingira em Gonçalves Dias um nível estético que um leitor sensível como Alencar já podia exigir de um poema que se dava por modelo da épica nacional. Assim, tanto a mensagem como o código de *A confederação* pareciam (e eram) insuficientes aos olhos dos próprios românticos." (BOSI, 2004, p. 99)

Assim, ainda que tardio no seu intento vale destacar a visão deste autor sobre os indígenas.

Também dentro do Romantismo e através de poemas épicos destaca-se o poeta Antonio Gonçalves Dias com: *Os Timbiras(1857)* e *I Juca Pirama (1848-1851).*

Os Timbiras é uma epopéia inacabada, cuja narração é dividida em quatro cantos, seus personagens principais são o chefe Itajuba e o guerreiro Jatir. O poeta utiliza vários termos da

língua tupi em sua obra, que não foi terminada devido a sua morte inesperada. Os indígenas são descritos com as características românticas: fortes, corajosos, belos, honrados, ou seja, típicos representantes dos cavaleiros medievais. Mas cabe destacar deste intento de Gonçalves Dias a visão de um colonizador destrutivo, e de uma denúncia do que ocorreu aos povos indígenas após a colonização, como se observa na voz do índio Ogib:

> As três formosas tabas de Itajubá
> Já foram como os cedros gigantescos
> Da corrente impedrada: hoje acamados
> Fósseis que dormem sob a térrea crusta,
> Que os homens e as nações por fim sepultam
> No bojo imenso! – Chame-lhe progresso
> Quem do extermínio secular se ufana:
> Eu modesto cantor do povo exinto
> Chorarei nos vastíssimos sepulcros." (Canto III)
> [...]
>
> "Virá correndo a maldição – contínua,
> Como fuzis de uma cadeia eterna.
> Virão nas nossas festas mais solenes
> Miríade de sombras miserandas,
> Escarnecendo, secar o nosso orgulho
> De nação; mas nação que tem por base
> Os frios ossos da nação senhora,
> E por cimento a cinza profanada
> Dos mortos, amassada aos pés de escravos." (CantoIII)

Bosi (1992) ao analisar a literatura romântica do período em questão comenta sobre Gonçalves Dias:

> O poeta guardou em seus últimos versos aquela visão trágica da conquista. No derradeiro canto que dedicou ao selvagem, a epopéia inacabada dos Timbiras, retornam os vaticínios do piaga; desta vez chora-se a sorte da América , com sua natureza profanada e gentes vencidas. (BOSI, 1992, p. 186)

Assim, Gonçalves Dias já esboça no seu poema *Os Timbiras* os resultados catastróficos dos conflitos entre colonizador/colonizado, através de uma visão trágica.

Em *I Juca Pirama*, poema cujo significado em tupi é: "O que há de ser morto, o que é digno de ser morto", observa-se um costume indígena do ritual antropofágico, no qual os vencedores comem os vencidos em batalha. Assim o poeta retrata costumes indígenas, utilizando-se de lirismo, no entanto cabe frisar que o autor confere ao índio características de

cavaleiro medieval, como honra e coragem. O drama do guerreiro tupi aprisionado pelos Timbiras é retratado de uma forma poética e típica do romantismo indianista.

I Juca Pirama pede clemência em nome do pai cego e velho e é rejeitado pelos guerreiros inimigos:

> Ao velho coitado
> De penas ralado,
> Já cego e quebrado,
> Que resta? – Morrer.
> Enquanto descreve
> O giro tão breve
> Da vida que teve,
> Deixai-me viver!
> Não vil, não ignavo,
> Mas forte, mas bravo,
> Serei vosso escravo:
> Aqui virei ter.
> Guerreiros, não coro
> Do pranto que choro:
> Se a vida deploro,
> Também sei morrer.

É importante enfatizar que este dado vai à contramão das características dos guerreiros e heróis românticos, como verifica Candido (1975) "o lamento do prisioneiro, caso único em nosso indianismo, rompe a tensão monótona da bravura tupi graças à supremacia da piedade filial" (p. 86). O crítico destaca ainda que tal característica anormal concede à obra uma maior poeticidade.

O índio é desprezado pelos seus opositores, os quais seguem as tradições antropofágicas, portanto não podem se alimentar de um guerreiro tido como covarde para que tais características não sejam assimiladas pelos seus, como se observa pelo diálogo entre ele e o chefe da outra tribo:

> – És livre; parte!
> – Ora não partirei; quero provar-te
> Que um filho dos Tupis vive com honra,
> E com honra maior, se acaso o vencem,
> Da morte o passo glorioso afronta.
> – Mentiste, que um Tupi não chora nunca,
> E tu choraste!... parte; não queremos
> Com carne vil enfraquecer os fortes.

Quando o pai descobre o lamento, diz várias imprecações ao filho. Neste trecho há uma tensão gerada pelas palavras do velho, cujas maldições se prolongam por várias estrofes:

Tu choraste em presença da morte?
Na presença de estranhos choraste?
Não descende o cobarde do forte;
Pois choraste, meu filho não és!
Possas tu, descendente maldito
De uma tribo de nobres guerreiros,
Implorando cruéis forasteiros,
Seres presa de via Aimorés.

O rapaz, consternado, luta contra a tribo inimiga, derrota os Timbiras e morre nos braços do velho após recuperar sua honra:

– Basta! Clama o chefe dos Timbiras,
– Basta, guerreiro ilustre! Assaz lutaste,
E para o sacrifício é mister forças. –
O guerreiro parou, caiu nos braços
Do velho pai, que o cinge contra o peito,
Com lágrimas de júbilo bradando:
"Este, sim, que é meu filho muito amado!
"E pois que o acho enfim, qual sempre o tive,
"Corram livres as lágrimas que choro,
"Estas lágrimas, sim, que não desonram.

O índio apresentado por Gonçalves Dias é comum, sua descrição está condicionada aos seus costumes e tradições, ou como destaca Candido (1975, p.84), "vazio de personalidade, mas rico de sentido simbólico."

Em outros dois poemas do mesmo poeta: *O canto do piaga* (1846) e *Deprecação*, ele marca a intensidade das relações e o destino trágico dos indígenas. No primeiro, há uma referência clara à escravização dos indígenas pela voz de um pajé em transe:

Esse monstro... – o que vem cá buscar?
Não sabeis o que o monstro procura?
Não sabeis a que vem, o que quer?
Vem matar vossos bravos guerreiros,
Vem roubar-vos a filha, a mulher!
Vem trazer-vos crueza, impiedade –
Dons cruéis do cruel Anhangá;
Vem quebrar-vos a maça valente,
Profanar Manitôs, Maracás.
Vem trazer-vos algemas pesadas,

> Com que a tribu Tupi vai gemer;
> Hão-de os velhos servirem de escravos,
> Mesmo o Piaga inda escravo há de ser!
> (CantoIII, 5, 6 e 7 estrofes)

Em *Deprecação* (súplica) há uma descrição bastante clara da crueldade dos colonizadores, mais uma vez em tom de desilusão o índio ganha voz e questiona ao seu deus Anhangá, sobre o destino de seu povo, a exploração a que foi vitimado, a cobiça do colonizador:

> Anhangá impiedoso nos trouxe de longe
> Os homens que o raio manejam cruentos,
> Que vivem sem pátria, que vagam sem tino
> Trás do ouro correndo, voraces, sedentos.
> E a terra em que pisam, e os campos e os rios
> Que assaltam, são nossos; tu és nosso Deus:
> Por que lhes concedes tão alta pujança,
> Se os raios de morte, que vibram, são teus?

Assim, vale destacar a observação de Bosi (1992), sobre os desígnios ideológicos do poeta em questão e o predomínio do poético / literário em sua produção:

> Gonçalves Dias nasceu sob o signo de tensões locais anti-lusitanas, que vão de 1822 aos Balaios. [...] Sondar uma possível gênese dos modos que assumiu entre nós o nativismo romântico decerto concorre para entender as formas opostas de tratar o destino das populações conquistadas. E junto com a perspectiva ideológica, fruindo embora de um apreciável grau de liberdade poética, vão-se traçando os respectivos esquemas de representação. O poético supera (conservando) o ideológico, não o suprime. (BOSI, 1992, p. 185)

Antonio Candido ao comentar sobre a missão do poeta no Romantismo, também aponta essa consciência social por parte dos vates deste período, como destaca:

> O poeta romântico não apenas retoma em grande estilo as explicações transcendentes do mecanismo da criação, como lhes acrescenta a ideia de que a sua atividade corresponde a uma missão de beleza, ou de justiça, graças à qual participa duma certa categoria de divindade. Missão puramente espiritual, para uns, missão social, para outros – para todos, a nítida representação de um destino superior, regido por uma vocação superior. É o bardo, o profeta, o guia. (CANDIDO, 1975, p. 27)

É relevante comentar que Gonçalves Dias também se destacou com o poema lírico *Leito de folhas verdes* (1849), neste texto ele enfatiza a cor local através da natureza descrita vivamente: "Do tamarindo a flor abriu-se, há pouco / Já solta o bogari mais doce aroma".

Trata-se de um poema bastante sinestésico, que retrata a espera de uma índia por seu amado Jatir, ao preparar seu "leito". O poema divide-se em dois momentos, no primeiro há o destaque à natureza local, no segundo as sensações amorosas da mulher indígena que aguarda a chegada do amado. Vale lembrar dos traços exóticos presentes no poema que enfatizam a sensualidade da índia, como se observa nos versos: "A arazóia na cinta me apertavam"; ou seja, as penas que formam a saia da índia a incomodam.

No campo lexical há uma valorização de vocábulos de origem indígena como forma de valorização dessa cultura: "Tupã", "bogari", Jatir, etc. Além disso, há também vários substantivos que estão relacionados ao espaço ocupado pelos nativos, a natureza: "folha", "luar", "lua", "sol", "flor", etc.

A mulher indígena surge nesse poema acometida pela dor da ausência do amado, característica esta que remete às heroínas românticas europeias que esperam pelo seu herói que partiu e não retornou ou até mesmo uma cantiga de amigo. Mas é no exotismo e na sensibilidade que se encontra a beleza da composição. Acerca desta especificidade Candido (1975, p. 85) constatou "'leito de folhas verdes' é a obra-prima do exótico, tomado como pretexto para inserir em dado ambiente um tipo de emoção que, em si, independe de ambiente, mas vai se renovando, na lírica, pela constelação de detalhes sensíveis."

Assim destacou-se Gonçalves Dias, através de uma poesia indigenista que prima pelo original, pelo poético, pelas delicadas descrições da natureza e sua relação com o homem e por personagens europeizados, pelo menos no que se refere aos valores ocidentais, como honra e pureza, e dotados de uma bondade, típica dos nativos. Dessa forma é por essas e por outras qualidades que ele é considerado um dos ícones da poesia romântica brasileira, consequentemente, mais tarde serviu como exemplo para escritores de outros momentos literários. Com relação a este aspecto Bosi (1994, p. 105) comenta que "é preciso ver na força de Gonçalves Dias indianista o ponto exato em que o mito do bom selvagem, constante desde os árcades, acabou por fazer-se verdade artística. O que será moda mais tarde, é nele matéria de poesia."

Sem dúvida a poesia romântica indigenista brasileira enriqueceu o nosso quadro literário, deixou a sua marca que mais tarde inspirou outros escritores de períodos recentes.

No entanto foi no romance que houve a consolidação desta temática, produto das transformações sociopolítico e culturais do período. Dessa forma o romance no Brasil possui características muito específicas.

Segundo Candido (1975), alguns aspectos contribuíram para isso, como a abordagem de temáticas específicas relacionadas ao Brasil e seus aspectos sociais, políticos, morais; uma estética própria livre das limitações dos gêneros clássicos; a ampliação do público leitor que favoreceu o investimento na imprensa e na indústria do livro; e por fim, o interesse por parte dos escritores e leitores pelo comportamento humano pautado nas relações sociais. Sobre esses aspectos complementa:

> Por isso, sempre que o romance romântico resistiu à tentação da poesia e buscou a norma desse gênero sem normas, encaminhou-se resolutamente para a descrição e o estudo das relações humanas em sociedade. Lugares, paisagens, cenas, épocas, acontecimentos; personagens-padrões, tipos-sociais; convenções, usos, costumes,- foram abundantemente levantados, quer no tempo (pelo romance histórico que serviu de guia), quer no espaço. Uma vasta soma de realidade observada, herdada transmitida, que se elaborou e transfigurou graças ao processo normal de tratamento da realidade no romance: um ponto de vista, uma posição, uma doutrina (política, artística, moral) mediante a qual o autor opera sobre a realidade, selecionando e agrupando os seus vários aspectos segundo uma diretriz. (CANDIDO, 1975, p. 111)

Dessa forma, coube aos romancistas dessa fase literária, imbuídos de um ideal nacionalista, também fruto de sua ideologia que vislumbrava exprimir a realidade social brasileira e redescobrir o país através dos espaços (selva) e personagens (vida primitiva) apresentados nos romances indianistas. E essa mescla "colorida e multiforme" (CANDIDO, 1975, p.114), acrescida de um estilo poético nutriu a imaginação dos leitores. Sobre isso comenta Candido:

> No caso do indianismo, tratando-se de descrever populações de língua e costumes totalmente diversos dos portugueses, podia a convenção poética agir com liberdade, criando com certo requinte de fantasia a linguagem e atitude dos personagens. O modelo respeitadíssimo de Chateaubriand, as convenções românticas de poesia primitiva, favoreciam o emprego de um tom poético, visto que a matéria não levantava problemas de fidelidade ao real. (ibid., p. 116)

Com base no exposto, pode-se chegar finalmente ao grande ícone dos indianistas: José de Alencar. Autor que deixou sua marca nos romances regionalista e de retrato da burguesia carioca, apresentando como traço marcante a exploração psicológica dos personagens, principalmente as femininas. No entanto, este estudo focalizará seus romances de base indianista. Dentro deste grupo estão: O Guarani (1857), Iracema (1865) e Ubirajara (1874).

Bosi (1992), ao retratar a estrutura política/social existente no primeiro momento do século XIX , destaca que houve uma ruptura com os padrões sociais e políticos até então existentes, por isso, era de se esperar que houvesse a necessidade de uma reconfiguração de identidades, entretanto, "segundo esse desenho de contrastes, o esperável seria que o índio ocupasse, no imaginário pós-colonial, o lugar que lhe competia, o papel de rebelde. Era, afinal, o nativo por excelência em face do invasor; o americano, como se chamava, metonimicamente, versus o europeu." (BOSI, 1992, p. 176)

O crítico comenta que o ocorrido, na verdade, foi o oposto, pelo menos no que se refere à obra de José de Alencar. Segundo enfatiza, e é notória esta característica na obra, o índio (personagem principal) vive em harmonia com o colonizador, como se nota com Peri e Iracema, seus principais personagens.

A narrativa de *O Guarani* se passa no Brasil, no início do século XVII. O personagem D. Antonio de Mariz, fidalgo português, constrói uma fortaleza "no meio do sertão", longe da civilização, imitação de um castelo feudal da Idade Média:

> Assim vivia, quase no meio do sertão, desconhecida e ignorada essa pequena comunhão de homens , governando-se com as suas leis, os seus usos e costumes ; unidos entre si pela ambição da riqueza, e ligados a seu chefe pelo respeito, pelo habito da obediência e por sua superioridade moral que a inteligência e a coragem exercem sobre as massas. (ALENCAR, 1999, p. 23)

Ali morava junto com sua esposa, sua filha Cecília, de dezoito anos, sua sobrinha Isabel, seu filho, D. Diogo e Peri, índio Goitacá, que por ter salvo Ceci de um ataque de índios passou a ser seu empregado e protetor da moça.

A fortaleza estava localizada próxima de uma tribo Aimoré, certo dia, por engano, D. Diogo mata uma índia dessa nação e a partir desse momento os indígenas passam a perseguir sua família como vingança. Assim, a trama gira em torno desse conflito, das armações de Loredano, um aventureiro que pretendia sequestrar Ceci para tomar posse das terras de seu pai, pois acreditava que ali havia um tesouro e do amor platônico de Peri por Ceci, além das

incertezas amorosas da moça com relação a seu pretendente Álvaro, que no final da história apaixona-se por Isabel.

O Guarani é considerado um mito da formação do povo brasileiro já que apresenta a mistura de raças em sua essência, afinal Peri e Ceci no final da narrativa, após conseguirem fugir dos aimorés e passarem por uma inundação (que remete ao dilúvio de Noé), ficam juntos o que nos faz compreender que serão os formadores de um povo brasileiro, fruto dessa mistura de raças. Sobre a concepção de um mito Bosi (1992, p. 176) salienta que "é próprio da imaginação histórica edificar mitos que, muitas vezes, ajudam a compreender antes o tempo que os forjou do que o universo remoto para o qual foram inventados."

É relevante destacar a imagem de Peri que surge na obra de Alencar. Mais especificamente na primeira aparição deste personagem no livro, pois remete a um misto das descrições existentes na literatura de informação (dos colonizadores e religiosos) devido ao excesso de descrição das minúcias físicas, unido aos traços românticos provenientes dos cavaleiros medievais como a beleza, a perfeição e a coragem:

> Em pé, no meio do espaço que formava a grande abóbada de árvores, encostado a um velho tronco decepado pelo raio, via-se um índio na flor da idade.
> Uma simples túnica de algodão, a que os indígenas chamavam aimará, apertada à cintura por uma faixa de penas escarlates, caía-lhe dos ombros até ao meio da perna, e desenhava o talhe delgado e esbelto como um junco selvagem.
> Sobre a alvura diáfana do algodão, a sua pele, cor de cobre, brilhava com reflexos dourados; os cabelos pretos cortados rentes, a tez lisa, os olhos grandes com os cantos exteriores erguidos para a fronte; a pupila negra, móbil, cintilante; a boca forte mas bem modelada e guarnecida de dentes alvos, davam ao rosto pouco oval a beleza inculta da graça, da força e da inteligência. (ALENCAR, 1999, p. 31)

Impregnada pela poeticidade própria de Alencar, a descrição, soa inverossímil, destaca Bosi (1992):

> O que importa é ver como a figura do índio belo, forte e livre se modelou em um regime de combinação com a franca apologia do colonizador. Essa conciliação, dada como espontânea por Alencar, viola abertamente a história da ocupação portuguesa no primeiro século, toca o inverossímil no caso de Peri, enfim é pesadamente ideológica como interpretação do processo colonial. Nada disso impede, porém, que a linguagem narrativa de Alencar acione, em mais de um passo, a tecla da poesia (BOSI, 1992, p. 179)

Entretanto chega a remeter à carta de Caminha, no que se refere às características físicas e belas do indígena, como se nota, no trecho: "A feição deles é serem pardos, um tanto avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos", em ambos os casos pode-se reconhecer um olhar simpático com relação à figura do índio.

No entanto, tal descrição não se repete quando se trata dos aimorés, índios inimigos dos conquistadores. Estes são destacados por adjetivos como: *selvagens, sanguinários, ferozes*, etc. Logo, apresentam uma imagem totalmente oposta à de Peri: "Homens quase nus, de estatura gigantesca e aspecto feroz, cobertos de peles de animais e penas amarelas e escarlates, armados de grossas clavas e arcos enormes, avançam soltando gritos medonhos." (ALENCAR, 1999, p. 265)

Outra circunstância apontada pelos críticos sobre *O Guarani* é a situação de subserviência de Peri com relação a Ceci. Corroborando assim, para a construção de um cavaleiro medieval brasileiro, observa-se em Peri o posicionamento de um idólatra ou vassalo, por sua própria vontade, como se nota nos trechos:

> Em Peri o sentimento era um culto, espécie de idolatria fanática, na qual não entrava um só pensamento de egoísmo; amava Cecília não para sentir um prazer ou ter uma satisfação, mas para dedicar-se inteiramente a ela, para cumprir o menor dos seus desejos, para evitar que a moça tivesse um pensamento que não fosse imediatamente uma realidade. (ALENCAR, 1999, p. 65)
> Para ele essa menina, esse anjo louro, de olhos azuis, representava a divindade na terra; admirá-la, fazê-la sorrir, vê-la feliz, era o seu culto; culto santo e respeitoso em que o seu coração vertia os tesouros de sentimento e poesia que transbordavam dessa natureza virgem. (ibid., p.72)

Assim, tem-se uma concepção de amor presente nos personagens de histórias de cavalaria, através das suas donzelas puras e belas, sem muito conteúdo, e heróis generosos, corajosos e leais.

Ao fim e ao cabo Bosi (1992) comenta sobre os aspectos medievais presentes nesta obra, salientando que "o retorno mítico à vida selvagem é permeado, no Guarani, pelo recurso a um imaginário *outro*. O seu indianismo não constitui um universo próprio, paralelo às fantasias medievistas européias, mas funde-se com estas." (BOSI, 1992, p. 180)

Por fim observa-se em *O Guarani*, a junção de vários elementos que visam à configuração de uma sociedade feudal dentro do Brasil colônia, ungidos pelo mito da

formação de um povo, representado pela união de um índio, construído como um herói nacional em harmonia com a natureza que o rodeia e por uma representante do povo europeu.

Em *Iracema*, seu romance de 1865, o autor apresenta um dado histórico que irá compor a trama; o fato de os índios potiguaras, habitantes do litoral, serem aliados dos portugueses e os tabajaras, aliados dos franceses. Tal conteúdo histórico já havia sido tratado por Hans Staden em sua narrativa de viagem. Sobre isso afirma Nejar (2007, p. 65) "Alencar sempre partiu da realidade para a imaginação, mais que da imaginação que para a realidade."

Neste romance, porém, Alencar cria uma de suas figuras femininas mais representativas: Iracema. Dona de uma das descrições mais conhecidas sobre uma personagem indígena, a ponto de fazer parte da memória dos leitores brasileiros, seja pela sensualidade da personagem, seja pelo conteúdo exótico proveniente da mistura dos elementos da natureza com os detalhes físicos da índia:

> Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira.
> O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado.
> Mais rápida que a corça selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas.
> Um dia, ao pino do Sol, ela repousava em um claro da floresta. Banhava-lhe o corpo a sombra da oiticica, mais fresca do que o orvalho da noite. Os ramos da acácia silvestre esparziam flores sobre os úmidos cabelos. Escondidos na folhagem os pássaros ameigavam o canto.
> Iracema saiu do banho: o aljôfar d'água ainda a roreja, como à doce mangaba que corou em manhã de chuva.
> (ALENCAR, 1999, p. 5)

O enredo trata da história de amor entre Iracema, uma índia Tabajara, e Martin, um explorador português responsável por organizar a colonização no Ceará. Um dos conflitos do romance é o amor proibido dos dois personagens, pois Martin é cristão, logo, não poderia manter uma relação com uma moça que não o é. Iracema, por sua vez, é a responsável por guardar o segredo da jurema, uma bebida dos rituais de sua tribo, portanto precisa ser virgem. Apesar dos empecilhos os dois acabam tendo um romance proibido, sendo que o seu primeiro encontro amoroso ocorre por causa de uma astúcia da índia, ela dá uma bebida alucinógena para Martin que cede aos desejos dela. Vale destacar que neste romance, assim como em *O Guarani*, há uma relação de domínio entre colonizador/ colonizado, como destaca Bosi (1992,

p. 190) “também Iracema, no romance homônimo, torna-se mulher de Martim Soares Moreno, mas a relação de sexos importa aí menos que a de domínio: a índia não é senhora, mas serva do conquistador, e morrerá por sua causa.”

Quando Iracema conta a Martim que seu relacionamento com ela havia se consumado, ambos decidem fugir da tribo, pois Irapuã, um guerreiro da tribo Tabajara, e também apaixonado por ela, tenta matá-lo. Após a fuga, o casal passa a morar em uma praia idílica, sob a proteção dos índios pitiguara, amigos de Martim, mas a tristeza passa a acompanhar o rapaz que sente falta de sua terra, a ponto de envolver-se em várias batalhas e deixar Iracema muito só. Em uma de suas investidas, agora usando o nome indígena Coatiabo, ela dá a luz a seu filho Moacir e acaba morrendo de tristeza e solidão. Após o ocorrido, o guerreiro leva seu filho de volta à sua terra, mas retorna quatro anos depois para converter seus amigos indígenas.

Dessa forma, nas duas narrativas alencarianas há a ênfase ao nascimento do povo brasileiro através da mistura do europeu com o indígena. Sobre este aspecto destaca Candido (1975):

> Alencar fixou um dos mais caros modelos da sensibilidade brasileira: o índio ideal, elaborado por Gonçalves Dias, mas lançado por ele na própria vida quotidiana. As Iracemas, Jacis, Ubiratãs, Ubirajaras, Aracis, Peris, que todos os anos, há quase um século, vão semeando em batistérios e registros civis a “mentirada gentil” do indianismo, traduzem a vontade profunda do brasileiro de perpetuar a convenção, que dá a um país de mestiços o álibi de uma raça heróica, e a uma nação de história curta, a profundidade do tempo lendário. (CANDIDO, 1975, p. 224)

Também corrobora para tal argumento Coutinho (2002, p. 259), como se observa “Alencar criou, com base mais lendária do que histórica, o mundo poético e heroico de nossas origens, para afirmar a nossa nacionalidade, para provar a existência de nossas raízes legitimamente americanas.”

Por fim, há também um último romance indianista de Alencar intitulado *Ubirajara*, de 1874, cujo enredo trata de Jaguarê, que no início é um caçador, mas após uma luta contra Pojucã, torna-se um guerreiro dos araguaias nomeado Ubirajara. Apaixona-se por Araci, uma virgem filha do chefe tocantim, e resolve desposá-la, para tanto, precisa enfrentar outros guerreiros que têm a mesma intenção. Este romance retrata um Brasil ainda selvagem, ainda sem a presença dos colonizadores. Dessa forma, os conflitos apresentados pertencem às

tradições indígenas deste período, principalmente com relação às guerras e disputas pelo poder.

José de Alencar apresenta neste livro um prólogo no qual critica a visão dos primeiros cronistas com relação à cultura indígena, os quais muitas vezes os viam como bárbaros ou selvagens por não pertencerem à religião cristã, alerta ainda sobre a própria origem do povo europeu. Assim afirma:

> Este livro é irmão de Iracema.
> Chamei-lhe de lenda como ao outro. Nenhum título responde melhor pela propriedade, como pela modéstia, às tradições da pátria indígena.
> Quem por desfastio percorrer estas páginas, se não tiver estudado com alma brasileira o berço de nossa nacionalidade, há de estranhar em outras coisas a magnanimidade que ressumbra no drama selvagem a formar-lhe o vigoroso relevo.
> Como admitir que bárbaros, quais nos pintaram os indígenas, brutos e canibais, antes feras que homens, fossem suscetíveis desses brios nativos que realçam a dignidade do rei da criação?
> Os historiadores, cronistas e viajantes da primeira época, senão de todo o período colonial, devem ser lidos à luz de uma crítica severa. É indispensável sobretudo escoimar os fatos comprovados, das fábulas a que serviam de mote, e das apreciações a que os sujeitavam espíritos acanhados, por demais imbuídos de uma intolerância ríspida.
> Homens cultos, filhos de uma sociedade velha e curtida por longo trato de séculos, queriam esses forasteiros achar nos indígenas de um mundo novo e segregado da civilização universal uma perfeita conformidade de idéias e costumes.
> Não se lembravam, ou não sabiam, que eles mesmos provinham de bárbaros ainda mais ferozes e grosseiros do que os selvagens americanos.
> (ALENCAR, 1999, p. 2)

Nesta obra há o relato das disputas entre três povos: tapuias, araguaia e tocantim. Os dois últimos, ao final da história unem-se e formam a nação indígena que habitará as cabeceiras do rio São Francisco e terão como chefe o guerreiro Ubirajara. Mais uma vez, as características cavalheirescas: coragem, honra e beleza estarão presentes na obra através do herói: Jaguarê, transformado em Ubirajara e também em Jurandir, conforme a batalha que trava. Ora contra um guerreiro, ora contra os outros pretendentes de Araci.

Observa-se assim na obra de Alencar uma imersão na realidade histórica nacional e social, que formou um material rico para a construção da literatura brasileira, e conforme observou Coutinho (1996), sua produção foi baseada nas fases do desenvolvimento do Brasil: a fase aborígine constituída pelo habitante primitivo, como se vê em *Iracema* e *Ubirajara*; a

fase colonial em que há os conflitos entre os colonos e indígenas, como ocorre em *O Guarani*; e a terceira referente ao período de urbanização, como se nota em *Diva*, *Senhora*, *Lucíola*, etc.

Ao fim e ao cabo, como se pode observar, o indianismo foi um marco na literatura enquanto sistema, seja pelo valor de registro histórico, seja pelo estético, mas é importante ressaltar que o valor poético esteve presente não apenas na voz dos poetas que deram vida a heróis épicos nacionais, como I Juca Pirama de Gonçalves Dias; ou Caramuru de Santa Rita Durão, como também através de Alencar que conseguiu articular o mundo poético e histórico de nossas origens para comprovar e asseverar nossas raízes americanas. Candido (1975) reconhece o valor da literatura indianista e do papel do escritor neste período, como afirma:

> Atentado para essa função propriamente estética do pitoresco e do exótico, vemos quanto carece do sentido a conhecida alegação de que o valor dum escritor indianista é proporcional à sua compreensão da vida indígena. Sendo recurso ideológico e estético, elaborado no seio de um grupo europeizado, o indianismo, longe de ficar desmerecido pela imprecisão etnográfica, vale justamente pelo caráter convencional; pela possibilidade de enriquecer processos literários europeus com um temário e imagens exóticas, incorporados deste modo à nossa sensibilidade. (CANDIDO, 1975, p. 85)

Nejar (2007), já com um olhar contemporâneo, também compartilha dos pensamentos de Candido e reafirma o valor desta literatura e sua riqueza ao destacar que "embora o Indianismo pareça, hoje, um tanto artificial foi um movimento inovador, ao mudar a ótica do civilizado para a do indígena, habitante natural da terra, ainda que idealizado. O que foi inegável proeza." (NEJAR, 2007, p. 60)

Dentro do contexto histórico, o Brasil apresentava um novo quadro político e social, marcado pela extinção do tráfico negreiro em 1850, que colaborou para a decadência da economia açucareira, até então o sustentáculo da economia. Houve também a mudança de eixo político e econômico do nordeste para o sudeste do Brasil. Assim, o espaço privilegiado na literatura será o urbano e as temáticas exploradas estarão centradas no abolicionismo e na república. Bosi (1994) comenta sobre este período e suas marcas na literatura, como o deslocamento temático:

> No plano da invenção ficcional e poética, o primeiro reflexo sensível é a descida de tom no modo de o escritor relacionar-se com a matéria de sua obra. (...) Há um esforço, por parte do escritor anti-romântico, de acercar-se impessoalmente dos objetos, das pessoas. E uma sede de objetividade que responde aos métodos científicos cada vez mais exatos nas últimas décadas do século. (BOSI, 1994, p. 167)

Dessa forma justifica-se a ausência da temática indígena na literatura deste período realista e o subsequente naturalista. Vale destacar que neste momento o negro ganhará destaque, já que no período anterior foi condenado ao ostracismo, afinal não interessava para a literatura romântica que estava buscando a figura de um herói nacional puro e autêntico representante do Brasil, utilizar o negro como imagem de brasilidade, já que este era considerado um estrangeiro e escravo.

Na prosa realmente não houve a presença da temática indígena, no entanto, vale destacar que Machado de Assis em sua fase romântica, publicou a obra, *Americanas*, em 1875, na qual retrata personalidades femininas virtuosas. Uma das personagens em destaque é Potira, "Moça cristã das solidões antigas", uma índia casada e cristã, que ao ser feita prisioneira pelos Tamoios, preferiu a morte a ser violada pelo chefe da tribo, conforme se nota no trecho:

> Ao primitivo leito. Ei-lo se inclina,
> Para tomar nos braços a formosa
> Por cujo amor incendiara a aldeia
> Daquelas gentes pálidas de Europa.
> Sente-lhe a moça as mãos, e erguendo o rosto,
> O rosto inda de lágrimas molhado,
> Do coração estas palavras solta:
> "— Lá entre os meus, suave e amiga morte,
> Ah! porque me não deste? Houvera ao menos
> Quem escutasse de meus lábios frios
> A prece derradeira; e a santa bênção
> Levaria minha alma aos pés do Eterno...
> Não, não te peço a vida; é tua, extingue-a;
> Um só alívio imploro. Não receies
> Embeber no meu sangue a ervada seta;
> Mata-me, sim; mas leva-me onde eu possa
> Ter em sagrado leito o último sono!"
> (estrofeV)

Observa-se a presença de uma ideologia cristã, marca do romantismo que buscava a recuperação de um passado histórico, assim como a idealização da mulher, que é cultuada e representada pela pureza. Há também referências ao ritual antropofágico É interessante destacar que o autor também escreveu um soneto intitulado *Lindoya*, no qual coloca esta personagem homônima de Basílio da Gama recebendo outras personalidades indígenas do romantismo como: Moema, Iracema, Coema e Iguaçu, após suas mortes, com destaque à relação intertextual que se estabelece entre os períodos literários:

LINDÓIA

Vem, vem das águas, mísera Moema,
Senta-te aqui. As vozes lastimosas
Troca pelas cantigas deleitosas,
Ao pé da doce e pálida Coema.

Vós, sombras de Iguaçu e de Iracema,
Trazei nas mãos, trazei no colo as rosas
Que o amor desabrochou e fez viçosas
Nas laudas de um poema e outro poema.

Chegai, folgai, cantai. É esta, é esta
De Lindóia, que a voz suave e forte
Do vate celebrou, a alegre festa.

Além do amável, gracioso porte,
Vede o mimo, a ternura que lhe resta.
Tanto inda é bela no seu rosto a morte

No Parnasianismo, há uma continuidade deste pensamento objetivo, há rigidez das formas (rima e métrica), predomínio das sinestesias, e temáticas variadas que exaltam o amor sensual, o belo, etc. No último quarto do século XIX, a segunda revolução industrial surge com novas ideologias como o determinismo, cientificismo e realismo. É o momento regido pelo simbolismo, movimento considerado por alguns críticos como resultado da importação de uma estética. Segundo Bosi (1994, p. 264) "o Simbolismo surge nesse contexto como um sucedâneo, para uso de intelectuais, das religiões positivas; e da liturgia, que nestas é a prática concreta e diária das relações entre Natureza e a Graça, nele reaparece em termos de analogias sensórias e espirituais."

Dessa forma, a temática volta-se para elementos transcendentais e metafísicos, portanto, conforme destacou Bosi (1994), o poeta fica mais distante dos problemas sociais, e dessa forma faz da literatura sua missão. Assim, neste período a figura do índio não será alvo de destaque.

O início do século XX no Brasil foi marcado por várias mudanças no quadro sociopolítico e cultural. Era o tempo da política do café-com-leite, na qual políticos de São Paulo e Minas Gerais alternavam-se no poder. A vasta urbanização, a vinda de imigrantes de vários países da Europa, a marginalização dos escravos libertos e o surgimento de uma classe operária e uma classe média, contribuíram para a mudança no quadro socioeconômico. As desigualdades entre a classe dominante e os grupos menos representativos politicamente

gerava o conflito de ideologias, e disputas pelo poder. Esses conflitos que manifestavam os desejos de mudança fizeram-se presentes no plano cultural.

Foi através da Semana de Arte Moderna de 1922, que ocorreram as maiores discussões político-culturais em busca de renovações. Os intelectuais do período beberam nas fontes estéticas europeias: futurismo, dadaísmo, surrealismo, cubismo, e transportaram para o campo artístico tais tendências. Sobre isso comenta Bosi (1994):

> A Semana foi, ao mesmo tempo, o ponto de encontro das várias tendências que desde a I Guerra vinham firmando em São Paulo e no Rio, a *plataforma* que permitiu a consolidação de grupos, a publicação de livros, revistas e manifestos, numa palavra, o seu desdobrar-se em viva realidade cultural. (BOSI, 1994, p. 340)

Vários manifestos de teor literário surgem como uma forma de demonstrar sua inquietação com relação ao mundo e às novas tendências. *O Manifesto Pau-Brasil* idealizado por Oswald de Andrade em 1924 apresenta sua visão sobre o que esperava na produção daquele momento que vale destacar: agilidade, valorização da oralidade, síntese, liberdade de expressão e uma literatura pautada nas características culturais do povo brasileiro com um claro intuito nacionalista. Segundo o próprio autor, era relevante criar uma poesia de "exportação e não de importação", dessa forma, o nome do manifesto foi inspirado na primeira riqueza brasileira exportada, propondo-se assim, um intercâmbio cultural:

> Ágil o teatro, filho do saltimbanco. Ágil e ilógico. Ágil o romance nascido da invenção. Ágil a poesia. A Poesia Pau-Brasil. Ágil e cândida. Como uma criança. [...] A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos. [...] (TELES, 1992, p. 327)
> Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos.
> A síntese.
> O equilíbrio.
> O acabamento de carrosserie.
> A invenção.
> Uma nova perspectiva.
> Uma nova escala. (ibid., p. 328)

"Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente", assim se inicia o *Manifesto Antropófago* (1928-1929), de Oswald de Andrade. O nome do manifesto remete ao ritual canibalístico de alguns povos indígenas brasileiros, que se alimentavam da

carne dos seus inimigos a fim de assimilar sua força e coragem. Assim, o texto faz um percurso metafórico que visa a um processo antropofágico dos valores europeus, ou seja, assimilá-los e transformá-los em algo brasileiro. Segundo Oswald, dentro da literatura tal processo deveria ser feito com resguardo, para que não houvesse uma interferência exagerada da cultura estrangeira na nossa a ponto de descaracterizá-la.

Em seu percurso, Oswald cita vários ícones do pensamento mundial como Freud, Marx, Rosseau, etc para, com isso, demonstrar como as influências filosóficas e intelectuais dos países europeus nos fez "caminhar' apesar dos empréstimos, dessa forma, a sua ideologia remete à valorização de uma cultura primitiva "Caraíba", desmistificando a ideia da superioridade da cultura europeia sobre a nossa. Este manifesto foi de grande importância no panorama cultural brasileiro por ter colocado em evidência a importância de uma produção literária prioritariamente "tupininquim", marcada pela oralidade e pelo hibridismo cultural.

Com relação à representação do índio, neste movimento houve um rechaço ao indianismo romântico que neste momento será tomado como ufanista, no entanto ainda está longe de ser uma imagem real, socialmente consciente, o compromisso neste período é com a reinvenção das linguagens culturais, através do lúdico, paródico, irônico.

O *Manifesto do verde-amarelismo* ou da *Escola da anta*, de 1959, de autoria coletiva: Menotti Del Pichia, Plínio Salgado, Alfredo Élis, Cassiano Ricardo e Cândido Mota Filho; possui uma linha nacionalista e ufanista. Como se nota no trecho:

> O nacionalismo tupi não é intelectual. É sentimental. [...]
> Foi o índio que nos ensinou a rir de todos os sistemas e de todas as teorias. Criar um sistema em nome dele será substituir a nossa intuição americana e a nossa consciência de homens livres por uma mentalidade de análise e de generalização características dos povos já definidos e cristalizados.
> A continuação do caminho histórico tupi só se dará pela ausência de imposições temáticas, de imperativos ideológicos. (Pichia et al. apud. TELES, 1997, p. 365)

O texto chega a remeter aos seus antecessores no que se refere à busca de uma liberdade vocabular e busca da coloquialidade, assim como a valorização da figura do índio.

Dentro dos manifestos supracitados observa-se que a imagem do indígena é valorizada principalmente por sua colaboração linguística, seja através dos vocábulos apresentados nos textos, seja pela coloquialidade ou estruturas mais simples. Outra questão é a valorização de sua cultura através da citação da antropofagia, ritual indígena (ícone do movimento antropofágico), ou até mesmo pelos períodos simples na estruturação textual. Características

essas que passaram a vigorar nos textos modernistas de temática indígena: valorização da figura do indígena através do uso dos seus vocábulos, destaque às duas tradições como mitos e lendas, simplicidade vocabular e coloquialismo.

Como exemplo maior dos romances deste período destaca-se *Macunaíma*, de Mário de Andrade, escrito em 1928. Essa obra põe em evidência todas as propostas apresentadas no *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade, pois, assim como os antropófagos, "deglutiu" apenas o que era relevante da cultura estrangeira e agregou uma vasta pesquisa sobre mitos indígenas e dados folclóricos de várias regiões do Brasil.

Para tal fim o autor inspirou-se na obra *Do Roraima ao Orenoco* (1916 até 1924) do etnógrafo alemão Theodor Koch-Grünberg, além de ter agregado os estudos de: Capistrano de Abreu (historiador), Couto de Magalhães (folclorista) e Pereira da Costa (folclorista). Estudando essas fontes encontrou Macunaíma, seu personagem principal, um anti-herói, mais conhecido como "Herói sem nenhum caráter", expressão ambígua como o próprio personagem. Macunaíma representa a mistura das raças no Brasil e ao mesmo tempo é um marginal Para efetuar a construção de tal obra, o autor valeu-se de uma linguagem mais coloquial e um tom bem-humorado.

Um trecho muito interessante é o que destaca a mistura de raças própria do Brasil, quando Macunaíma e seus irmãos iniciam sua jornada em busca da Muiraquitã (um talismã), encontram um rio encantado e decidem tomar banho, assim:

> [...] O herói depois de muitos gritos por causa do frio da água entrou na cova e se lavou inteirinho. Mas a água era encantada porque aquele buraco na lapa era marca do pezão do Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira. Quando o herói saiu do banho estava branco, louro e de olhos azuizinhos, água lavara o pretume dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas.
> Nem bem Jiguê percebeu o milagre, se atirou na marca do pezão do Sumé. Porém a água já estava muito suja da negrura do herói e por mais que Jiguê esfregasse feito maluco atirando água pra todos os lados só conseguiu ficar da cor do bronze novo. Macunaíma teve dó e consolou:
> Olhe, mano Jiguê, branco você ficou não, porém pretume foi-se e antes fanhoso que sem nariz.
> Maanape então é que foi se lavar, mas Jiguê esborrifara toda a água encantada pra fora da cova. Tinha só um bocado lá no fundo e Maanape conseguiu molhar só a palma dos pés e das mãos. Por isso ficou negro bem filho da tribo dos Tapanhumas. Só que as palmas das mãos e dos pés dele são vermelhas por terem se limpado na água santa. Macunaíma teve dó e consolou:

> Não se avexe, mano Maanape, não se avexe não, mais sofreu nosso tio Judas! (ANDRADE, 1999, p. 40)

Sobre esta obra salienta Afranio Coutinho (1996):

> A preocupação técnica, a capacidade de persistir na pesquisa estética trazem à obra de Mário caráter experimental, a que o autor se refere insistentemente. Esse o sentido de sua permanente reação ás formas estratificadas – pesquisa da expressão brasileira da língua, de conteúdo da realidade brasileira, numa consciência artística nacional. [...] Para ele, é necessário atingir-se uma arte conscientemente nacional, atualizada, mas sobretudo atualizando-se sempre. (COUTINHO, 1996, p. 290)

Assim, foi neste romance que o conceito de Antropofagia ficou corporificado e deixou claro o pensamento sobre a identidade nacional. Sobre isso comentou perspicazmente Schollhammer (2007):

> De modo sintético, podemos compreender a apropriação da metáfora antropofágica em Oswald como um esforço de evitar os perigos de um *primitivismo* redutor, característico das ilusões de resgate das origens e da autenticidade cultural brasileira, incensadas no Manifesto Pau-Brasil; em vez disso, ele aponta para uma dialética mais elaborada entre o primitivo e o moderno e entre o nacional e o cosmopolita, na qual o traço diferencial passa a residir na própria apropriação do outro e das influências culturais alheias. O ato criador do artista modernista torna-se um ato de assimilação: o artista se expõe às influências do alheio sem perder o próprio e abre mão simultaneamente do que tem de originário; isto é, ele devora e incorpora o outro, tornando-se simultaneamente parte desse outro. Assim, a antropofagia se estabelece como retomada da tradição e da história, um modelo dialógico de interpretação do próprio e do outro que torna possível revisar a história e a tradição sem perdê-las. (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 204)

É relevante destacar também o poema de cunho antropofágico escrito por Raul Bopp, intitulado *Cobra Norato*, publicado em 1931. Trata-se de um texto épico de cunho mitológico, no qual um eu-lírico viaja por um mundo de sonho em busca de sua amada. O poeta estrangula Cobra Norato, cobre-se com sua pele e sai da floresta amazônica em direção a Belém do Pará em busca da filha da rainha Luzia, sua amada. Nessa trajetória vive aventuras insólitas e derrota seu inimigo Cobra Grande. O poema estabelece uma relação temática com Macunaíma de Mário de Andrade, pois ambos os heróis buscam algo fora de seus domínios, Macunaíma; o talismã e Cobra Norato, sua amada, para isso, viajam, adquirem conhecimentos e encontram o que buscavam, estabelecendo-se assim a mítica jornada do herói.

O autor utiliza-se dos versos livres, elementos folclóricos e dialetos regionais, seus versos são sintéticos e a linguagem coloquial. Como se observa no trecho:

> Um berro atravessa a floresta.
> Aqui, Cobra Norato, atolado "num útero de lama", encontra um coadjuvante, seu compadre:
> - Olelê. Quem vem lá?
> - Eu sou o Tatu-da-Bunda-Seca
> - Ah, compadre Tatu
> que bom você vir aqui
> Quero que você me ensine a sair desta goela podre
> - Então se segure no meu rabo
> que eu le puxo.
> Vem depois a chuva, o mar e a pororoca. O poeta Cobra norato e o compadre roubam farinha, ouvem de Joaninha Vintém o "causo" do Boto ("moiço loiro, tocador de violão"), vão a uma festa. O compadre percebe vindo pelas águas algo como um navio prateado:
>
> O que se vê não é navio. É a Cobra Grande.
> Quando começa a lua cheia, ela aparece.
> Vem buscar moça que ainda não conheceu homem.
> E vai o poeta levando "um anel e um pente de ouro / pra noiva da Cobra Grande", quando lhe perguntam:
> Sabe quem é a moça que está lá em baixo
> ...nuinha como uma flor?
> - É a filha da Rainha Luzia! (Bopp apud, TELES, 1997 p.)

Como se pôde notar, tanto Mário de Andrade quanto Raul Bopp conseguiram colocar em prática os preceitos da Antropofagia, que se apropria e desapropria das influências estrangeiras, transformando essas obras em ícones da literatura modernista.

Entre as décadas de 60 até 80, surgiram alguns escritores indigenistas, que tiveram um contato próximo com os indígenas, destacando assim, com maior propriedade as especificidades culturais desses povos em suas obras além de seus conflitos políticos e culturais. Foram eles: Antonio Callado, que através de uma visão antropológica escreveu *Quarup* (1967). Nessa obra destaca o personagem Padre Nando que tenta criar uma missão jesuítica na região central do Brasil que defende os povos indígenas. Os indígenas do Xingu neste texto são retratados como vítimas dos descasos do governo e da ação de grileiros. Mais tarde, em 1982, escreve *A expedição de Montaigne*, que possui um protagonista indígena que pretende morar com os não índios e negar suas raízes. Já se anuncia através deste personagem, uma abordagem identitária pautada na circunstância de vivência entre-mundos. Nas duas obras não são apresentadas perspectivas de integração entre índios e brancos.

Darcy Ribeiro também colaborou com sua obra *Maíra* (1976), na qual aborda mitos cosmogônicos e tradições do povo Mairum, usando para isso, uma linguagem poética. Seus personagens transitam entre as duas culturas, vê-se Isaías e Avá que são indígenas e recebem uma educação ocidental ao passo em que há Alma, uma não índia, que decide viver entre os índios para fugir aos seus problemas. Em 1985 ele escreve o livro *Concerto Carioca*, no qual apresenta Jaci, um índio hermafrodita, que rejeitado pelos seus é cuidado por um representante do Serviço de Proteção ao Índio chamado Xavier. Em 1986, em *Utopia Selvagem* o autor coloca um indígena como coadjuvante de um personagem principal capturado por uma tribo de mulheres. Nessa obra há a perspectiva do olhar entrecruzado das três culturas (índio, negro e branco) através dos personagens além de dados etnológicos e de tradições dos povos nativos.

Esses autores apresentam personagens em busca de si, transitando entre culturas e com conflitos de identidade, nota-se que os escritores em contraposição com o que se produziu em outros momentos demonstram um amadurecimento com relação ao olhar para o outro em suas obras sem com isso perder a literariedade, apesar dos conhecimentos atropológicos e contato com os índios que tiveram, como destaca Polastrini (2011).

O campo das artes plásticas foi bastante movimentado no século XX com relação à representação do indígena. Há esculturas de Rodolpho Bernardelli (fig. 18), e pinturas de Henrique Bernardelli, Theodoro Braga, Benedito Calixto, Oscar Pereira da Silva (fig. 19), Tarsila do Amaral (fig. 22 – 23), Cândido Portinari (fig. 24-25), Vicente do Rego Monteiro (fig. 21).

Sobre os quadros de Tarsila do Amaral, sabe-se que ela pintou o *Abaporu*, cujo nome em Tupi-guarani quer dizer: "o homem que come", como um presente para Oswald de Andrade que impressionado com aquela imagem tão peculiar, chamou Raul Bopp, assim juntos tiveram a ideia de criar o movimento antropofágico em que os artistas deglutiriam a cultura europeia e transformariam em algo tipicamente brasileiro, como ressaltado acima ao falarmos da literatura. O quadro dessa pintora que representou a antropofagia foi *O Urutu*, cuja composição apresenta uma cobra, ser bastante simbólico na cultura indígena e que na obra da autora adquiriu o significado da deglutição, unido ao ovo, que significa vida, passou a ser assim o símbolo do movimento nascente.

Scholllhammer (2007) ao tecer comentários sobre a antropofagia presente na obra de Tarsila discorre sobre o fato de ela não apenas assimilar as tendências europeias de modo

criativo, para com isso romper com as formas tradicionalmente acadêmicas, mas também suplantar a influência cubista e agregar o primitivo que lhe conferia o traço de brasilidade. Sobre a antropofagia nesta pintora, agrega[3]:

> Assim, na redescoberta dos "fatos" simples, das cores, das formas, das linhas, dos volumes da paisagem nacional, Tarsila consegue a renovação da sua linguagem artística absorvendo as inspirações do modernismo francês, devorando-as antropofagicamente, num movimento de transformação cujas perspectivas ultrapassam as da arte nacional.

Vários fotógrafos também contribuíram para a construção da imagem do índio, tanto estrangeiros quanto brasileiros como José Louro (fig. 20) que acompanhou as expedições do Marechal Rondon pelo interior do país, mais especificamente para o Oeste registrando várias etnias durante a viagem, afinal os objetivos desse desbravamento também eram de fazer levantamentos geográficos, etnográficos, geológicos, antropológicos além da pacificação de indígenas.

Na escultura, mais contemporaneamente há Victor Brecheret, criador do *Monumento das Bandeiras* (fig. 27), cuja data do projeto é de 1920, porém a obra só foi inaugurada em 1953, nesta obra estão representadas as figuras dos indígenas, mamelucos, negros, portugueses que fizeram parte do bandeirismo.

Figura 18 – Rodolpho Bernardelli. *Moema*. 1894.

Figura 19 - Oscar Pereira da Silva. *Fundação da Cidade de São Paulo, 1554*. 1909.

[3] SCH0LLLHOMMER, K.E. **Além do visível: o olhar da literatura.** Rio de Janeiro: 7letras, 2007, p. 120.

Figura 20- José Louro. *Guerreiro Umutina do Alto Rio Paraguai*. 1910.

Figura 21 – Vicente do Rego Monteiro. *Índio Arqueiro*. 1925.

Figura 22 – Tarsila do Amaral. *Abaporu*. 1928.

Figura 23 – Tarsila do Amaral. *Urutu*. 1928

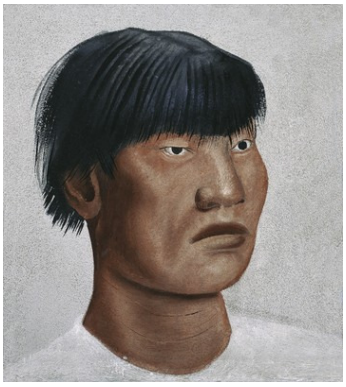


Figura 24 – Candido Portinari. *Cabeça de índio*. 1938.

Figura 25 – Candido Portinari. *Índio*. 1938

Figura 26 – Victor Brecheret. *A luta dos índios Kalapalo*. 1951.

Figura 27 – Victor Brecheret. *Monumento das Bandeiras*. 1953.

Em vista do exposto com relação aos diversos olhares para a cultura indígena em algumas expressões artísticas desde a colonização, não fica difícil de notar as constantes interferências advindas de duas esferas de poder, especificamente: estado e igreja. Fato já comentado na introdução deste capítulo.

Como se notou, a imagem do índio foi se transformando desde o período da colonização. Suas primeiras descrições correspondem a uma visão edênica, de um ser puro, inocente, exótico e habitante de uma terra rica por sua fauna, flora e riquezas naturais e, portanto, passível de exploração, contribuindo para a manutenção de uma expectativa de expansão econômica. Vale destacar que essa visão exagerada da natureza e das virtudes dos nativos propagou-se através dos discursos dos cronistas, religiosos e poetas por muito tempo de forma muito oscilante. Quando os conflitos entre brancos e índios se acentuavam, a imagem se alterava, e ele passava a ser retratado como hostil, bárbaro, antropófago, como se vê no período das entradas e bandeiras. Antagonicamente, nesse mesmo momento os religiosos como o padre Antonio Vieira , tentavam defender os indígenas acentuando-lhes os valores, não à toa, visto que, como já foi destacado, os religiosos através das suas instituições também lutavam pelo poder, assim, a pacificação dos nativos era uma arma para que a religião também marcasse terreno dentro deste contexto político.

Durante o romantismo, os escritores e poetas propagaram os ideais indianistas em que o indígena passa a ser um representante da brasilidade, correspondendo assim à ideologia de um país recém independente e que precisava gerar imagens que incitassem ao nacionalismo. Como destaca Zilberman (1994, p. 83):

> O nacional converteu-se no elemento predileto da literatura e historiografia brasileiras: fornecia um tema para a primeira e um parâmetro estético para a segunda. E impedia que uma contradissesse a outra, conferindo homogeneidade aos discursos e hegemonia a quem o concretizava, no caso, os próprios românticos.

No Modernismo, através de Macunaíma que tem seu heroísmo desconstruído, o índio ressurge como uma paródia dos textos românticos, não simbolizando uma identidade nacional, mas várias, pois o personagem surge como uma mescla das culturas formadoras do nosso país, contemporaneamente, a visão dessa mistura é nomeada pelos estudos culturais de hibridismo cultural, fenômeno histórico-social bastante marcado nos países latino americanos, possuidores de uma marca resultante dos contatos entre colonizadores e colonizados, cujos traços provenientes dessa relação se fazem refletir, por exemplo, no campo artístico e literário. Lynn Mario T. M. Souza (*apud*. ABDALA JR, 2002) ao interpretar um dos grandes estudiosos Homi K. Bhabha, salienta uma especificidade bastante interessante com relação a esse conceito que tange diretamente a nossa pesquisa:

> Para Bhabha, em termos de representação do colonizado, qualquer imagem – seja ela feita por colonizado ou pelo colonizador – é híbrida, isto é, conterá traços de outros discursos à sua volta num jogo de diferenças e referências que impossibilita a avaliação pura e simples de uma representação como sendo mais autêntica ou mais complexa que outra.

O movimento antropofágico, que em sua estética valorizava nossos elementos nativos ajustados às tendências modernas europeias, pode simbolizar tal hibridismo. O *Urutu* de Tarsila do Amaral remete a tal situação, pois mistura alguns traços da técnica cubista a elementos tipicamente brasileiros como a cobra e as cores. No livro Macunaíma também, há vários tipos textuais canônicos satirizados além de mitos e lendas folclóricos, típicos da cultura indígena, demonstrando um diálogo entre o culto e o popular, o tradicional e o moderno. Assim, o conceito de antropofagia que nos primeiros textos brasileiros salientava uma característica negativa dos indígenas, no modernismo adquiriu uma aura positiva colaborando, assim, para o nascimento de uma nova estética artística.

Como se observou o sistema literário tratou dessa temática e criou uma tradição com relação à representação do índio. De forma mais ou menos estética, informativa ou literária, o fato é que também na literatura infantil essa abordagem será retomada, algumas vezes com um estilo mais tradicional, com reflexos do romantismo, outras, de uma maneira mais inventiva e crítica como observamos nos textos presentes a partir do Modernismo. Ocorre que

os reflexos dessas produções engendram-se no literário contemporâneo através de representantes como Ciça Fittipaldi e Daniel Munduruku.

3. A LITERATURA INFANTIL E JUVENIL E A TEMÁTICA INDÍGENA

3.1. E a gente, bicho, toca pra dentro...

Como pudemos depreender, a temática indígena percorre a literatura brasileira desde as suas primeiras manifestações. No período colonial, as descrições iniciais figuravam o índio como bárbaro, primitivo, exótico ou puro, dependendo dos interesses que estivessem em voga: exploratórios, religiosos ou políticos. No século XIX, durante o período romântico, com a necessidade da formação de uma identidade nacional o indígena adquiriu o status na literatura de "bom selvagem", segundo a concepção de Rousseau. Foi, dessa forma, idealizado e caracterizado como portador das particularidades pertencentes aos cavaleiros medievais como a bondade, a coragem, a honra e a nobreza. Já no modernismo serviu como símbolo da concretização de uma identidade nacional, ganhou voz e corporificou a brasilidade através da valorização da linguagem e da identidade cultural.

Quando falamos de Literatura infantil, levamos em consideração especificidades que estão de acordo com as proposições da literatura adulta, como a função construtora de um leitor consciente, cidadão e conhecedor do mundo que o cerca de uma forma crítica, agrega-se uma especificidade: esse leitor é uma criança.

Sobre tais especificidades comenta Cunha (2009):

> A Literatura Infantil e Juvenil, hoje, se nos impõe como importante objeto de estudo; seja porque é vista como uma linguagem especial destinada aos novos – aqueles a quem caberá a direção do mundo amanhã; seja porque, tal como a Literatura para adultos, passa a ser percebida como fator básico da própria dinâmica do conhecimento. A verdade é que no âmbito dos estudos universitários a Literatura Infantil vem ocupando espaços cada vez maiores. Aparentemente ingênua ou inócua, vem expressando as novas relações humanas. Novas formas de pensamento, de raciocínio crítico; novos mapas conceituais, novas formas de ver o mundo. (CUNHA, 2009, p. 17)

Para lidar especificamente com a literatura infantil de temática indígena, tomaremos por base os pressupostos de Nelly Novaes Coelho (2000). A autora salienta que a produção de

literatura para crianças, no Brasil, foi condicionada pela obra de Monteiro Lobato, devido ao seu teor criativo e aspectos diretamente relacionados à cultura nacional. Dessa forma, Nelly considera a existência de um período denominado Pré-Lobatiano (1808 a 1919), uma era Moderna, denominada Período Lobatiano (1920 a 1970) e uma época Pós-Moderna, ou Período pós-lobatiano (1970 até atualidade). Atrelada à classificação de Coelho (2000), será considerada uma demarcação temporal elaborada por Zilberman e Lajolo (1986), que consideram o primeiro período até 1920 como de formação da literatura infantil brasileira; em seguida, partem para dois momentos que correspondem ao período lobatiano (1920 – 1945) e (1945 – 1965), e por último consideram (1965 – 1980), pois trabalharam até a década de 80. A literatura indígena não é abarcada por essas estudiosas, portanto nos baseamos em três publicações que abordam especificamente a temática indígena através de resenhas: *A imagem do índio na literatura infantil e juvenil: Bibliografia* (1992)*; O índio na literatura infanto-juvenil no Brasil* (2003), *Pequeno catálogo literário de obras e autores indígenas* (2009).

A escolha dessa outra demarcação temporal se deve ao fato de que elas salientam fatos históricos, políticos e culturais em cada momento e apresentam textos representativos desses períodos, deixando a apresentação mais detalhada e menos cansativa, devido ao grande número de especificidades apontadas. Quanto ao período que elas não apontam, serão considerados os apontamentos de Coelho (2006).

É relevante destacar que na análise dessas periodizações apresentaremos os elementos políticos, culturais, educacionais que marcaram cada momento, antes que se faça a apresentação dos autores e suas obras, como uma forma de contextualização que remete ao pressuposto de Candido (2000, p. 20) quando discorre sobre a obra de arte ser fruto de fatores socioculturais representados por uma estrutura social, valores e ideologias e às técnicas de comunicação. Elementos que ele detalha ao falar dos quatro momentos da produção artística: a) O artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões de sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio.

Portanto, consideramos a produção literária de temática indígena resultante de movimentos políticos, sociais e educacionais que serão responsáveis pela criação de uma literatura que a cada período, como se verá, será reflexo de uma sociedade que, assim como essa arte, também estava em formação com relação à produção literária infantil.

No período Pré-lobatiano (Brasil Colônia até 1920), conforme Coelho (2000) aponta, as primeiras formas de literatura infantil no Brasil vieram de Portugal e eram oriundas das

narrativas orais desse povo. Através da educação jesuítica, ainda no período colonial, tal forma de expressão narrativa popular foi disseminada. Após a Reforma Pombalina, com a expulsão dos jesuítas, o setor educacional entrou em crise. Fatores políticos, sociais e econômicos impulsionaram as reformas educacionais como: a proclamação da República e a abolição da escravatura que consequentemente influenciaram as formas de relação trabalhistas, surgiram os assalariados, a classe média e, portanto, alterou-se o nível econômico das famílias e, conforme a ideologia liberal, a valorização da individualidade e a busca pelo conhecimento, passaram a ser valorizados. Nesse momento, a marca de uma nação civilizada estava na leitura de textos literários clássicos.

A produção literária infantil deste período foi marcada por traduções e adaptações de livros estrangeiros e de fundo moralizante. Com as reformas políticas e econômicas, a elite intelectual clamou pela criação de uma literatura dotada de características específicas e que buscasse uma valorização da nossa identidade nacional. Tal efervescência favoreceu as reformas educacionais e literárias. Segundo, Arroyo (1988), neste período havia:

> o predomínio da literatura oral, não só como consequência de um fenômeno social, o privilégio da leitura circunscrito a uma classe distinta, como também devido à falta propriamente de uma literatura infantil, claramente vinculada àquela situação. Os leitores se limitavam aos livros religiosos e, quanto ao plano profano, à literatura oral, que veio naturalmente com os primeiros marinheiros portugueses e, aqui, foi acrescida da mitologia e das tradições indígenas; mais tarde, ambas as correntes enriquecidas pela contribuição africana. (ARROYO, 1988, p.45)

Segundo Carvalho (s/a), o folclore se generalizou nos países latinos, e no Brasil, Couto de Magalhães, em 1873, foi o precursor deste tipo de estudo, com o livro *O selvagem*, no qual fez um levantamento consistente das estórias dos índios brasileiros, além de contribuir para o estudo do idioma, costumes, mitos, e tradições indígenas. Silvio Romero escreveu ,em 1883, *Poesia popular brasileira* e *Contos populares do Brasil*, em 1885. Carvalho (s/a, p. 34) também comenta que:

> A mitologia folclórica brasileira é das mais ricas, pelas influências que recebeu, no intercâmbio de povos que, por diversas razões, se comunicaram ou habitaram as terras do Brasil.Várias foram vertentes criadoras da mitologia folclórica, contribuindo para a recriação da mitopoética, uma vez que o mito folclórico é um fenômeno aberto não só às investigações sociológicas e psicológicas, mas também literárias, pois o mito, por sua natureza, está muito próximo do poético.

Apenas a critério de curiosidade a poesia presente nas narrativas míticas indígenas também é estudada por antropólogos e linguistas. Franchetto (1986), em sua tese sobre a língua e os falares Kiukúro (Xingu), observa este lado poético da tradição oral deste povo, salientando que misturam ritmo, versificação e jogos de paralelismos.

A literatura oral brasileira será construída através de elementos de três culturas distintas: indígenas, portuguesa e africana, as quais se farão presentes nos textos folclóricos. Tidos como populares, essas criações persistiram na memória coletiva por muito tempo, inclusive na atualidade, o imaginário infantil é povoado por personagens provenientes desses relatos: Iara, Saci, Caipora, são apenas alguns exemplos.

Cascudo (1984) comenta como nos contos de origem oral há a inclusão de elementos locais no enredo principal, mas salienta que a intenção não é divertir as crianças, mas doutriná-las. Esse propósito estará presente nas obras infantis, por muito tempo, principalmente se considerarmos as concepções educacionais de cada época, como veremos.

Como se nota toda essa riqueza cultural proveniente da literatura de tradição oral brasileira, de certa forma sempre fez parte da produção literária infantil, inclusive nos autores objetos desta pesquisa: Ciça Fittipaldi e Daniel Munduruku, que em muitas de suas produções agregam mitos e lendas de origem indígena.

Quando tratamos da literatura infantil não há como desvinculá-la dos parâmetros educacionais vigentes. A vinda de D. João VI para o Brasil junto com sua corte e o crescente processo de urbanização foram relevantes para a transformação do processo educacional nacional. Surgiram novos colégios por todo o país: religiosos, laicos, protestantes. Diversos professores estrangeiros trouxeram novas pedagogias de ensino. Os moldes pedagógicos religiosos do período colonial passam a coexistir com as novas tendências. A urbanização e suas consequências como o surgimento das indústrias contribuíram para a abertura de livrarias. Sobre este período Arroyo (2011) aponta:

> O urbanismo, pois, criaria condições de melhor educação no Império, em relação àquelas que haviam vigorado na colônia. Havia um arejamento total nessa relação, para a qual vieram contribuir mestres e mestras estrangeiras, professores e professoras, sobretudo franceses, ingleses e norte-americanos. Esta situação ficaria bem caracterizada nas duas últimas décadas do século XIX, com a criação de numerosos colégios e a impressão de livros escolares. (ARROYO, 2011, p. 86-87)

Durante o século XIX, especificamente na segunda metade, o Brasil viveu o momento das traduções das grandes obras da literatura infantil mundial: *Robinson Crusoé, Viagens de*

Gulliver, Contos de Andersen, Fábulas de Fedro, etc. Neste período a literatura era considerada uma forma de disseminação de valores e padrões de comportamento, por isso, sua relação era estreita com a instituição escolar, ou melhor, a ética e a ideologia predominantes neste momento foram consolidadas pela literatura vivenciada na escola.

Segundo Coelho (1985), dentre os valores que foram consolidados por esse sistema educacional e consequentemente disseminados pela literatura nascente encontram-se: o nacionalismo, próprio de uma nação que se construía naquele momento e que pretendia estimular o sentimento patriótico através da valorização da língua portuguesa, das origens, da vida rural; a importância do saber através da leitura e do estudo; o estímulo à apreciação de autores clássicos; a exemplaridade (moralismo) que fornece os padrões de conduta a serem seguidos dentro dos preceitos cristão vigentes.

Durante este período, pouco se explorou a temática indígena como literatura infantil, nota-se que a abordagem era feita com intuito pedagógico nos manuais de literatura e gramática, conforme Razzini (2000) destaca com relação aos textos de Basílio da Gama (*O Uraguai*) e Santa Rita Durão *(Caramuru*) que constavam no livros didáticos como forma de evidenciar o momento nacionalista pós Proclamação da República.

Encontram-se, neste período, várias coleções de livros adotados nas escolas como, por exemplo: *O livro do povo*, de Antonio Marques Rodrigues (1861), *O método Abílio*, de Abílio César Borges (1868), *Série Instrutiva* de Hilário Ribeiro (1882), dentre outros, todos com intuito pedagógico / utilitário.

Cabe ressaltar que entre os escritores mais representativos há, em 1894, um livro de contos de Olavo Bilac e Coelho Neto, intitulado *Contos Pátrios*, com 23 contos de temáticas variadas, sempre com fundo moral e textos que remetem à história do Brasil em suas várias etapas. Sobre os *Contos pátrios* constata Leonardo Arroyo (1990, p. 190):

> Não se pode deixar de reconhecer em Olavo Bilac um profundo sentido de comunicação com as crianças. [...] Os contos pátrios obedecem ao sistema de leitura característica da fase da literatura escolar, mas já são apresentados com um estilo que nada tem de didático, propositalmente educativo.

Entre esses contos alguns fazem referência à cultura indígena, em trechos específicos como: O Bandeirante, A pátria, A civilização. Por outro lado, o conto *Sumé* (lenda dos tamoios) trata especificamente da temática indígena. Nele conta-se a história de uma espécie

de santo que vive entre os índios Tamoios após uma guerra entre tribos inimigas, que os ensina sobre a agricultura e torna-se conselheiro desses[4]:

> Era um grande velho, branco como a luz do dia, trazendo, espalhada no peito, como uma toalha de neve, até os pés, uma longa barba venerável, cuja ponta roçava a água do mar. E houve um grande espanto entre os Tamoios, vendo assim um homem, como eles, caminhar sem receio sobre as ondas como sobre terra firme.
> Era Sumé, enviado de *Tupã*[i], senhor do Céu e da Terra. E Sumé operava prodígios nunca vistos. Diante dele, os matos mais cerrados se abriam por si mesmos, para lhe dar passagem: a um aceno seu, acalmavam-se os ventos mais desencadeados: quando o mar furioso rugia, um simples gesto de sua mão lhe impunha obediência. A sua presença fazia abaterem as tempestades, cessarem as chuvas, abrandarem as secas. E até as feras quando o viam, vinham submissamente lamber-lhe os pés, arrastando-se, de rojo, na areia. E os Tamoios, cativos de sua bondade, conquistados pelo assombro dos seus milagres, tomaram Sumé para seu conselheiro. E todas as tardes, os chefes adiantavam-se para ele, — enquanto em roda, mulheres, homens e crianças paravam a escutar, — vinham contar-lhe a história de seu povo, e interrogá-lo sobre as suas crenças, e pedir-lhe conselhos e lições.

Observa-se neste excerto uma referência religiosa cristã na descrição do velho, suas características físicas e seus atos nos remetem à imagem de um santo católico trata-se de um caraíba (um branco). Ao final do conto os índios se revoltam contra ele, matam-no deixando seu corpo cravado de flechas, situação que faz alusão a um martírio cristão.

Dessa forma, alimenta-se a religiosidade atrelada aos padrões morais predominante na literatura do período, por meio da construção de uma personagem que age como um santo no meio dos indígenas, enquanto estes, por sua vez, podem ser vistos como bárbaros. Vale lembrar que em outros contos tal imagem se repete.

Em 1907, em um livro escrito por Júlia Lopes de Almeida, intitulado *Histórias da nossa terra*, há uma história em que algumas crianças estão estudando sobre os indígenas e elas assimilam uma visão absolutamente negativa sobre estes, posto que em todo o texto constrói-se esse tipo de imagem com relação aos silvícolas. Como se observa em Almeida (1925 apud Lajolo; Zilberman, 1986, p.36)[5]:

> Que eram os selvagens, ou os índios, como impropriamente chamamos? Homens impetuosos, guerreiros com instintos de animal feroz. [...] Sem cuidar da terra e sem amor ao lar, abandonavam as suas aldeias [...] O índio

[4] WWW.unicamp.br/iel/memorias/Ensaios/LiteraturaInfantil/15 contos.html. - consultado em 10-07-2013.
[5] ALMEIDA, J.L. **Histórias da nossa terra,** Rio de Janeiro: p, 25-34

> vivia para a morte; era antropófago, não por gula, mas por vingança. Desafiava o perigo, embriagava-se com sangue e desconhecia a caridade.

Dentro dos padrões de produção infantil do momento, as histórias pregam a caridade, a dedicação à família, a exemplaridade. Dessa forma o conto supracitado, chamado A pobre cega, não destoa da ideologia conservadora do final do século XIX.

Cabe lembrar que este momento histórico brasileiro foi marcado pelos conflitos entre índios e sertanistas que adentravam pelo interior do país, as contendas eram tão marcantes que em 1908 o Brasil foi acusado de massacrar seus índios no XVI Congresso dos Americanistas de Viena, devido ao mal estar gerado por este fato, em 1910 criou-se o Serviço de Proteção aos índios, que pretendia a integração e proteção destes, mais tarde esse órgão transformou-se na FUNAI. Tais lutas entre brancos e índios irão figurar na literatura, com uma consistente perda para os indígenas que por muito tempo serão retratados como bárbaros e selvagens.

Enfim, sobre a literatura infantil do período (1808 -1919), Cavalheiro (1962, p. 183 *apud* COELHO, 1985, p. 183) constata:

> A literatura infantil praticamente não existia entre nós. Antes de Monteiro Lobato havia tão somente o conto com fundo folclórico. Nossos escritores extraíam dos vetustos fabulários o tema e a moralidade das engenhosas narrativas que deslumbraram e enterneceram as crianças das antigas gerações, desprezando, frequentemente, as lendas e tradições aparecidas aqui, para apanharem nas tradições europeias o assunto de suas historietas.[6]

Tal afirmação apenas confirma a classificação de Coelho (2006) sobre a existência de uma literatura realmente voltada para as necessidades da criança a partir do período lobatiano, iniciado na década de 20. Ainda segundo a autora (2006, p. 48) tanto na literatura infantil quanto na geral, cujo momento era do modernismo, o intuito nacionalista ainda permanecia em ambas. Mas nesse período há uma efervescência na área educacional. Os educadores, movidos pela intervenção de métodos pedagógicos europeus e norteamericanos, promoviam debates sobre reformas educacionais pautadas em:[...] novas bases sociológicas, psicológicas, biológicas e ativistas [...] Sem dúvida, o fortalecimento desse movimento renovador na área educacional influiu na determinação dos novos rumos da literatura infantil entre nós.

---

[6] CAVALHEIRO, E. ***Monteiro Lobato,*** São Paulo: Brasiliense, 1962.

O alvoroço político provocado pela revolução de 30 marcou o terreno para uma renovação educacional. Criou-se o Ministério da Educação e Saúde, e a Constituição de 1937 vislumbrou mudanças culturais e educacionais no Brasil, e algumas instituições surgiram com o intuito de consolidar a literatura nascente, como a Biblioteca Monteiro Lobato de São Paulo. Mediante todas essas mudanças houve um aumento na produção de literatura infantil. No entanto, ainda predominava a intencionalidade pedagógica através do utilitarismo e civismo. Sobre esse período político destacam Zilberman e Lajolo (1986, p. 62): "Em termos políticos, o governo é assumido pelos grupos favoráveis à modernização econômica e ao desenvolvimento industrial sem, no entanto, que tais alterações estabeleçam rupturas profundas com o *status quo* vigente."

O único autor que conseguiu romper com as convenções literárias desse momento foi Monteiro Lobato, o qual obteve uma empatia com seu público infantil porque deu voz à criança provocando uma identificação desta com os fatos narrados, usando uma mescla de maravilhoso, mágico, a coloquialidade de sua linguagem original e o humor através de personagens que extravasam alegria e imaginação. Sobre as características desse autor salientam Zilberman e Lajolo (1986, p. 63):

> [...] o Modernismo favoreceu a representação do contemporâneo, em nome do qual todas as liberdades eram permitidas. Monteiro Lobato soube aproveitar a sugestão e atualizou personagens (como as do conto de fadas tradicional), cenários (ao situar a ação em potências emergentes, como os Estados Unidos), temas (como a Segunda Guerra),ideias (as de desenvolvimento industrial e emancipação econômica), tanto quanto pôde além de incorporar a seu universo imaginário o que considerava de mais avançado, como a tecnologia, o cinema, a história em quadrinhos e o rádio.

Com todos esses predicados também soube abordar a temática indígena a seu modo, através da adaptação da crônica de Hans Staden, em 1927. Segundo Lobato (1969, p. 119), no prefácio de sua segunda edição:

> É inestimável o valor das memórias de Han Staden, o aventureiro alemão que esteve prisioneiro dos tupinambás oito meses durante o ano de 1554. Representam o melhor documento daquela época quanto aos costumes e mentalidade dos índios. [...] Para facilitar-lhes a tarefa damos a público este apanhado, em linguagem bem simples, no qual seguimos fielmente a obra original.

Há na obra de Lobato, apesar de toda a inventividade própria do estilo deste autor, uma intencionalidade também didática, como se nota pelos dados apresentados de várias áreas de conhecimento como: geografia, história, matemática, literatura presentes no texto. Agrega-se a essas especificidades uma tendência à conscientização com relação às injustiças vigentes na sociedade de sua época, na voz de D. Benta que responde a Narizinho sobre as pilhagens executadas pelos navios estrangeiros Lobato (1969, p. 127): "Ah, minha filha, a história da humanidade é uma pirataria que não tem fim. O mais forte, sempre que pode, depreda o mais fraco. Só quando a Justiça for uma realidade, em vez de ser um ideal, é que as coisas mudarão de rumo."

Sobre o tratamento desrespeitoso e brutal dispensado aos nativos indígenas da América Latina, destaca a personagem Lobato (1969, p. 184):

> - Quer isso dizer que se os portugueses houvessem tratado com justiça os selvagens do Brasil eles seriam amigos, observou Pedrinho.
> - Certamente, respondeu Dona Benta. Mas os conquistadores do novo mundo, tanto portugueses como espanhóis, eram mais ferozes que os próprios selvagens. Um sentimento só os guiava: a cobiça, a ganância, a sede de enriquecer, e, para o conseguirem, não vacilaram em destruir nações inteiras, como os astecas do México e os incas do Peru, povos cuja civilização já era bem adiantada.
> - Mas como é então, vovó, que esses homens são gloriosos e a história fala deles como grandes figurões?
> - Por uma razão muito simples: porque a história é escrita por eles. Um pirata quando escreve a sua vida está claro que se embeleza de maneira a dar impressão de que é um magnânimo herói.

O autor expunha as mazelas da civilização ocidental ao compará-la aos povos indígenas e suas tradições, demonstrando assim uma relação e alteridade, sem com isso tentar esboçar superioridade ou rechaço, como Lobato (1969, p. 196) observa neste trecho:

> Um filho do cacique atou-lhe as pernas em três pontos e obrigou-o a pular de pés juntos. Todos riam-se e exclamavam: — Aqui está a nossa comida pulando!
> Hans desconfiou que aquilo já fossem preparativos para o sacrifício e perguntou a Ipiru se o iam matar naquele dia. Ipiru respondeu que não, mas que era costume tratarem assim aos prisioneiros.
> — Faziam como faz o gato ao camundongo — lembrou Narizinho.
> — Isso mesmo — confirmou Dona Benta —, mas notem vocês que havia nisso mais brincadeira do que crueldade. Não há termo de comparação entre o modo pelo qual os índios tratavam os prisioneiros e o que era de uso na Europa. Lá a "civilização" recorria a todos os suplícios, inventava as mais

> horrendas torturas. Assavam os pés da vítima, arrancavam-lhe as unhas, esmagavam-lhe os ossos, davam-lhe a beber chumbo derretido, queimavam-na viva em fogueira. Não há monstruosidade que em nome da lei de Deus os carrascos civilizados, em nome e por ordem dos papas e reis, não tenham praticado. Mesmo aqui na América o que
> sobretudo os espanhóis fizeram é de arrepiar as carnes. Os índios, não. Brincavam com as vítimas, apenas.

Assim, ao tratar da figura do índio, Monteiro Lobato legitima em seu texto a importância do reconhecimento do outro, através de sua cultura. Esse outro que por muitos séculos foi (e é) tido pelos Ocidentais como exótico, bárbaro, atrasado ou selvagem.

Tal concepção de realidade cultural remete ao que Said (2007. p. 27-28) afirma sobre o fato de o Oriente ser uma invenção do Ocidente, para ele: O Oriente não é apenas adjacente à Europa; é também o lugar das maiores, mais ricas e mais antigas colônias europeias, a fonte de suas civilizações e línguas, seu rival cultural e uma de suas imagens mais profundas e mais recorrentes do Outro.

Lobato conseguiu com linguagem simples e bem humorada criar uma literatura nacional, que foge ao didatismo meramente informativo e moralizante predominante nos períodos anteriores. Ao mesmo tempo esse autor escreve de uma forma crítica, propiciando ao leitor preencher, pela voz dos personagens, as lacunas interpretativas das situações que coloca, tanto nos aspectos ideológicos, quanto históricos.

Carvalho (s/a, p. 235) ao analisar o que Lobato procura em sua obra comenta:

> Um povo só pode ser superior, quando souber dirigir o seu destino, isso só se consegue saindo-se das sombras da ignorância – foi isso o que Lobato pregou. Um povo é superior,quando é livre, e isto é consequência da assertiva anterior - e foi isso que Lobato ensinou. Um povo será superior quando for honesto e digno de si e do próximo, <u>reconhecendo e respeitando a dignidade do seu semelhante</u>[...] (grifo nosso)

Entretanto, como já foi salientado, esse momento histórico e político vivido pelo Brasil no período compreendido entre as décadas de 20 e 40, influenciaram a produção literária, pois no contexto político Getúlio Vargas, com sua política populista, estimulava uma ideologia nacionalista. Tal nacionalismo manifesta-se, sobretudo, na literatura infantil, muitas obras adquirem um caráter pedagógico ao tratarem da História do Brasil, dessa forma garantem a sua entrada no contexto escolar. Sobre esses traços salientam Zilberman e Lajolo (1986, p. 66):

> É nos livros deste tipo que a literatura infantil da época expressa com mais limpidez o seu compromisso com o poder vigente e com a ideologia ufanista, reproduzindo os preconceitos e os chavões com que se costuma revestir a narração dos acontecimentos da história pátria.

Alguns autores neste período trabalham com a história do Brasil e consequentemente abordam a temática indígena. Entre esses, Viriato Corrêa, autor maranhense, com as obras *Contos da história do Brasil* (1928), *História do Brasil para crianças* (1934), *Meu torrão* (1935), *A descoberta do Brasil* (1940), *Histórias da história brasileira* (1942), *A bandeira das esmeraldas* (1945) e *As belas histórias da história do Brasil* (1948), entre outras.

Conforme afirma Coelho (2006), esse autor escreve de uma forma divertida com o intuito de ensinar. Como traço distintivo Viriato Correa utiliza a figura do contador de histórias dentro dos seus livros, representado por um homem tratado como avô das crianças ouvintes. Monteiro Lobato também criou a avó contadora de histórias e as crianças que participam comentando as narrativas. Na verdade, por esse aspecto observa-se que Viriato estabelece um possível diálogo com Lobato com relação à elaboração do enredo, personagens e espaço. Outro detalhe que lembra a obra de Lobato é a referência a outros livros já escritos pelo autor dentro da narrativa. Como se observa:

> O nosso grande amigo continuava sendo o Vovô.
> Vocês sabem quem é o Vovô? É o dono da chácara.
> Não se recordam dele? É aquele velho paternal e doce, alto, magro, de cabeça branca, que nos contou *História do Brasil para crianças.*[7]

Com relação à imagem do índio, ela surge não muito diferente do que já foi observado em outras obras. Há o destaque para os costumes, tradições, descrições físicas, religião, fauna e flora locais. Nota-se um tom infantilizado e didático nas vozes dos personagens, que não são tão críticos como os de Lobato, assim como se lê no trecho:

> - O chefe era uma espécie de rei, disse a Quiquita.
> - Disse bem. E rei com todo o poder, com todas as honras. Apenas não tinha o qualificativo de rei, mas sim o qualificativo de cacique ou morubixaba.
> O Nhônhô não se conteve:
> - Vovô falou em tribo. Que é tribo?

[7] CORREA, V. **Histórias da história brasileira**. São Paulo: Ed. Nacional, 1983, p. 9.

Outro aspecto que merece atenção é a forma como o indígena é apresentado - um selvagem- tal como em outras narrativas da época - disseminando assim uma visão eurocêntrica do outro, como se nota Correa (1983), registra-se também a referência à imagem de bom-selvagem.

> Os povos da Pindorama eram selvagens e os selvagens não sabem o que é instrução. [...] Não nos envergonhemos dos nossos antepassados indígenas. Eles não tinham culpa do estado selvagem em que viviam. E, apesar de selvagens, possuíam virtudes que nós hoje, com a nossa civilização, não possuímos. (CORREA,1983, p. 29,37):

Outro escritor consagrado nesse período e que aborda a temática indígena é Érico Veríssimo, gaúcho que produziu *As aventuras de Tibicuera* em 1937. Utilizando-se de uma linguagem simples e clara, esse autor produz uma narrativa na qual temos como narrador um índio tupinambá que atravessa 400 anos da história do Brasil (Brasil pré-cabralino até revolução de 30) vivenciando fatos marcantes de nosso país como personagem ativo e aventureiro, pois na sua infância recebe do pajé de sua tribo o segredo da eterna mocidade.

Pela primeira vez, nota-se um personagem indígena que tem voz ativa e é a figura principal e não apenas um personagem secundário, passivo. No entanto há uma especificidade, o narrador não se coloca mais como um dos "seus", aparenta um narrador observador em alguns momentos, como destacamos: "À noite eu via as danças dos índios ao redor de uma grande fogueira. Os tupinambás pulavam, faziam roda, rebolavam as ancas, erguiam os braços, batiam com os pés no chão". (grifo nosso)[8]

Isso decorre do fato de o narrador ser no momento presente da enunciação um homem civilizado, já que a trajetória do enredo demonstra essa perspectiva, ou seja, como ele foi perdendo suas raízes indígenas para tornar-se um cidadão civilizado.

Há em vários momentos do texto a intencionalidade cívica, representada pelas lutas de que Tibicuera participa. Destaca-se a importância da leitura, a aquisição de cultura ou do saber através do estudo, já que Tibicuera marca em várias passagens suas leituras da literatura da época, destacando autores e títulos de uma forma marcadamente didática.

Todas essas características representam a visão ufanista condizente às políticas educacionais do Estado Novo. A inventividade de um índio que tem voz é contrastada pela

[8]VERÍSSIMO, E. **As aventuras de Tibicuera.** São Paulo: Globo, 2000, p. 11.

intencionalidade didático pedagógica vigente. Como salientam Zilberman e Lajolo (2004, p. 79):

> A criação de Érico é menos ufanista que as de Viriato, assumindo, com tudo, os mesmos juízos legados pela visão portuguesa da história brasileira. Ainda que narrada por um índio, este endossa seguidamente os preconceitos relativos à caracterização de seu povo; e não se constrange em justificar procedimentos desumanos, a escravidão negra e guerras como a do Paraguai,a serviço do imperialismo inglês.

Como se observou, a literatura da década de 40, especificamente a que foi produzida durante o Estado Novo (1937 – 1945), foi reflexo de políticas educacionais vigentes no momento. Entre os anos de 1942 a 1946 as Leis Orgânicas do Ensino promovidas pelo ministro Gustavo Capanema promoveram alterações no sistema educacional. Houve uma preocupação com a instrução de professores, pois muitos ainda possuíam uma formação restrita. O ensino secundário passou a ter quatro anos e continuava preparando educandos com uma perspectiva cultural, humanística e nacionalista. Um dos reflexos deste momento foi o aumento da escolarização no país, como destaca Azevedo (1997, *apud* Aranha, 2006, p. 309):

> Segundo Fernando de Azevedo, de 1930 a 1940 o desenvolvimento do ensino primário e secundário alcançou níveis jamais registrados até então no país. De 1936 a 1951 o número de escolas primárias dobrou e o de secundárias quase quadruplicou, ainda que essa expansão não fosse homogênea, por se concentrar nas regiões urbanas dos estados mais desenvolvidos.[9]

Todas essas transformações manifestam-se na literatura através de uma produção com teor nacionalista, pautado na realidade brasileira, rechaçando-se assim a literatura fantasiosa e maravilhosa com um discurso de que poderiam prejudicar as crianças pelo excesso de fuga da realidade. Sobre esse fato Coelho (1981, p. 204) comenta que "Dessa 'caça às bruxas' resultou uma farta produção de livros estritamente reais, mas no geral medíocres ou nulos como literatura."

Assim, passa-se a valorizar o cientificismo e os avanços tecnológicos. Há um deslocamento de espaço, ou seja, o espaço rural torna-se um local de lazer. Os personagens principais passam a ser adultos que percorrem o Brasil e têm contato com os indígenas que adquirem uma imagem positiva à medida que se civilizam.

---

[9] AZEVEDO, F. **A cultura brasleira: introdução ao estudo da cultura no Brasil.**, Brasília: Ed. UNB.

Todas essas mudanças são salientadas por Zilberman e Lajolo (1986) ao abordarem a literatura infantil no período de 1945 a 1965. Sabe-se que dentro deste período muitas transformações ocorreram nos aspectos políticos e educacionais do Brasil. O governo Juscelino Kubitschek favoreceu mudanças econômicas e uma internacionalização da economia através do incentivo ao surgimento de multinacionais.

Na área de educação houve uma grande discussão sobre a criação da LDB de 1961, que demorou 13 anos para ser implantada. Nesse meio tempo, houve muita polêmica por parte dos políticos conservadores, os representantes católicos e os intelectuais, sindicalistas e estudantes. Com um período tão longo para criação da LBD, na ocasião de sua promulgação ela já se encontrava desatualizada, pois o país deixou de ser exclusivamente rural para se tornar industrializado, adquirindo então outras necessidades.

Segundo Coelho (2006, p. 51), a produção literária da década de 50 continua mantendo o realismo de momentos anteriores. Pretende-se destacar deste período apenas alguns escritores que tiveram trabalhos relevantes com a temática indígena. Vale lembrar que Zilberman e Lajolo (1986) apontam o período em que esses escritores surgiram na literatura infantil, no entanto, alguns continuaram e continuam produzindo até a atualidade, e inclusive as produções mais recentes poderão ser destacadas nos comentários.

Francisco Marins, paulista, iniciou sua carreira como autor de literatura infantil em 1945, com seu livro *Nas terras do Rei Café* , que teve tanto sucesso a ponto de promover a Série Taquara Póca, que tinha a intenção de divulgar a realidade brasileira de uma forma "documental e informativa"[10] . Além desses já citados, muitos dos seus livros abordam a temática indígena: *Verde era o Coração da Montanha* (1951), *Expedição aos Martírios* (1952), *Viagem ao mundo desconhecido* (1951).

Zilberman e Lajolo (1986) destacam que nesse período o espaço rural adquire outros contornos, ou seja, há um destaque ao período pré-colonização, quando havia um intuito de exploração das riquezas da terra e dominação dos povos nativos. No trecho abaixo, extraído do livro *Viagem ao mundo desconhecido* (1951), notamos essa tendência, que na verdade traduz o que ocorreu na história da América Espanhola: [11]

[10] Coelho, N.N. **Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006. p. 272.
[11] Marins, F. **Viagem ao mundo desconhecido.** São Paulo: Melhoramentos, p. 96-97.

> [...] O ouro estava em toda a parte, como coisa sem importância... Os aventureiros começaram, então, a trocar o que possuíam pelo precioso metal. Davam por ele suas velhas espadas enferrujadas, pois os selvagens preferiam o ferro, que era mais duro! [...] Magalhães, então, conclamou a todos para que queimassem os seus ídolos e abraçassem o cristianismo.

Outro autor deste período que teve o mérito de ser o primeiro escritor de ficção científica brasileiro foi Jerônymo Monteiro, que em 1956 escreveu *Curumi, o Menino Selvagem*. O valor dessa obra reside na apropriação da realidade do indígena brasileiro, que perde suas terras para o branco, e tem essa situação transformada em uma novela de cunho histórico. Vale lembrar que o autor fez em 1951 uma viagem à região amazônica, mais especificamente na região de Altamira, para cobrir um conflito entre os caiapós e os seringueiros locais. Na narrativa há como personagem principal um garoto branco que foi criado por índios caiapós após ser capturado por eles. O pai do menino deixa-lhe uma carta contando a situação, e principalmente o porquê de tê-lo abandonado aos nove anos sozinho com os índios, para que ele a apresente para alguém que saiba ler no momento em que o encontrasse, como se observa no trecho:[12]

> Eu, tenente Lísias e meu filho, que chamamos Corumi, estamos prisioneiros dos índios caiapós, desde 1940. Nosso avião espatifou-se à altura do rio Curuá. Minha esposa morreu. [...] Fomos sempre bem tratados, pelo menos do ponto de vista dos caiapós, que são rudes, selvagens, mas não perversos. [...] Êles adoram Curumi [...] Minha intenção é ir à Aldeia dos açurinis, na margem direita do Xingu, para obter mais dados sobre a "Casa Antiga". [...] Parece que lá há um subterrâneo, altar para cultos estranhos e grande quantidade de objetos de ouro e pedras preciosas. [...] Se conseguir descobri-lo, voltarei para levar meu filho e então, poderemos voltar à civilização onde tudo se mede pelo dinheiro que cada um possui.

Jeronymo Monteiro aponta neste excerto a ambição do homem civilizado, capaz de passar por cima do amor paternal para ir atrás da riqueza dos indígenas. O autor destaca a bondade dos indígenas que adotam o menino. Assim a imagem do índio nesta obra corresponde muito mais à realidade de um encontro entre povos diferentes do que a imagem do bom-selvagem que se tinha até então. A situação apontada é bem atual, no que se refere ao conflito entre branco e índios, pois essas lutas persistem em várias partes do Brasil, com uma perda considerável para os indígenas que têm suas terras usurpadas por fazendeiros e até

[12] Monteiro, J. **Corumi, o menino selvagem.** São Paulo: Brasiliense, 1956, p. 77.

mesmo instituições governamentais, em prol do desenvolvimento. Basta lermos os jornais diariamente.

No ano de 1951, há Hernani Donato, grande escritor de folclore brasileiro de origem indígena, entre suas obras com essa temática estão: *Histórias da floresta* (1948), *História dos meninos índios* (1951), *Proezas e Vitórias do Menino Caná* (1984), *Os índios do Brasil* (1995), *As noivas da estrela* (2003), *Por que o sol anda devagar* (2003), entre outros. O formato que ele apresenta nas obras as quais abordam mitos e lendas é bastante atual no que se refere ao destaque das nações indígenas envolvidas nas narrativas e suas cosmogonias. Entretanto, o trabalho com mitos e lendas indígenas já é remanescente dos primeiros momentos da literatura infantil com essa temática. Sobre seu trabalho o autor salienta:[13]

> O mais certo é dizer que as narrativas que vocês vão ler são baseadas em motivos criados pelos índios. A finalidade do livro é a de chamar a atenção dos jovens brasileiros das cidades para o espírito criador do nosso índio, sua habilidade de contar histórias. [...] Cada história apresentada pertence a uma tribo, todas elas habitantes de pontos diversos do território nacional.

Com relação às ilustrações da edição de 2003, cabe ressaltar que foram feitas por Monica Haibara, que usou a técnica de batique, pintura em tecido, a qual enriqueceu muito o trabalho, demonstrando também que a ilustradora conhece a iconografia indígena.

Ofélia e Narbal Pontes se destacaram neste período com uma intensa produção de temática indígena. A dupla surgiu na década de 20 e teve sucesso, ao se observar o número de reedições de suas obras. Os seus livros de temática indígena foram editados pela primeira vez na década de 30, são: *Pindorama – terra das palmeiras* (1932), *No reino do Pau-Brasil* (1933), *O gigante de botas* (1941), *O espírito do sol* (1946), *Coração de onça* (1951), *Cem noites tapuias* (1972).

Segundo Coelho (2006), o mérito desses escritores se encontra em dois aspectos, primeiro, por utilizarem uma linguagem mais coloquial que facilitava a leitura, criavam cenas bem humoradas e cheias de aventuras. Em segundo lugar, o sucesso se deve ao fato de suas obras se adequarem aos padrões didáticos vigentes nos anos 30 até 50, quando o texto tinha que "informar divertindo". Em *Cem noites tapuias*, há o conflito de um menino, filho de um garimpeiro, que mora à beira da mata, que em determinada ocasião é capturado, junto com uma professora de origem Bororo, pelos Xavantes. Não há no texto muito destaque para as

[13] Donato, H. **Histórias dos meninos índios.** São Paulo: Melhoramentos, (s/a), p. 6.

tradições indígenas, ou sua cultura material; nota-se uma generalização a esse respeito. Mas a trama é interessante, pois apresenta como heroína uma índia bororo que cuida do garoto o tempo todo, e a tensão vivida pelos dois no cativeiro prende a atenção do leitor. Nas outras obras tratam dos bandeirantes e seus contatos com os indígenas ao circularem pelo interior do Brasil.

Ao interpretarem o fenômeno da transposição da figura do Bandeirante que será recorrente na literatura das décadas de 40 e 50 através de vários autores, Lajolo e Zilberman (2004), constatam que esse personagem contribuía para divulgar a ideia de alargamento do território nacional, demonstrar as riquezas naturais e minerais do Brasil , assim como difundir os "mitos", do heroísmo desses personagens históricos, do eldorado cheio de riquezas e mostrar que o país precisava marchar para o oeste em busca de maior expansão territorial.

A respeito da literatura infantil com esta temática nesse período, Zilberman e Lajolo (1986, p. 131) comentam:

> A participação do índio, presença significativa nos livros desse período, é nova na literatura infantil, que, até então, privilegiava os heróis brancos, não raras vezes acompanhados de um parceiro subalterno, como ocorre, por exemplo, com João Peralta e Pé-de-Moleque. O índio, porém, está sempre do lado errado, a não ser quando se civiliza, convertendo-se ao cristianismo e aliando-se aos brancos.

Além desse aspecto as autoras salientam que há uma ênfase na divulgação das diferenças étnicas através da oposição entre brancos e índios, firmando assim os preconceitos das camadas dominantes da sociedade, já tão acentuadas naquele momento.

Conforme foi observado, a representação do indígena neste período é oscilante, pois o indígena alterna-se entre antagonista e personagem secundário agindo como ajudante dos protagonistas, e neste caso, é amigável, somente após ser catequizado.

No período que comporta os anos de 1965 até 1980, seguindo a perspectiva temporal literária de Lajolo e Zilberman (1986), cabe um aporte sobre a situação política, social e educacional do período para uma melhor contextualização das obras.

Na década de 60, dois fatos políticos marcaram a vida dos povos indígenas: em 1961 os irmãos Villas Boas, no governo de Janio Quadros, idealizaram o parque do Xingu, no Mato Grosso, além disso, o antigo Serviço de proteção aos índios tornou-se a FUNAI, em 1967, e somente neste ano o Xingu adquiriu o status de Parque Nacional, ocupado por diversos grupos indígenas, que ali poderiam ter suas tradições e integridade física protegidos,

promovendo dessa forma uma sociodiversidade. No entanto, sabe-se que sempre conviveram com as invasões dos grileiros e fazendeiros locais.

Nesta época vivenciamos a ditadura militar, arrocho salarial, empobrecimento da população em favor de classes mais favorecidas, cresceu o índice de miséria nas grandes cidades que não possuíam infraestrutura para comportar todos. Mas, o mais dramático de todo esse momento foi a perda de participação política da população e a violência proveniente dos militares (repressão). Muitos professores e estudantes que lutavam contra essa situação política foram exilados, presos, torturados, mortos ou desapareceram. Em 1968 surgiu o AI5, que dava poderes extraordinários ao presidente e retirava os direitos dos cidadãos. Em 1969, o decreto lei nº 477 proibia os professores e estudantes de protestarem politicamente. Houve uma valorização do ensino superior com o aumento de vagas nas universidades, visando à ampliação do mercado de trabalho. Com isso aplicou-se nas escolas um ensino mais racional voltado para a produção capitalista, com notáveis perdas na formação dos educandos.

Dentro da área educacional surgiram novas disciplinas que visavam à manipulação política e ideológica das crianças e jovens: Educação Moral e Cívica, OSPB (organização social e política do Brasil) e no ensino superior Estudos de problemas brasileiros. Vale lembrar que a introdução de tais matérias provocou a diminuição da carga horária de História e Geografia, além de extinção da disciplina de Filosofia; fatores que favoreceram a redução do senso crítico dos estudantes e consequente consciência de sua situação política e social.

A LDB , que foi reformulada em 1971, apesar da falta de eficiência, valoriza a leitura no 1º e 2 º graus, como apoio da disciplina de Língua Portuguesa. Segundo Coelho (1985, p. 212):

> Essa nova orientação (que, obviamente não pôde ser posta em prática imediatamente em todas as escolas brasileiras, por falta de formação adequada dos professores) vai suscitar uma crescente demanda de livros literários; mas só se acelera realmente na década de 70.

Em vista dessas alterações, a produção literária para a infância também apresentará alguns avanços, Lajolo e Zilberman (2004, p. 123) comentam que na década de 60 surgiram vários órgãos que visavam o estímulo da leitura, como:

> [...] a Fundação do Livro Escolar (1966), a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (1968), o Centro de Estudos de Literatura Infantil e Juvenil (1973), as várias Associações de Professores de Língua e Literatura, além da Academia de Literatura Infantil e Juvenil (1979).

Todo esse incentivo estatal voltado para a área de literatura infantil também estimulou a iniciativa privada nos investimentos, tanto da divulgação dos trabalhos quanto no aumento de lançamento de novos títulos. Dessa forma, surgiram livrarias especializadas na área de literatura infantil e profissionais dedicados a esse novo filão, como ilustradores e escritores. No entanto, como em todas as situações em que estão envolvidas produções massivas, nem sempre o que se produzia era de qualidade. O que se viu e se vê ainda hoje é, muitas vezes, uma produção voltada para suprir as necessidades mercadológicas quantitativas, nem sempre preocupada com uma qualidade literária ou artística.

Na literatura o reflexo deste período ocorre na mudança de cenário do rural para o urbano com a reprodução dos valores da classe média do período. O realismo persiste e traz consigo os problemas do Brasil no período, como por exemplo, a construção da Transamazônica ou a usina de Itaipu, que passavam por cima dos povos que viviam naquelas regiões, como se nota nas produções de Odette de Barros Mott, que em 1971, escreve *Marco e os índios do Araguaia*, cuja apresentação escrita por Luiz Roberto de Barros Mott, mestre em antropologia, contextualiza essa situação política e econômica do período, como segue[14]:

> É com grande alegria que vemos ser publicado este livro exatamente no momento em que começa a ser construída a "Grande estrada da Amazônia", que vai ligar Brasília a Manaus. Todos estamos de acordo que o desenvolvimento é melhor que o "subdesenvolvimento". Contudo, é preciso ter sempre em vista que "o que é bom para nós, não é necessariamente bom para os outros". Quer dizer: temo que ter sempre como princípio respeitar ao máximo tais grupos indígenas cujo território está sendo cortado pelas novas estradas. Não se trata de preservar tais tribos como se fossem peças de museu. É o tio de Marco quem nos ensina: "Devemos respeitar os índios como portadores de sua própria cultura, não inferior à nossa, mas, simplesmente, diferente da nossa Toda cultua é perfeita na medida em que ela satisfaz a todas as necessidades de um povo..." É o que os antropólogos chamam de "relativismo cultural". Que os índios tenham liberdade de decidir eles próprios quais os elementos de nossa cultura que lhes convêm.

O enredo dessa obra explora a viagem de um garoto pela região do Araguaia, mas os problemas apresentados na narrativa pertencem à realidade dos indígenas dessa região e das populações marginalizadas que cruzarão com o herói durante seu percurso. Vale destacar que a autora vivenciou pessoalmente a cultura indígena, como Mott[15] (1971 apud COELHO, 2006, p. 664) destaca:

---

[14] Mott, O. B. **Marco e os índios do Araguaia.** São Paulo: Brasiliense, 1971, p. 8.
[15]

> É para vocês, esta estória, o lugar, o povo, a realidade é essa tal qual a escrevi. Vi fazer a farinha e os porcos a refocilarem nos cochos onde escorria a mandioca ralada; crianças barrigudas, cheias de vermes, descalças a comerem terra. Compreendi o problema do índio que vê o branco acender seu cigarro com o fósforo e ele precisa tirar o fogo, com dificuldade da fricção de dois pauzinhos. Não lhes conto isto para entristecê-los, para desanimá-los; o conhecimento da verdade é absolutamente necessário para nos alertar.

Na obra, o índio surge como símbolo de pobreza e miséria. Convive com os brancos, porém sempre passa por dificuldades, doenças, necessidades de todo o tipo. Nota-se assim uma apresentação das fragilidades dos povos indígenas e do descaso das instituições com relação a isso. Marco, o personagem principal, faz algumas ponderações no final do livro, valendo-se de uma consciência crítica e de cunho social ao perceber seu amadurecimento psicológico após o contato com os indígenas de várias tribos da região do Araguaia e comparar o modo de vida deles ao seu, ou seja, os benefícios que ele possui por ser um garoto da cidade e o sofrimento e carências dos indígenas:[16]

> Que mundo, penso, isto não é Brasil, ou será isto o Brasil e lá São Paulo, uma cidade diferente, uma cidade que não é o Brasil? Porque a diferença é muito grande... muito mesmo. Isso preciso perguntar, isso não posso resolver sozinho, o porquê desta diferença. Não é esta cidade um pedaço do Brasil como São Paulo? Os habitantes daqui não são brasileiros, como eu, como papai, como mamãe? Os meninos descalços comendo farinha, barrigudos, não são crianças como eu, como a Márcia, a Carla, e todos os outros da nossa turminha? Essa solução preciso ter, é importante, eu creio que será a resposta mais importante para meus problemas. [...] Darei tudo o que puder para que todos os brasileiros tenham o mesmo conforto, o mesmo bem-estar, a mesma possibilidade... está aí, a mesma possibilidade... de... serem gente como nós, os da turminha... porque ser gente é ter alguma coisa além da farinha e do peixe...

Zilberman e Lajolo (1986, p. 176) destacam alguns aspectos presentes na obra de Odete de Barros Mott, que são constantes na produção do período destacado. Segundo elas, Mott é uma das escritoras que faz transparecer na literatura infantil brasileira os problemas políticos do país no período, expondo as mazelas sociais dos anos 70, deixando latente sua ideologia e preocupação com as minorias étnicas. Além disso, o personagem infantil em sua obra é mais crítico, ou melhor, torna-se crítico e inquieto através da experiência vivida e idealiza atitudes que possam reformar a sociedade em que vive, como apontado acima na fala de Marco. Outro fator é que o narrador passa a ser uma criança em primeira pessoa,

[16]Mott, O. B. **Marco e os índios do Araguaia.** São Paulo: Brasiliense, p.81.

diminuindo assim a distância entre autor e leitor e a linguagem é simples, coloquial também corroborando para essa identificação.

Cabe destacar que há outros livros dessa autora que abordam a temática indígena, mais especificamente na década de 80: *Nas margens do Araguaia* (1986), *O segredo da muiraquitã* (1987), *O chamado do meu povo* (1989). Nessas obras nota-se uma preocupação em apresentar algumas culturas indígenas específicas: Carajás, korubo, e também suas lendas e mitos. A obra de 1989, relata o choque cultural entre brancos e índios. A narrativa tem como personagem principal a indiazinha Maria, que após perder a família em um massacre, é criada por missionários, mas vários fatores que envolvem o preconceito contra os indígenas e crises de identidade, fazem com que ela resolva voltar para seu povo. O interessante é que sua história é contada pelo diário que deixa antes de entrar para a floresta em busca de seu povo.

Outra escritora muito relevante que abordou a temática indígena neste momento foi Ana Maria Machado, dela destacamos duas obras, a primeira de 1979 – intitulada *Menino Poti*, na qual destaca os hábitos indígenas sem considerar nenhuma etnia, ou melhor, Poti é um representante genérico dos indígenas brasileiros. Mas a obra é destinada a crianças em período de alfabetização, por isso, a linguagem é trabalhada poeticamente, valendo-se de rimas internas e repetições, demonstrando assim uma valorização da sonoridade. Outro recurso utilizado pela autora é o excesso de orações coordenadas que remetem à linguagem indígena, mais simples, coloquial. As ilustrações são de Claudius, feitas com lápis de cor e remetendo a traços infantis. O livro *Uma arara e sete papagaios*, da mesma coleção e ano, continua a história do Poti e segue a mesma linha narrativa, com o mesmo ilustrador.

Sem dúvida o grande mérito de Ana Maria Machado dentro da produção desse tipo de literatura foi *De olho nas penas* (1981), ganhador de vários prêmios neste mesmo ano, como: Prêmio Casa de Las Americas – Cuba, Melhor Livro Infantil do Ano pela Associação Paulista de Críticos de Arte e o Selo de Ouro da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (Melhor Livro Juvenil do Ano).

O enredo trata do contato entre culturas e a descoberta da identidade por parte do personagem principal, Miguel. O garoto viveu em vários países, pois os pais eram militantes de esquerda e no momento da trama vivem no Brasil, no momento da anistia política (1979). Em um determinado momento da história o menino vive uma aventura em forma de sonho em que , junto com um amigo misterioso chamado Quivira, conhece os povos da América Espanhola, América Portuguesa e dos povos africanos e seus sofrimentos, ou como ele

chama: “as penas do mundo”. Como não há a intervenção de um adulto na história, o personagem deve tirar suas próprias conclusões. Não é feita alusão direta aos nomes dos povos, dessa forma o leitor precisa de um conhecimento prévio para que perceba as interlocuções e reflita sobre o que lê de uma forma crítica. É nesse momento que se percebe que não há uma intencionalidade didática e sim um trabalho literário. A ilustração de Gonzalo Cárcamo ocupa páginas inteiras e complementa o texto escrito,

Coelho (2006) comenta em seu dicionário sobre o valor dessa obra, destacando que ela não apresenta um tom de tristeza, mas sim de curiosidade perante os fatos da vida que são apresentados. Agrega ainda[17]:

> Nessa conscientização provocada pela fábula, está ainda implícita a valorização da realidade latino-americana em oposição á realidade europeia que a descobriu e colonizou. Este livro é um exemplo de como graves problemas dos adultos podem ser acessíveis ao espírito dos jovens, desde que transfigurados pela linguagem literária.

Joel Rufino dos Santos também começou a produzir nos anos 70, grande pesquisador da história brasileira e que segundo Coelho (2006) reinventa a história do Brasil sob uma perspectiva altruísta, considerando o olhar dos povos explorados (índios e negros), que ajudaram a construir o país, mas que foram calados pela história oficial. Sua produção de temática indígena concentra-se na década de 80: *Cururu virou pajé* (1984), Ipupiara (1986), *O curumim que virou gigante* (1988), *O saci e o curupira* (1998). O livro mais relevante deste autor é *O curumim que virou gigante*, narrativa metafórica que trata da história de um garoto indígena que sonha em ter uma irmã, e que após mentir inúmeras vezes para os amigos foge da aldeia, envergonhado. Deita-se na areia da praia e transforma-se em montanhas, no corcovado. Um destaque interessante nessa obra é sobre o uso da oralidade que se aproxima bastante de uma linguagem mais primitiva, como que imitando o falar indígena, o uso de coordenadas demonstra essa simplificação da fala. Ciça Fittipaldi, objeto de nossos estudos também se utilizará desse recurso.

As ilustrações são de Lúcia Lacourt, algumas ocupam as páginas inteiras, outras apenas metade delas, nem sempre referenciais, ora estão de acordo com o texto, ora vão além dele. Interessante que não apresenta informações sobre a nação destacada, e nem um glossário. Esses elementos deixam fluir melhor a imaginação das crianças, mas exige uma

[17] Coelho, N. N. **Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006, p. 84)

leitura das figuras mais atenta, afinal as ilustrações em algumas páginas referem-se às palavras de origem indígena comentadas no texto.

Como muitas obras com a temática em questão se encontram nas décadas de 80 e 90 até a atualidade, cabe-nos destacar alguns fatos políticos, culturais e educacionais deste período que possam ter influenciado tal produção.

Sabe-se que a ditadura enfraqueceu na década de 80. O professorado clamava pela valorização de sua profissão e reparo da escola pública, tão prejudicada no período, o que demonstra uma elitização da educação que privilegiava os estudantes de escolas privadas. Entre 1980 e 1988 ocorreram cinco Conferências Brasileiras de Educação.

Em 1985, o Ministério da Educação promulga a Lei 91.542, criando o PNLD (Programa Nacional do Livro Didático), com o propósito de fornecer obras didáticas ou complementares ao currículo escolar para as instituições de ensino brasileiras como subsídio ao processo de ensino aprendizagem.

Em 1988 surgiu uma nova Constituição, que entre seus benefícios instituiu um plano nacional de educação cujos pressupostos se pautavam na[18]:

> [...] articulação e desenvolvimento do ensino em seus diversos níveis e à integração das ações do poder público que conduzam à erradicação do analfabetismo, universalização do atendimento escolar, melhora na qualidade do ensino formação para o trabalho, promoção humanística, científica e tecnológica do país. A partir das linhas mestras dessa Lei Magna foi estabelecida a nova Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN).

Foram muitas as alterações da LDB, seus artigos 78 e 79 abordavam as culturas indígenas previam a recuperação de memórias históricas, reafirmação de identidades étnicas e valorização desses povos. Daí o surgimento de escolas indígenas e uma educação escolar bilíngue nas tribos. Além disso, a Lei 9394 de 96, dispõe sobre ensino da História do Brasil , e orienta o estudo das diferentes culturas e etnias na formação do povo brasileiro. Posteriormente foi modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que alterou a Lei de Diretrizes e Bases de 1996 e tornou obrigatório o ensino da História e Cultura Afro-Brasileira no ensino fundamental e médio . Em 2008 transformou-se na lei 11645, na qual se incluiu o estudo da cultura afro-brasileira e indígena em todo o currículo escolar, especificamente nas disciplinas de História, Artes e Literatura.

[18] Aranha, M.L. **História da Educação e da Pedagogia.** São Paulo: Moderna, 2006, p. 324.

Na área educacional, em 1997, criou-se o PNBE – Programa Nacional da Biblioteca na Escola, visando a democratizar o acesso a obras de literatura para crianças nas escolas brasileiras. Através deste recurso as crianças levam um kit de livros para casa com obras que são escolhidas anualmente, segundo critérios pedagógicos educacionais.

A proteção à ecologia, e recursos naturais foi vislumbrada pela Lei 6938/81, que instituía a Política Nacional do Meio Ambiente. A Constituição de 1988, no Capítulo VI, artigo 225 também criou jurisprudência sobre a proteção do meio ambiente. Como se nota, nossa Lei Magna abordou a problemática ambiental. Essa questão foi tão discutida e disseminada no período que as Nações Unidas fizeram uma conferência internacional sobre o tema, nomeada de Conferência das Nações Unidas para o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, mais conhecida como ECO 92, a qual ocorreu no Rio de Janeiro em 1992, cuja intencionalidade estava pautada na conscientização da população com relação ao desenvolvimento sustentável e questões ligadas à natureza. A literatura infantil também terá seu momento "ecológico", como resposta a esses eventos.

Também na década de 80, mais especificamente de 1983 até 1987, Juruna, um índio Xavante, foi o primeiro deputado federal indígena. Neste mesmo período, um caiapó, Raoni, transformou-se no embaixador do combate pela proteção da floresta amazônica e dos povos indígenas, viajou pelo mundo, teve contato com reis, presidentes de vários países e cantores de Rock internacionais, ou seja, teve e tem uma atuação política bastante ativa.

Todas essas informações nos servem como amparo para a análise dos outros escritores que destacavam em suas obras a cultura indígena. As transformações desse período, como se observou, favoreciam a exploração da figura do índio, nas mais variadas nuances, ecologicamente quando integrado à natureza; ideologicamente, ao ser vislumbrado como um personagem de classe marginalizada e que precisa de proteção e politicamente por passar a ser um representante ativo de sua cultura que pretende divulgar para os não índios.

Os elementos históricos e pedagógicos vigentes já destacados favoreceram a amplificação da produção de literatura infantil, as obras que exploram a temática indígena também se multiplicaram, principalmente a partir da década de 80. Muitos escritores chegaram a escrever um único livro, enquanto outros produziram vários, e depois desparecem do mercado, ou deixam seu legado apenas em uma determinada década, e depois tomam outro caminho, como é o caso de Ciça Fittipaldi, que constrói sua obra na década de 80 e

contemporaneamente apenas ilustra, apesar da qualidade dos seus textos. Mas isso será discutido no capítulo subsequente.

Portanto, considerando-se a extensa produção de temática indígena a partir dos anos 80 faremos algumas considerações acerca de apenas alguns dos autores, que possam ter contribuído de alguma forma para a construção de tal literatura. Excetuando-se nesse contexto os dois autores em estudo: Ciça Fittipaldi e Daniel Munduruku, pois serão discutidos em breve, no item 3.2 deste capítulo.

Luiz Galdino foi um autor que teve duas obras de destaque , a primeira *Çarungaua* de 1982, que foi anteriormente premiada como conto em 1979, e em 2002 foi reeditado com o nome: *Um índio chamado esperança*. O enredo conta a história de um indiozinho que sai pela floresta em busca de seu nome. O autor trata de uma forma metafórica da busca de identidade de todo ser humano e vai além, afinal os índios brasileiros também são fruto de uma perda de identidade cultural promovida pela "civilização". O personagem principal não apresenta uma etnia distinta, e também não encontramos no livro nenhuma indicação informativa sobre a cultura indígena.

Neste caso, cabe-nos um adendo com relação às ilustrações, que são de Ciça Fittipaldi. A ilustradora recorre a traços de culturas indígenas, como grafismos encontrados em artesanatos ou pinturas corporais, apresentando contornos bem marcados em preto e cores fortes e vivas que atraem o olhar dos pequenos leitores. Os desenhos muitas vezes ocupam as páginas inteiras e em outros casos, contornam o texto, às vezes complementam a narrativa, outras vão além do texto verbal. Verifica-se a presença de elementos da cultura material indígena como alimentos, artesanatos. O trabalho é bastante artístico e literário, tanto pelo que se nota no texto verbal, construído com uma linguagem coloquial, repleta de orações coordenadas, quanto pelo trabalho efetuado nas ilustrações. Vale lembrar que tanto Galdino quanto Ciça Fittipaldi tiveram contato direto com indígenas, ele por ter estudado arte indígena pré-histórica e ela por ter convivido com os Nhambiquara.

Em *Terra sem males*, escrita em 1985, e ganhadora do Prêmio Jabuti no mesmo ano, o autor coloca como narrador um curumim, de uma terceira geração indígena, que usa de um tom de desencanto para apresentar o extermínio da cultura e dos povos indígenas por intervenção do "homem branco". O autor recorre a uma linguagem simples e coloquial, que imita o falar indígena, e o faz de forma poética pelo recurso à musicalidade presente. Como se nota no trecho: "O pai remenda: - Nhenhenhém, Nhenhenhém... Se índio perde terra, fica

perdido. Assim ficou o povo. Acauã está cantando. Os espíritos estão dizendo – Raça índia vai se acabar". As ilustrações de Marcelo Moreira são pinturas em aquarela, muitas vezes de página inteira ou a maior parte dela, adotando-se uma perspectiva cinematográfica. Em 2005, produz *Popul Vuh – o livro das criações Maias*. O original deste texto nada mais é que o único registro escrito dos mitos dos povos pré-colombianos, trata-se de uma narrativa fabulosa e rica em seu teor literário. O seu reconto é uma forma de trazer a tona essa riqueza cultural que vai além dos povos que habitaram o Brasil. As ilustrações são de Roberto Melo às vezes ocupam páginas duplas, ou são produzidas em forma de filipetas laterais ou centrais que dialogam cm o texto verbal.

Antônio Hohlfeld, gaúcho, produz três obras de temática indígena: *Porã* (1980), *A primeira guerra de Porã* (1981), e *A aventura aventurosa de Acanaí contra a grande cobra sucuri na terra sem males* (1988). O livro de 1980 é resultante de uma experiência do autor com a realidade do indígena brasileiro, segundo informa Coelho (2006, p. 109). Como afirma: Em essência este livro é espécie de réquiem pelo nosso índio e, ao mesmo tempo, uma afirmação de esperança em soluções que, um dia, lhe permitirão viver com dignidade.

Ainda segundo essa pesquisadora há um equívoco provocado pelo autor com relação à escolha do duplo foco narrativo, ou seja, há a fala de Porã e de um narrador onisciente que interpreta seus feitos, ou seja, Porã apresenta uma fala culta. As ilustrações são de Jussara Gruber, em xilogravura.

Já no livro *A primeira guerra de Porã* há uma continuidade à história do personagem principal do livro anterior, sem o problema de foco narrativo resolvido pela espontaneidade da sua fala. O último livro, apresenta mitos indígenas de várias nações, num intuito de valorização da cultura desses povos e da riqueza de suas histórias, como ele mesmo destaca na primeira página do livro,como um convite: Por que buscar a fantasia nos velhos contos europeus, se ela convive conosco em nossas florestas?. O escritor utiliza-se de uma linguagem envolvente em uma narrativa que entrelaça todas as outras, através da jornada feita pelo herói que precisa salvar seus amigos da sucuri que os sequestrou. O livro apresenta um glossário no final que auxilia o leitor a desvendar alguns vocábulos de origem indígena presentes na obra. Vale lembrar que novamente Ciça Fittipaldi se faz presente através de suas ilustrações multicoloridas que remetem a traços indígenas, retirados de artesanato, pintura corporal e que traduzem as tradições e hábitos cotidianos indígenas. Estilo este que se repetirá em toda a série morena.

Sonia de Almeida Demarquet também escreveu uma série de livros de temática indígena a partir de 1983. O primeiro deles: *Onde está a diferença?* , aponta as diferenças culturais entre índios e brancos. A mesma abordagem será feita posteriormente no livro *E por falar em índios* de 1986. No livro *O menino e os bugres*, de 1986, há a apresentação do conflito entre colonos alemães que viviam aterrorizados pelas terríveis histórias dos índios antropófagos e os índios Socré no sul do país. Neste caso, o garoto branco após ser salvo pelos índios e conviver com suas tradições é levado de volta ao seu povo e este promove a reconciliação entre todos. O trecho abaixo demonstra essa reconciliação sob o ponto de vista do indígena, traço sem dúvida interessante pela inversão dos fatos provocada:[19]

> Quando os Socré perceberam que os brancos não pretendiam devorá-los nem afugentá-los com paus de fogo, resolveram retornar à aldeia e trazer mulheres e filhos.
> Os índios disseram ser muito trabalhoso amansar brancos, mas que conseguiriam pacificá-los um dia. É por isso que a tribo lhes trazia presentes, colares, arcos e flechas, postas de carne e frutas. As mulheres perguntavam aos maridos se não seria perigosa a aldeia dos homens de face pálida.

Em *Pric, o pequeno Botocudo* (1986), também há a denúncia dos conflitos entre brancos e índios. Pric, após ter os seus parentes massacrados pelos brancos, é capturado por eles e vive como escravo, permanecendo com saudade de seu povo. Ajudado por uma mucama, foge e retorna ao seu habitat. Nota-se uma pesquisa feita pela autora com relação á cultura dos Botocudos e que está evidenciada na obra.

As ilustrações nessa coleção apresentam-se em preto e branco, referenciais e de ilustradores distintos, em alguns casos, os desenhos aparecem muito depois do que fora anunciado no texto verbal, interpolando-se a outras ilustrações que deveriam surgir posteriormente.

Na busca por uma preservação dos valores culturais indígenas, os irmãos Cláudio e Orlando Villas Boas, sertanistas e indigenistas responsáveis pela fundação do Parque Nacional do Xingu, e criadores de políticas indigenistas que respeitavam os valores culturais dos povos que assistiam, a fim de que não fossem marginalizados; escreveram na década de 80 uma série composta de livros infantis de temática indígena apresentando suas experiências entre os diversos povos indígenas. São eles: Coleção Xingu (1984), composta pelos livros: *Xingu - Os contos do Tamoin*, Xingu – *Os índios, seus mitos, Xingu – O velho káia*; Coleção

[19] DEMARQUET, S. **O menino e os bugres.** Belo Horizonte: Vigília, 1990, p. 26.

Pacháchá (1986) : *Coeviaçã: o índio incendiário*, *Kanassa – o grande pajé*, *Morená a praia sagrada*, Pacháchá e o peixinho, *O rei e o menino índio, Tamacavi: o gigante, A conquista do fogo, O Tamoin e a onça, O menino e o jacaré, em 1988 - Os náufragos do Rio das mortes* e outras histórias (1988); em 1990: *Lendas e Mitos dos índios brasileiros*, entre outras

Nessas obras os autores utilizando-se de uma literatura documental, recontam mitos e lendas de origem indígena, resultantes de mais de 40 anos em convívio com dezesseis povos diferentes. Além desse traço da literatura oral, os irmãos exploram ritos, crenças, costumes e tradições de diversos povos.

Há nas narrativas uma valorização da palavra do mais velho, tão presente na voz dos contadores indígenas. O texto utiliza uma linguagem marcada pela oralidade, com diálogos simples e há nas obras também um intuito artístico, através dos ilustradores: Rogério Borges, Milton Rodrigues e J. Antonio Vieira. Percebe-se a utilização de linguagem cinematográfica por parte Milton Alves, pelos enquadramentos, e Rogério Borges se utiliza de pinturas, J. Antonio, por sua vez demonstra uma boa pesquisa iconográfica.

Dentre os escritores canônicos há Clarice Lispector, que em 1987, teve uma obra publicada com o título: *Como nasceram as estrelas – doze lendas brasileiras*, onde reconta a sua maneira alguns mitos de criação e lendas já bastante conhecidas do público infantil, uma para cada mês do ano, como: Como nasceram as estrelas, Alvoroço de festa no céu, etc. Nota-se pelo tom utilizado pela autora, um ritmo novo adquirido através da concisão narrativa que lhe é própria, pois alguns detalhes são omitidos de forma que tornam o texto mais enxuto, além disso, algumas narrativas não pertencem à tradição indígena. Coelho (2006) comenta sobre essa especificidade:

> Quanto à matéria folclórica que serviu a essa reinvenção, evidentemente foi alterada pela criatividade e visão poética da escritora. Um confronto entre essas versões e as originais levaria, sem dúvida, a descobertas significativas para a avaliação do texto lispectoriano. (COELHO, 2006, p. 174)

A ilustração da edição de 1987 é de Ricardo Leite e são bastante coloridas, já a verso de 1997 foi ilustrada por Fernando Lopes e apresenta um desenho bem realista dos indígenas, com grafismos e cores terrosas.

José Arrabal, capixaba, é um escritor bastante conceituado quando se trata do reconto de lendas indígenas. Entre sua produção há um livro indicados pelo PNBE de 2009, *Lendas brasileiras do Centro Oeste e Sul* (vo2), obra editada pela primeira vez em 2001 junto com

Lendas Brasileiras – Norte, Nordeste e Sudeste (v.1), ambas retratando lendas do folclore brasileiro. Outras produções similares são: *O livro das origens* (2004), prosa poética sobre mitos de origem de vários povos do mundo; *A ira do Curupira* (2000), narrativa em que o personagem Cairi, um curumim vive o conflito entre crescer e manter-se criança; e finalmente Cacuí, o curumim encantado (2006), que na verdade é uma reedição de *O curumim dourado* (1988), que conta a lenda do menino Cacuí, que é fruto do amor da índia Matiminá com o deus Rudá. O menino é criado pra ser um guerreiro, mas vítima da inveja do cacique Tabirana é morto despertando a ira dos deuses. Para solucionar o conflito, cabe às mulheres da tribo fazerem um feitiço, orientadas por Sumé, o pajé, para salvarem seu povo. A edição de 2006 apresenta ilustrações de Daniel Araujo, capaz de representar o índio em toda a sua naturalidade e realidade, através da nudez marcada e sem os aparatos estereotipados: penas, tapa sexos de índios norte-americanos, etc. Ele cria traços de nanquim e pintura de aquarela, com uma mistura de linguagem cinematográfica e de animação nos enquadramentos de algumas páginas que chegam a se parecer com *storyboards*, demonstrando assim uma linguagem híbrida e que atrai o público leitor.

Marilda Castanha, mineira, escreve *Pindorama terra das palmeiras* em que conta a História do Brasil antes do descobrimento, retratando o cotidiano e as tradições indígenas, sempre topicalizando em forma de capítulos cada item explorado: Conhecimento, sabedoria; Mitos, mistérios; Aldeia, morada; Caça, pesca, coleta, etc. Marilda coloca ao final do livro um texto esclarecendo detalhes da história do Brasil. Há também uma recuperação de vocábulos que fazem parte do nosso cotidiano. O livro faz parte do acervo do PNBE de 2009, e ganhou vários prêmios, inclusive o Jabuti de melhor ilustração. No texto verbal, há uma preocupação da autora em informar, nesse quesito o livro possui uma linguagem bastante pedagógica. No entanto,o trabalho artístico se encontra na ilustração, a qual apresenta uma pesquisa de iconografia indígena, por meio de adornos, cestaria e pintura corporal. Ela utiliza pintura com cores também terrosas e coloridas reproduzindo a arte indígena. As capas se abrem em forma de paisagem, como que imitando um quadro. Em alguns trechos, o texto verbal é trabalhado com poesia, como se observa na apresentação do livro[20]: Dos milhões de índios que vivam no extenso território brasileiro estão apenas alguns mil. Matemática estranha, que em quinhentos anos não multiplicou o número dos índios: subtraiu.

[20] CASTANHA, M. **Pindorama, terra das palmeiras.** São Paulo: Cosacnaif, 2007, p. 6.

Em outro momento utilizando um poema imagem de página dupla, em que uma usa o discurso verbal e na outra a ilustração de uma serpente, ambos em diálogo, compõe: Numa linha do tempo circular e comprida, onde cada um, igual e diferente, possa viver e contar sua história. Plural, singular.

Zélio, cartunista mineiro, apesar de ter escrito apenas um livro com essa temática, contribuiu brilhantemente para a produção de temática indígena. Em 1992, escreveu *O navegador e o príncipe*, obra em forma de poesia que relata as aventuras de Cristovão Colombo e um príncipe asteca, ambos navegadores, mas com uma troca de papéis, afinal quem termina a jornada para chegar a um novo mundo é o príncipe. A grande riqueza dessa história está na troca de papéis, que deixa transparecer a visão do colonizado, como se fosse um colonizador. Afinal, são as embarcações do Príncipe que têm sucesso na viagem. No entanto, a conquista às avessas se faz de forma respeitosa por parte do Príncipe, que preserva o nome da terra descoberta, Cornwall, e que na língua nahuathl seria chamada de Terra do sol nascente. O texto apresenta-se em forma de poema narrativo, e os fatos surgem de forma bastante lírica.

A obra está dividida em duas partes, a primeira narra a aventura fracassada de Colombo, que perde todas as caravelas na tempestade; a segunda conta sobre a viagem do neto de Moctezuma que consegue chegar às terras conquistadas, onde na verdade ele é o conquistador. Como já foi dito, a história é toda contada em forma de um poema narrativo, remetendo a um cordel, como se lê no trecho:

> Se a história como dizem
> Sempre dois lados tem
> Esta agra aqui narrada
> Terá dois lados também.
> A primeira parte contada
> A outra já vou relatar
> Vivida por outros povos
> No outro lado do mar.

Outro detalhe que faz parte da riqueza desta obra está nas ilustrações feitas por Ziraldo, irmão do autor, que produz imagens em preto que lembram as antigas ilustrações de livros de navegação e também gravuras coloridas de página inteira, com traços que remetem aos desenhos do século XVI.

Luis Donizete Benzi Grupioni, antropólogo, seguiu a mesma linha dos irmãos Villas Boas, produzindo uma literatura mais informativa, após a LDB de 1996, que institui o ensino

de cultura indígena nas escolas. O autor produziu dois livros pertencentes à coleção Pawana, ambos retratando costumes, lendas, mitos de vários povos indígenas: kamayurá, zoé, tiriyó, waiãpi, bororo, xikrin, xavante, nambikwara, kadiwéu. São eles: Juntos na aldeia e Viagem ao mundo indígena.

Ao final de cada narrativa é incluído um texto informativo com detalhes sobre o povo retratado, com mapa de sua localização, dados sobre a língua que falam, número de indivíduos e fontes bibliográficas para futuras pesquisas, deixando clara uma intenção pedagógica/didática . As ilustrações são feitas pelos povos em destaque, dando ênfase a essa cultura material. Na obra *Juntos na aldeia* (1997), as histórias contam o cotidiano dos grupos que vivem no Xingu, geralmente destacando os rituais vividos por eles, como o próprio autor comenta na apresentação do livro:[21]

> Este é o segundo volume da Coleção Pawana, voltada a aproximar as crianças da cidade do universo cultural dos índios brasileiros. Como no primeiro volume, a intenção aqui é trazer para mais perto o cotidiano e a vida cerimonial dos povos indígenas, de forma que eles possam se tornar familiares e menos exóticos.

Nota-se, no entanto, que o exotismo é destaque nos relatos, afinal são os rituais que marcam toda a narrativa desta coleção.

Em 2002, Raquel de Queiroz produz Xerimbabo. São várias narrativas que discorrem sobre animais domésticos ou selvagens, que na língua indígena são chamados de Xerimbabo. O primeiro conto tem um foco narrativo que remete a uma criança falando, justamente explicando o significado de Xerimbabo. As outras histórias discorrem sobre vários animais, sem uma interligação com a cultura indígena. Dessa maneira, a palavra de origem indígena será apenas um mote para o desenvolvimento das demais narrativas. Nota-se um tom mais voltado para a preservação da natureza (ecológico) e um chamado para a responsabilidade de se ter animais domésticos. Como se constata no excerto:[22]

> Pegar um passarinho no mato e prender numa gaiola é uma malvadeza muito grande, é até crime. A polícia persegue os pegadores de passarinho. [...]
> Outras pessoas gostam de criar macaquinhos, papagaios, tucanos, tem gente até que cria cobra. Os índios podem fazer isto, porque também vivem no

[21] GRUPIONI, L.D.B.**Juntos na aldeia.** São Paulo: Berlendis e Vertechia, 1997, p. 4.b
[22] QUEIROZ, R. **Xerimbabo.**Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p. 6.

> mato e não prendem o xerimbabo. Só acostumam o bichinho a andar na companhia deles.

As ilustrações são de Graça Lima e ocupam páginas inteiras ou laterais, com técnica de xilogravura, com um toque bastante artístico.

Ruth Rocha, na década de 90 escreveu o livro *Faz muito tempo*, no qual conta a história da descoberta do Brasil, com um narrador em terceira pessoa e tendo como personagem principal Pedrinho, um garoto português que junto com um tio descobre o Brasil. O garoto fica amigo dos indígenas e convivem por um tempo nessa relação de amizade, ao passo que são mostradas as marcas de dominação do colonizador: imposição da língua, religião. A linguagem utilizada é simples e coloquial com o predomínio de frases curtas que dão vivacidade à narrativa. Um dos traços estilísticos da autora é a recuperação do passado através da narração de histórias antigas, e essa obra mantém essa tendência, porém a consciência social e política não se faz presente, já que há uma visão do contato entre colonizador/colonizado bastante amistosa. As ilustrações são de Eva Furnari, feitas com lápis de cor e ocupando páginas inteiras ou alterais.

A literatura contemporânea pode ser considerada como uma arte, em que cada vez mais os autores estão envolvidos em trabalhos que representam em suas produções a nossa realidade, usando para tanto a fantasia, as emoções e agregando a isso conhecimentos de vários outras áreas (artes, filosofia, antropologia, etc), para conseguir, com isso, atingir o público leitor.

Coelho (2000) consegue resumir exatamente este processo:

> A pressão do processo social/cultural/político, hoje em plena expansão (principalmente em nosso continente sul-americano), atua sobre a criação, quanto ao aspecto ideológico, e não só altera a matéria literária (em estrutura/forma/linguagem/gênero...), como transforma a possível função do produto literário. Para além do prazer/emoção estéticos, a literatura contemporânea visa alertar ou transformar a consciência crítica de seu leitor/ receptor. (COLEHO, 2000, p. 29)

A autora trata aqui da literatura adulta, porém acrescenta que a essência da literatura infantil é a mesma. Afinal, todas as mudanças sociais, políticas, artísticas são percebidas atualmente com muito mais intensidade. Os meios de comunicação de massa não estão mais restritos à televisão, hoje temos a internet e seu bombardeio de informações.

Recentemente presenciamos uma série de protestos resultantes de contatos redes sociais. Os pequenos leitores sabem e participam disso, têm consciência do mundo em que vivem. Tanto que alguns chegaram a sair às ruas com os pais. Dessa forma, a literatura infantil tem a missão de se manter provocadora e criativa, para que o receptor consiga fazer uma leitura consciente do mundo em que vive.

Dentro da literatura infantil contemporânea, desde a década de 90, vêm surgindo obras de temática indígena oriundas de escritores índios, que vivem nas cidades, alguns deles adquiriram uma educação em escola não indígena, outros foram frutos de uma educação escolar indígena bilíngue, prevista pela Constituição de 1988, consequentemente, em ambos os casos conhecem a língua portuguesa. Tal produção é denominada *indígena*, pois é construída pelos índios tendo como destinatários os não índios ou outros indígenas que possam desfrutá-la dentro do contexto da educação escolar indígena. Neste último caso em especial, cabe ressaltar que o fato que contribuiu para esse tipo de produção foi a Constituição de 1988, que previa a criação de escolas indígenas bilíngues, conforme já destacamos. No entanto, esse não é o foco desta pesquisa e sim as obras produzidas nos centros urbanos e destinadas a leitores não indígenas.

Peter Burke (2003) trata da hibridização cultural em suas várias formas, segundo ele, há povos híbridos, ou seja, pessoas que por alguma razão mudam de uma cultura para outra, o que Stuart Hall chama de Diáspora. Ao mudarem para as cidades, zonas de troca cultural, podem criar algo novo, híbrido, na música, artes, literatura, e outras formas de expressão; como veremos nestas produções indígenas.

Na tabela abaixo há obras de alguns autores que se destacam. Estão colocadas em ordem do ano de publicação, mas certamente não se encontram na listagem todos os escritores de origem indígena que escrevem atualmente, visto que não é o propósito desta pesquisa analisar quantitativamente esta produção, por isso a seleção foi baseada no Pequeno catálogo literário de obras de autores indígenas, de 2009, patrocinado pelo Instituto Indígena Brasileiro para propriedade intelectual e nas listagens de PNBE de 2006 a 2012.

Tabela 1 – Livros literários de autores indígenas

	Ano Publicação	Título	Autor	Editora	Temática
1	1994	O índio aviador	Marcos terena e Atenéia Feijó	Moderna	Descreve a história de um índio Terena que se torna aviador e seu convívio com os não-índios
2	1995	Oré Awe Roiru´A Ma - todas as vezes que dissemos adeus	Kaka Werá jecupé	Fundação Phytoervas	Experiência do narrador em meio aos Guarani
3	1996	Histórias de índio	Daniel Munduruku	Cia das Letras	História de garoto Munduruku - cultura
4	1997	Verá - O contador de histórias	Olivio Jecupé	Peirópolis	Cultura indígena Guarani
5	1998	A terra dos mil povos	kaká Werá Jecupé	Peirópolis	Costumes e histórias indígenas
6	2000	O saci verdadeiro	0livio Jekupé	Vigília	Lenda do saci sob a perspectiva dos Guarani
7	2000	O banquete do deuses	Daniel Munduruku	Ed Angra	Textos teóricos sobre a situação do indígena e estereótipos sobre os povos
8	2001	Txopai e Itohã	Kanatyo Pataxó	Formato Editorial	Mito Pataxó
9	2001	Na trilha do mamute		Saraiva	Clonagem e cultura Yanomami
10	2001	Puratig - O remo Sagrado	Yaguarê Yamã	Peirópolis	Mito Saterê Mawé
11	2001	As serpentes que roubaram a noite e outros mitos	Daniel Munduruku	Peirópolis	Mitos dos munduruku
12	2001	O diário de Kaxi	Daniel Munduruku	Salesiana	Convivência de criança indígena na cidade grande
13	2002	Todas as vezes que dissemos adeus	kaká Werá Jecupé	Triom	Busca por raízes ancestrais - Tapuia e Guarani
14	2002	A origem de noite e como as mulheres roubaram as flautas sagradas	Feliciano Pimentel Lana	Edua – Funarte	Histórias tradicionais indígenas – Dessana
15	2002	Irakisu - O menino criador	Renê Kithãulu	Peirópolis	Mitoa da criação do povo Waikutesu
16	2002	A velha árvore -uma história de amor pelos idosos	Daniel Munduruku	Salesiana	Defesa da natureza e respeito aos idosos
17	2002	Kabá Darebu	Daniel Munduruku	Brinque-Book	Ponto de vista de uma criança indígena sobre a colonização
18	2002	O povo pataxó e suas histórias	Kanatyo Pataxó	Global	Costumes indígenas Pataxó
19	2003	A vida do sol na terra	Verá Kanguá e Papa Miri Poty	Anhembi Morumbi	Mito Guarani
20	2003	Você lembra, pai?	Daniel Munduruku	Global	Prosa poética e filosófica
21	2003	O sinal do pajé	Daniel Munduruku	Peirópolis	Reflexões sobre a perda da própria cultura no convívio com não índios
22	2005	O machado, a abelha e o rio	Kanatyo Pataxó	MEC	Mito Pataxó
23	2007	Ajuda do Saci	Olivio Jecupé	DCL	índio Kunumi que decide

					estudar em escola de não-índio
24	2003	Iarandu o cão falante	Olivio Jecupé	Peirópolis	Curumim Popyguá e seu cão falante
24	2003	Arandu Ymanguare Sabedoria Antiga	Olivio Jecupé	Evoluir Cultural	História de Krukutus
25	2003	Xerekó Arandu - A morte de Kretã	Olivio Jecupé	Peirópolis	História de Olivio jekupé e Cacique Kaingang
26	2003	Meu Avô Apolinário	Daniel Munduruku	Studio Nobel	Histórias do narrador e convívio com seu avô
27	2003	O segredo da chuva	Daniel Munduruku	Ática	Curumim que tenta descobrir o segredo da chuva
28	2004	Meu lugar no mundo	Sulami Katy	Àtica	relato autobiográfico de jovem potiguara
29	2004	O caçador de histórias	Yaguarê Yamã	Martins Fontes	Histórias de medo do povo mawé
30	2004	Sabedoria das águas	Daniel Munduruku	Global	Mistérios que envolvem os povos da floresta
31	2004	Um estranho sonho de futuro	Daniel Munduruku	FTD	Visita a uma aldeia e cotidiano indígena
32	2005	Os filhos do sangue do céu	Daniel Munduruku	Landy	Mitos de vários povos
33	2005	O machado, a abelha, o rio	Kanatyo Pataxó	MEC	Mito pataxó
34	2005	Tempo de histórias	Daniel Munduruku	Salamandra	Contos indígenas de ensinamento
35	2005	A onça protetora	Shirley Djukurna Krenak	Paulinas	História do povo Krenak
36	2005	Contos indígenas brasileiros	Daniel Munduruku	Global	Mitos de vários povos
37	2005	Sobre piolhos e outros afagos	Daniel Munduruku	Callis	Aborda assuntos sobre educação e pedagogia
38	2006	Caçadores de Aventuras	Daniel Munduruku	Caramelo	Ritos de passagem de crianças indígenas - sem especificação de nação
39	2006	O onça	Daniel Munduruku	Caramelo	Lenda indígena
40	2006	O sumiço da noite	Daniel Munduruku	Caramelo	Lenda indígena
41	2006	Catando piolhos contando histórias	Daniel Munduruku	Brinque-Book	Mitos e lendas indígenas
42	2006	Parece que foi ontem	Daniel Munduruku	Global	Ritual de contação de histórias de um pajé
43	2007	Tupã Tenondé	kaká Werá Jecupé	Peirópolis	Narrativa poética Guarani
44	2007	As fabulosas fábulas de Iauaretê	kaká Werá Jecupé	Peirópolis	Lendas Guarani
45	2007	Yaguarê Yamã sehaypóri o livro sagrado do povo Sateré –Mawé	Yaguarê Yamã	Peirópolis	Mitos, lendas e fábulas Sateré Mawé
46	2007	Murugawa:mitos, contos e fábulas do Povo Maraguá	Yaguarê Yamã	Martins Fontes	Mitos, contos e fábulas do povo Maraguá

47	2007	Kurumi Guaré no coração da Amazônia	Yaguarê Yamã	FTD	Costumes indígenas e rituais
48	2007	O menino e o pardal	Daniel Munduruku	Callis	Relação de um menino e seu pardal (sem temática indígena) – filosófico
49	2007	Um sonho que não parecia sonho	Daniel Munduruku	Caramelo	Lendas indígenas
50	2007	A primeira estrela que vejo é a estrela do meu desejo e outras hitórias indígenas de amor	Daniel Munduruku	Global	Histórias de amor indígenas
51	2007	Ocaso da cobra que foi pega pelos pés	Wasiry Guará	Novo Milênio	Hábitos e curiosidades da cultura Maraguá
52	2007	Massacre indígena guarani	Luiz Karaí	DCL	Conflitos entre indígenas e não-índios
53	2007	Sehaypón - o livro sabgrado do povo Sateré Mawé	Yaguarê Yamã	Peirópolis	Mitos, lendas e fábulas Sateré Mawé
54	2007	O homem que roubava horas	Daniel Munduruku	Brinque-Book	Narrativa filosófica (sem temática indígena)
55	2007	O olho bom do menino	Daniel Munduruku	Brinque-Book	Menino cego (sem temática indígena)
56	2007	As peripécias do Jabuti	Daniel Munduruku	Mercuryo	Fábula indígena
57	2008	Histórias que eu ouvi e gosto de contar	Daniel Munduruku	Callis	Experiências sobre nações indígenas
58	2008	Histórias que eu vivi e gosto de contar	Daniel Munduruku	Callis	Cultura e conhecimentos indígenas em forma de Lendas
59	2008	Outras tantas histórias indígenas de origem das coisas e do universo	Daniel Munduruku	Global	Mitos e lendas indígenas
60	2008	Coisas de índio - versão infantil	Daniel Munduruku	Callis	Cultura indígena
61	2008	A palavra do grande chefe	Daniel Munduruku	Global	Discurso de um chefe Seatle
62	2008	Todas as coisas são pequenas	Daniel Munduruku	Arx Jovem	Sem temática indígena, teor filosófico
63	2009	As pegadas do curupira	Yaguarê Yamã	Mercuryo	Índio que encontra o curupira
64	2009	Karú Tarú - O pequeno pajé	Daniel Munduruku	Edelbra	Costumes indígenas
65	2009	A onça e o fogo	Cristino Wapichana	Amarilys	Lenda indígena
66	2009	Cronicas de São Paulo	Daniel Munduruku	Callis	Pesquisa toponímica sobre os nomes dos bairros de São Paulo e suas relações coma cultura indígena.
67	2010	A caveira rolante , a mulher lesma	Daniel Munduruku	Global	Mitos de vários povos
68	2010	O Karaíba - Uma história do pré Brasil	Daniel Munduruku	Manole	Histórias do Brasil Pré colonial
69	2010	Coisas de índio - versão adolescente	Daniel Munduruku	Callis	Pequena enciclopédia d costumes indígenas para crianças
70	2011	Mundurukando	Daniel Munduruku	Uka Editorial	Textos teóricos sobre a condição do indígena

71	2011	Coisas de onça	Daniel Munduruku	Mercuryo	Fábulas indígenas

Como se observa, há um número considerável de produções de temática indígena com autores pertencentes a várias etnias. Há uma presença maior de Daniel Munduruku, com mais de trinta livros, cabe ressaltar que alguns deles fazem parte do acervo do PNBE (entre 2006 e 2011), como *Crônicas de São Paulo*, *Um estranho sonho de futuro*, *Catando piolhos e contando histórias*, *Histórias que eu vivi e gosto de contar*, cujas especificidades serão tratadas no capítulo seguinte.

Outra presença constante é de Kaká Werá Jecupé, de origem Tapuia, com quatro livros: *Oré Ama – todas as vezes que dissemos adeus* (1995), *A terra dos mil povos* (1998)- compõe acervo da PNLD 1999 e 2001, *Tupã Tenondé* (2007), *As fabulosas fábulas de Iauaretê* (2007).

Em seu primeiro livro, o autor narra suas viagens por povos Tapuia e Guarani onde participa de rituais espirituais e faz também observações sobre o crescimento de São Paulo e sua influência para os povos que vivem próximos. Em *A terra dos mil povos*, apresenta informações de cunho hitórico-etnográfico, contando a história do Brasil sob a perspectiva de um índio, inicia a narrativa se apresentando, como o faz em outras obras: "Kaká é um apelido, um escudo. De acordo com a nossa tradição um palavra pode proteger ou destruir uma pessoa[...]"[23] Neste caso, abordará as tradições, histórias narradas pelos ancestrais, sempre usando um tom de oralidade próprio dos contadores de história.

Em *Tupã Tenondé*, fará uma cosmogonia dos índios Guarani, e novamente o ator se coloca: "Não nasci guarani, tornei-me. Minha família veio do clã tapuia de autoestima cultural destroçada e valores fragmentados [...]"[24] Cabe ressaltar que muitos capítulos são escritos em português e guarani em forma de poema. Observa-se assim, uma alternância de gêneros dentro da obra: ora poesia, ora texto informativo, ora autobiografia, constituindo assim um hibridismo de gêneros. Além desse traço apresenta a consciência da dupla existência, do viver entre fronteiras. Em *As fabulosas fábulas de Iauaretê*, ele recontará as lendas que têm como personagem principal da onça que vira gente. As ilustrações são feitas por uma criança de 11 anos, a lápis e bastantes coloridas, distinto dos demais livros em que há a presença de grafismos indígenas nas capas e laterais das narrativas, conferindo um tom mais sóbrio.

[23] JECUPÉ, K.W. **A terra dos mil povos.** São Paulo: Peirópolis, 1998, p. 6.
[24] JECUPÉ. K. W. **Tupã tenondé.** São Paulo: Peirópolis, 2007, p. 10.

O terceiro autor que mais se destaca pela produção é Olívio Jekupé, também de origem guarani. São suas obras: *Verá o contador de histórias* (1997), *Iarandu o cão falante* (2003), *Arandu Ymanguare – sabedoria antiga* (2003),*O saci verdadeiro* (2003), *Xerekó Arandu - a morte de Kretã* (2003), *Ajuda do saci* (2007). Nas obras de Jekupé há alternância de autobiografia e fantasia, como no caso de *Iamandu o cão falante*, em que um menino indígena em fase escolar, Popyguá, que conversa com seu cão e ambos descobrem vários segredos das palavras através da leitura, obra de cunho pedagógico, que visa estimular a leitura por parte das crianças, como se constata pelo trecho[25]:

> Popyguá saiu. Iarandu começou a ler; li com muita atenção. Cada poesia que lia, mas prazer senta pela leitura.
> – Como ler é gostoso! Acho que é a melhor coisa desta vida! – pensava.
> Era interessante um cachorro pensar assim. Imaginem se todas as crianças pensassem como ele. Não haveria tantas pessoas sem conhecimento.

Em *Verá, o contador de histórias*, há vários relatos de origem guarani, com ilustrações de crianças dessa nação. Verifica-se que a obra mantém o tom pedagógico, ao apresentar no final do livro alguns paratextos, ou seja, esclarecimentos relativos a elementos do corpo do livro, que informam o leitor sobre etnografia, localização (mapa) e um glossário com os vocábulos utilizados no texto.

Em *O saci vedadeiro*, Jekupé explorará a origem indígena deste personagem que povoa o imaginário do povo brasileiro. Para tanto, utiliza-se de conhecimentos de Luis da Câmara Cascudo, estudioso do folclore brasileiro e antropólogo, que estudou os sacis do Brasil.

No prefácio do livro a antropóloga Beth Mindlin faz um comentário sobre o autor:[26]

> Olívio escreve como o representante de uma sociedade de tradição oral, sem escrita. Vai bebendo, como iniciante despretensioso, nas fontes escondidas e caudalosas de narrativas transmitidas há séculos, de geração em geração, águas desconhecidas que podem nos inundar de azar e prazer.

Yaguarê Yamã, representante dos Sateré Mawé, se apresenta com os livros: *Puratig: o remo sagrado* (2001) – pertencente ao acervo do PNBE de 2005, *O Caçador de histórias* (2004), *Kurumi Guaré no coração da Amazônia* (2007), *Murugawa: mitos, contos e fábulas*

---

[25] JEKUPÉ, O. **Iamandu – o cão falante.** São Paulo: Peirópolis, 2006, p. 24.

do Povo Maraguá (2007), *Sehaypóri – O livro sagrado do povo Saterê Mawé* (2007), *As pegadas do Curupyra* (2009),*O totem do rio Kawera e outros contos fantásticos*(2011), *Wirapurus e Miurakitãs: histórias mágicas dos amuletos amazônicos* (2011), *Urutópiag, a religião dos pajés e dos espíritos da selva, A origem do beija-flor* (2012), *A árvore de carne e outros contos* (2012), *Contos da floresta* (2012).

Em várias de suas obras o autor tratará de mitos indígenas, contos folclóricos. Ele ressaltará a natureza local, as tradições de seu povo e o veio dos contadores de história indígenas. Em *Puratig*, a ilustração é feita por crianças Sateré Mawé, em *Murugawa* ele mesmo ilustra utilizando grafismos indígenas, assim como em *Sehaypóri*. O resgate da cultura dessa forma se faz através também do seu trabalho como ilustrador.

Em Puratig, será contada a lenda do guaraná, o livro apresenta um paratexto no final explicando quem é o povo sateré mawé, sua localização, há também um mapa e um glossário. No livro Murugawa, há uma introdução que comenta sobre o povo Maraguá e todas as suas especificidades. Todos os outros livros também apresentarão paratextos, ora explicando sobre os gêneros discutidos nas obras, ora sobre o povo.

Renê Kithãulu, representante Nambikwara, publicada em 2002 *Irakisu, o menino criador* o qual consta da lista do PNBE de 2006. Neste livro o autor conta o mito de criação do seu povo. As ilustrações são de crianças desse povo e no final do livro também há os paratextos sobre: localização, glossário, dados etnográficos dos Nambikwara.

Como se nota através dos autores comentados, há alguns traços comuns a todos eles. O primeiro que vamos destacar é a presença de grafismos indígenas e ilustrações feitas por crianças das nações correspondentes.

Janice Thiél (2012, p. 42) comenta sobre a importância do estudo da produção indígena considerando-se algumas especificidades como: textura, texto e contexto de produção, que na verdade se relacionam com os argumentos de Candido sobre as circunstâncias de produção literária, ou melhor, sobre a textura ela comenta que esta está "vinculada aos elementos linguísticos utilizados para construí-la, ao(s) idioma(s) e às estruturas originadas na tradição oral." Dentro dessas modalidades estão as ilustrações, sobre as quais ela comenta:[27]

[27] THIÉL, J. **Pele silenciosa, pele sonora – a literatura indígena em destaque.** Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 42.

> A textura pode vir a incluir não só palavras, mas desenhos e cores, baseados em valores e tradições culturais. Imagens suscitam leitura e interpretação nos textos de literatura ocidental também, mas nas textualidades indígenas comportam significados ligados a essas culturas.

No caso das ilustrações feitas por crianças das nações correspondentes ou pelos próprios autores como ocorre em muitos casos, pode-se notar um movimento de legitimação de identidade, fazendo com que a autoria seja coletiva e por isso conferindo mais autoridade ao enunciado, afinal as marcas de identidade dos diferentes povos indígenas e sua tradição ancestral podem ser notadas também em sua cultura material, neste caso, as ilustrações.

No caso de Munduruku, há ilustradores consagrados que colaboram para a construção de suas obras, como Rosinha Campos, Ciça Fittipaldi, Mauricio Negro, Marilda Castanha, Rogério Borges, entre outros. Como se trata de um escritor que está há mais tempo no mercado, com maior visualidade, e também de acordo com o que já foi por nós destacado sobre a questão do *ethos* discursivo e identidade híbrida, sua duplicidade de vozes (eu – nós) se manifesta muitas vezes no discurso verbal. Somente nos livros *As serpentes que roubaram a noite e outros mitos* (2001), ele agrega ilustrações de crianças Munduruku, por isso, ele doa parte da renda obtida com a venda dos exemplares para as associações Conselho Indígena Munduruku do Alto Tapajós e Associação Indígena Munduruku.

Outro detalhe constante nas obras de autoria indígena é a apresentação de informações histórico-etnográficas, seja nos paratextos, seja na introdução dos livros, elementos que confirmam o caráter pedagógico informativo das obras.

Todos os autores abordam mitos e lendas indígenas, algumas já conhecidas do folclore brasileiro, como forma de manutenção de tradições orais presentes em seu povo. Sabe-se que o mito é uma espécie de registro de tradições, dados históricos e ideologias de um grupo, que nas sociedades indígenas é repassado em forma de ritual pelos mais velhos. Na cultura ocidental , o reconto de mitos envolve uma alteração no discurso principalmente na questão das repetições que são próprias das narrativas míticas originais, na perda da performatividade e também na conotação religiosa.

No entanto, mantém-se nas obras a importância dada à função do contador de histórias representada em geral por um homem mais velho, também salientado por vários autores. Como se vê na obra *Irakisu – o menino criador* de Renê Kithãulu, na qual seu narrador aponta: "Com a fogueira acesa e as crianças sentadas ao redor, o velho começa a contar histórias enquanto vai fumando". No livro de Yaguarê Yamã também observamos: [...] "o

velho caminha para uma das casas cobertas de palha e senta-se numa das redes. Então, o pessoal da aldeia e as crianças se aproximam e sentam aos seus pés, sob as lamparinas acesas para ouvir suas histórias e aventuras de nosso povo[28]". Trata-se de um resgate da tradição oral e também das comunidades indígenas que valorizam os mais velhos e seu conhecimento, que sempre são respeitados. Posição bastante distinta de nossa sociedade que desrespeita os idosos, precisando salvaguardar seus direitos inclusive através de leis, como o Estatuto do idoso de 2003. Para o leitor infantil não índio, reconhecer essa diversidade pode ser interessante, como forma de repensar seus valores. Já para o escritor indígena, esse resgate de memórias e tradições feitas através da figura do velho, também permeia uma discussão atualmente em voga no contexto político e social vigente para aplicar mais uma vez o respeito a outra minoria, que quase sempre não tem voz: os idosos.

Nas narrativas também são destacados a relação do indígena com a natureza que o cerca, com os animais, plantas, alimentos, sempre marcando a harmonia entre o homem e seu habitat.

Em todas as obras há um narrador-autor, que utiliza um sobrenome que remete ao coletivo homônimo de sua nação como uma forma de confirmação identitária, seja através desse etnônimo que utiliza nos livros (Daniel Munduruku, Kaká Werá Jekupé, Olívio Jekupé,etc – grifos nossos) seja no próprio discurso verbal, no qual, como destaca Thiél (2012), reside um direito à diferença. Como ocorre com Yaguare Yamã em Murugawa[29] quando afirma: "Meu nome tradicional é Yaguarê Yamã, isto é, "tribo de onças pequenas". Meu nome de registro civil é Ozias Gloria de Oliveira."

No entanto, não se pode deixar de destacar que dentro do mercado editorial crescente, o nome que representa a coletividade produz uma maior visibilidade para o autor.

Todos esses traços em comum corroboram para o caráter didático das obras, principalmente se forem consideradas as circunstâncias de sua produção, pós-lei 11645, que procura atender às necessidades dos estudos culturais através da exploração de temas transversais por parte dos educandos. Além disso, alguns livros pertencem ao acervo do PNBE, que pretende promover a leitura entre alunos, professores e comunidade escolar, caracterizando-se assim como uma política pública de leitura do MEC. Vale lembrar que esse intuito pedagógico também existe em várias obras de escritores não indígenas.

---

[28] YAMÃ, Y. **Murugawa – mitos, contos e fábulas do povo Maraguá.** São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 9.
[2929] YAMÃ, Y. **Murugawa – mitos, contos e fábulas do povo Maraguá.** São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 6.

Dentro de uma perspectiva histórico-político e cultural observou-se que a literatura infantil seguiu os mesmos parâmetros da literatura adulta de temática indígena, agregando-se a ela as perspectivas educacionais de cada período. Assim, como se notou a produção resultante agregava valores não apenas ideológicos de cada momento, mas também os aspectos pedagógicos que eram reflexos destes. Sobre isso, Leonardo Brant (2009), ao abordar as relações entre o Estado e a Cultura comenta:

> No Brasil, a relação entre Estado e Cultura pode ser identificada a partir de diversas intervenções elaboradas por órgãos governamentais em diferentes contextos sociais, políticos e econômicos. Mesmo sem uma intenção propriamente voltada para a construção e o exercício de uma cultura complexa e diversa, utilizam-se historicamente mecanismos "oficiais e oficiosos" como forma de estabelecer ou impor uma dinâmica cultural para a sociedade. (BRANT, 2009, p.47)

Cabe-nos destacar que a literatura indígena nascente tenta dar voz às minorias, no caso, os índios, que por muito tempo foram retratados pelo outro, agora há um novo imaginário que se forma na medida em que o indígena emerge como enunciador e passa a fazer parte dos temas transversais que atendem às demandas étnico-raciais propostas pelas leis.

3.2 Quase chegando... - Daniel Munduruku e Ciça Fittipaldi

Em 2008, foi lançada a lei federal 11.645, que agregou a obrigatoriedade do ensino da cultura e história indígena à lei 10.639, de 2003, a qual inseria apenas a história afro-brasileira e africana nas escolas privadas e públicas do Brasil. Dessa forma, a imposição de tais leis que visam à abordagem de temáticas culturais relacionadas à formação do povo brasileiro dentro do contexto escolar, favorece paralelamente uma produção literária voltada para os temas em questão. Sabe-se, como já foi apontado, que a temática indígena sempre surgiu na literatura brasileira, no entanto, o amparo de uma lei contribui para o surgimento de uma produção muito diversa tanto em matéria de quantidade quanto de qualidade.

Os autores que agora enfocaremos participam desse contexto político-educacional, e a produção de ambos reflete aspectos relacionados tanto à temática indígena quanto à demanda do mercado editorial.

Maria Cecília Fittipaldi Vessani (Ciça Fittipaldi), é ilustradora de livros para crianças desde 1973. Ela nasceu em São Paulo em 1952. Estudou na UNB, onde iniciou o curso de Arquitetura e Artes Plásticas ao mesmo tempo, mas acabou se formando na segunda opção. Dessa forma possui graduação e licenciatura nas áreas de Desenho e Artes Plásticas. Ainda durante a faculdade, fez alguns cursos na área de Antropologia, mais especificamente Etnologia. Fato que contribuiu muito para a escritura da série Morená.

Em 1975, Ciça Fittipaldi recebe um convite do professor da área de Antropologia da UNB, David Price, e sua esposa Alba Giraldo Figueroa, e foi morar com os índios Nambiquara em Rondônia por três meses. Como não conhecia muito o idioma desse povo, durante sua estadia, precisou da ajuda dos pesquisadores para fazer a tradução das histórias que ouvia. Segundo Coelho (2006, p. 168) "essa vivência levou-a ao projeto de escrever para as crianças, a fim de pô-las em contato com os valores indígenas e suas lutas para a sobrevivência como povo, com direito à vida e à integridade de sua cultura."

Nesse mesmo período a autora se aproximou de movimentos e organizações que tentavam colocar a questão do índio em pauta na política da época como: Comissão Pró-índio, CCPY, UNI –União das Nações Indígenas e ISA. Chegou a realizar alguns trabalhos como ilustradora para algumas dessas instituições, como destaca Coelho (2006) "nessa área de interesse, ilustrou a Cartilha dos Direitos Indígenas, elaborada pela União das Nações Indígenas (UNI), e fez o projeto gráfico para o manual Saúde Yanomami." (COELHO, 2006, p.168)

Nos anos 90, Ciça trabalhou com educação indígena, por isso ficou vários anos na formação de professores do Tocantins, das etnias: Karajá, Javae, Xambioá, Khaho, Xerente. Ainda neste período foi convidada para trabalhar na Licenciatura Indígena de Roraima, dessa vez trabalhou com as etnias Macuxi, Yanomami, Ingarikó.

Atualmente ela mora em Goiânia e leciona na UFG – Universidade Federal de Goiás, na Faculdade de Artes visuais, mesma instituição onde fez o mestrado na área de Cultura Visual. Atua também nas áreas de Design Gráfico, Ilustração, Design Editorial e História do Design Gráfico no Brasil.

Ganhou vários prêmios como ilustradora: 1996 - The Hans Christian Andersen Award-Illustration: Brazilian Nomination, IBBY-International Board on Books for Young People, 1990- Prêmio Jabuti: Ilustração, CBL- Câmara Brasileira do Livro, 1989Prêmio Orígenes Lessa, INL- Instituto Nacional do Livro, 1988 , Prêmio Bienal São Paulo:

Ilustração, CBL-Câmara Brasileira do Livro, 1988 Prêmio Jabuti: Ilustração, CBL-Câmara Brasileira do Livro, 1986 Prêmio APCA-Associação Paulista dos Críticos de Arte: Literatura Infanto-Juvenil, APCA.

Dentro de sua produção literária destacam-se os livros de sua autoria: *A linguagem da Mata*, (2003), *Pra mim, pra você, pra todo mundo* (1995).; *Tucanuçu do Cerrado e os parentes do outro lado* (1994); *Pequena História de gente e bicho* (1992); *Quem pintou a onça pintada?* (1992); *Tamanduá, que bandeira!* (1992); *Coleção Histórias de Encantamento* (1988-1989), *Coleção Morená* (8 Volumes)1986-1988, *O Algodão* (1985), *Cada ponto aumenta um conto*, (1985*), João Lampião*(1984). Além das obras de literatura a autora apresenta uma intensa produção teórica voltada para a questão dos direitos indígenas, ilustração, ilustração do livro infantil, artes plásticas, identidade cultural indígena, dentre outros. Atualmente, sua relação com a produção literária infantil e juvenil se concentra na ilustração.

A séria Morená, escrita entre 1986 e 1988, foi bastante premiada e merece um destaque em nossos comentários por sua relevância artística. Neste ano (86) foi considerada como "altamente recomendável para crianças" pelo FNLIJ – Fundação Nacional do Livro de Literatura Infantil e Juvenil, e recebeu o prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) como Destaque Especial em Literatura Infantil no mesmo ano. Em 2003, foi incluída no catálogo do PNBE – Programa Nacional Biblioteca na Escola, com uma nova configuração.

A coleção é composta por oito livros que abordam mitos e lendas de vários povos indígenas do Brasil, sendo eles: *A lenda do guaraná, O menino e a flauta, Bacurau dorme no chão, A linguagem dos pássaros, Tainá, estrela amante, Subida pro céu, Naro o Gambá, Macunaíma*; cada um representando uma cultura indígena distinta.

Em todos a linguagem utilizada é simples e coloquial, em alguns momentos poética remetendo assim à *performance* do contador de histórias. As orações são em geral coordenadas, com frases que remetem à oralidade. Agrega-se a essas especificidades ilustrações que dialogam com o texto. As páginas pares apresentam ilustrações em preto, baseadas em grafismos indígenas da nação retratada. Já as páginas ímpares são coloridas seguindo o mesmo padrão iconográfico.

Na capa de cada volume há a apresentação das referências bibliográficas pesquisadas para a produção da obra, o nome de um assessor (a) de pesquisa antropológica ou órgão de

onde retirou as informações etnográficas presentes. Na última página há outro paratexto[30] indicando dados sobre a nação indígena em foco: localização, hábitos, tradições, etc. Cabe salientar que tais informações visam a convencer os leitores da seriedade do trabalho executado contribuindo assim para o caráter didático da composição.

Em 2003, a coleção foi compilada em transformou-se no título: *A linguagem da Mata*, e passou a fazer parte do PNBE – Programa Nacional da Biblioteca na Escola, que desde 1997 responsabiliza-se por promover a leitura e a cultura nas escolas públicas através de um acervo distribuído para alunos, contendo livros de vários gêneros diferentes: contos, crônicas, poesia, novela, memórias, biografia, teatro.

A iniciativa seria interessante se não tivessem anulado todo o aspecto artístico da obra de Ciça, principalmente no que tange à ilustração. A primeira perda foi a retirada da história "Naro, o gambá" (de origem yanomami), em segundo lugar as ilustrações estão em tamanho menor, em tons de cinza e retiradas das páginas coloridas da coleção original, desconsiderando-se as ilustrações em preto que apresentam as tradições e costumes dos povos retratados. Os paratextos foram transferidos para o início das histórias de forma mais resumida e os textos foram mantidos na íntegra. Nota-se com isso que o intuito da instituição, no caso, MEC – Ministério da Educação e Cultura não é valorizar o padrão artístico e estético da obra lida, mas atender a uma necessidade pedagógica voltada para o conhecimento das nações indígenas através de seus mitos e lendas, prioriza-se assim o conteúdo em detrimento da forma.

O segundo escritor é Daniel Monteiro da Costa (Daniel Munduruku), nasceu em Belém do Pará, em 1964. Pertence à etnia Mundurucu, aos 15 anos mudou-se para Belém onde estudou no Colégio Salesiano. Dentro da perspectiva de um hibridismo cultural cabe destacar que toda a formação desse autor é híbrida, primeiro por estudar em colégio religioso durante a infância e juventude, e mais tarde através das graduações e pós de caráter científico, seguramente essas especificidades estarão refletidas em suas produções, através do imbricamento de gêneros textuais presentes.

Em 1989 graduou-se em Filosofia pela Universidade Salesiana de Lorena. É licenciado em História e Psicologia. Em 1996 interrompeu o mestrado na área de Antropologia Social na USP, onde discutia o tema: Os Munduruku no contexto cultural do Alto Tapajós. Em 2010 concluiu o doutorado na área de Educação na Universidade de São

[30] Termo utilizado por Gérard Genette em sua obra: Paratextos editoriais. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

Paulo, onde desenvolveu o tema: O caráter educativo do Movimento Indígena Brasileiro (1970-2000). Atualmente faz pós-doutorado na Universidade Federal de São Carlos, onde pesquisa "A literatura indígena".

Profissionalmente, além de escritor ocupa outras funções: é Comendador da Ordem ao Mérito Cultural da Presidência da República desde 2008, Diretor-presidente do Instituto Indígena Brasileiro para propriedade intelectual (INBRAPI), Membro da Academia de Letras de Lorena, Diretor-presidente do Instituto Uka – casa dos saberes ancestrais e Conselheiro Consultivo do Museu do Índio do Rio de Janeiro.

Possui alguns prêmios em seu currículo: Prêmio por categoria reconto em 2001, fornecido pela Fundação Nacional do Livro Infanto-juvenil com o livro: as serpentes que roubaram a noite e outros mitos; em (2002) Prêmio Literatura para crianças e jovens na questão da tolerância pela UNESCO, Paris; (2003) – Prêmio Érico Vanucci Mendes – pela divulgação da cultura brasileira, CNPQ; (2004) – Prêmio Jabuti pela obra "Coisas de Índio – versão infantil", Câmara Brasileira do Livro; (2005) - Prêmio Ofélia Pontes pela obra "O segredo da Chuva", Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – FNLIJ; (2006) Título de Cidadão Honorário de Lorena, Câmara Municipal de Lorena – SP; (2008) ABL Infanto-Juvenil , Academia Brasileira de Letras.

Destacam-se em sua produção literária Infantil e Juvenil mais de 40 livros. A sua primeira publicação ocorreu em 1996, com *Histórias de índio*. Essa obra é bastante híbrida no que se refere aos gêneros e linguagens presentes.Há contos, biografia, crônicas e textos informativos sobre o povo Munduruku, sobre a diversidade dos povos indígenas no Brasil, sobre mitos, mapas, fotos do cotidiano indígena. Há também um glossário, indicação bibliográfica de livros infantis com essa temática de livros teóricos e para encerrar uma biografia do autor. A ilustradora é Laurabeatriz, que utiliza pinturas e desenhos de crianças indígenas para compor seu trabalho. Na verdade o autor inicia contando a história de Kaxi, um indiozinho munduruku e seu processo de iniciação como pajé. Na segunda parte do livro faz relatos de sua vida como indígena na cidade grande e a terceira parte é toda composta por textos informativos. Nota-se assim um intuito muito mais pedagógico e utilitário do que literário.

Em vista da intensa produção do autor[31], optamos por comentar algumas obras que fizeram parte do PNBE ou que foram premiadas, excetuando-se o livro acima que foi destacado por ser sua primeira obra.

No PNBE de 2005 constou a produção: *Histórias que eu ouvi e gosto de contar*, com ilustrações de Rosinha Campos. Na verdade são recontos escritos em primeira pessoa, o narrador dialoga com os leitores iniciando as histórias com uma contextualização que indica quando, onde e quem lhe narrou a história pela primeira vez, de acordo com a proposta da coleção. Como no trecho[32]:

> Quem me contou essa história foi um amigo indígena que mora lá em Manaus. Ele é do povo Makuxi, mas estudamos juntos na universidade. Nessa época, cada um longe do seu povo, contávamos histórias de nossa gente para matar a saudade que sentíamos de casa.
> Um dia ele me falou do Boto Tucuxi, um animal que se parece com um grande peixe, ou seja lá o que for, que recebe um tratamento muito especial nas histórias da gente indígena. E também gente ribeirinha que mora às margens dos rios amazônicos.

Em geral, as histórias são de povos indígenas distintos, de várias regiões do Brasil. O autor, faz uma crítica na introdução do livro apontando que o processo de transmissão oral feito pelos não índios que recontaram as histórias desvalorizou as características culturais presentes nos textos, como se observa[33]:

> Infelizmente, por não entender a diversidade que existe em nosso universo, muita gente acabou por congelar as histórias, transformando-as em folclore – uma forma mascarada de manter viva a tradição.
> Essa forma de pensar ajudou, e muito, o povo brasileiro a considerar os povos que mantêm vivas essas histórias como povos do passado. Como povos com uma mente infantil, que acredita em crendices. Assim os brasileiros acabaram por não compreender o universo habitado pelos povos indígenas e a sua tradição milenar.

Neste excerto o autor critica as visões disseminadas por muitos folcloristas que recontaram por tanto tempo os mitos e lendas indígenas sem uma preocupação com as culturas e especificidades típicas dos povos da qual são oriundas as narrativas, ou até mesmo as tradições que circundam o modo de narrar essas histórias.

---

[31] A lista com todos os seus livros consta no capítulo3 desta dissertação.
[32] MUNDURUKU, D. **Histórias que eu ouvi e gosto de contar.** São Paulo: Callis, p. 19.
[33] MUNDURUKU, D. **Histórias que eu ouvi e gosto de contar.** São Paulo: Callis, p. 8.

As ilustrações são pinturas em tons de cinza, ocupando páginas inteiras, geralmente no início dos capítulos e algumas remetem à iconografia indígena, sempre dialogando com o texto verbal presente na página ao lado.

No PNBE 2006 constam os livros *Crônicas de São Paulo – um olhar indígena* e *Um estranho sonho de futuro*. O primeiro livro, escrito em primeira pessoa, apresenta um apanhado de crônicas as quais demonstram uma reflexão do autor sobre alguns nomes indígenas de bairros ou locais da cidade de São Paulo, utilizando para tanto um estudo toponímico e etimológico. O autor passeia por esses locais de metrô e faz reflexões poéticas acerca de sua relação com a cidade e a busca de suas tradições, em uma espécie de entrelaçamento entre o presente e o passado:[34]

> Posso dizer que conheço essa cidade. Talvez não fisicamente – embora assim também a conheça – mas, e principalmente , espiritualmente, pois nela está um pouco da história dos antepassados de nossa gente.

Vale destacar que a linguagem usa de um tom coloquial, mas mescla a poesia deixando ao leitor uma impressão de um eu-lírico saudosista.

No livro, *Um estranho sonho de futuro*, o autor narra a viagem feita com o menino Lucas para uma aldeia Munduruku do Pará, por um período de vinte dias em 2001. Trata-se de um texto misto com relação aos gêneros que utiliza: memórias, relato de viagem, narrações do povo Munduruku e reflexões do autor acerca fatos culturais que aponta de forma parcial e comparativa, como destaca[35]:

> Algumas vezes preferi colocar ponto de vista ou opinião numa tentativa de comparar a sociedade indígena com a não-indígena, mostrando as qualidades e os defeitos de uma e de outra. Sei que algumas vezes fui parcial, favorável à sociedade indígena. Espero que entendam. Lembrem que quem narra os fatos é um indígena, portanto é a partir dessa ótica que deve ser lido este pequeno livro.

Outro livro de Munduruku que entrou na lista do PNBE (2008) foi *Catando piolhos contando histórias*. Nele há oito histórias, com narrador em primeira pessoa dentre elas alguns mitos e lendas indígenas, e também alguns relatos de infância do autor em tom autobiográfico e linguagem coloquial. Mais uma vez, destaca-se um texto híbrido por conter

---

[34] MUNDURUKU, D. **Crônicas de São Paulo.** São Paulo: Callis, 2009, p. 13.
[35] MUNDURUKU, D. **Um estranho sonho de futuro – casos de índio.** São Paulo: FTD: 2004, p. 15.

esta mescla de gêneros: autobiografia, mitos, lendas, memórias. Assim, a marcação de um ethos discursivo se vê novamente presente, ou como afirma Thiél (2012):

> O discurso indígena, por meio do testemunho ensaístico, do relato autobiográfico e memorialista, volta a atenção do leitor para o eu-autor, eu-narrador, e eu-personagem do texto, problematizados pelas modalidades discursivas indígenas. (THIÉL, 2012, p. 84)

O autor critica através de um discurso didático pedagógico, em vários momentos do livro, o modo de vida dos não índios, contrapondo-o ao dos mundurukus, especialmente quando se trata da valorização das tradições e o respeito aos mais velhos que já não são tão valorizados pelos não índios, como se vê nos excertos[36]:

> Assim a gente aprendia. Nãoprecisava ninguém chamar a nossa atenção ou implorar que a gente ficasse quieto para poder falar. Não. Todos nós tínhamos que fazer um respeitoso silêncio quando algum adulto, especialmente se fosse já um avô ou avó, falava[...] Ser velho ou velha não é sinal de coisa que não serve mais.

No PNBE 2009, destaca-se a obra *Histórias que eu vivi e gosto de contar*, pertencente à mesma coleção do livro: *Histórias que eu ouvi e gosto de contar*. Neste livro de 2009, há também a preocupação em sinalizar do quando e onde foram "vividas" as histórias, como diz: "Esta aventura eu vivi quando tinha entre oito e dez anos, não me lembro bem do ano, mas ela foi muito marcante." Destacam-se quatro histórias, duas são lendas conhecidas como: curupira e Mãe d´água, e as outras são relatos do cotidiano indígena.

Além da produção literária destinada ao público infantil o autor apresenta várias publicações de caráter acadêmico, com temática voltada para os direitos indígenas, educação indígena, literatura indígena, a questão da autoria nas publicações indígenas, entre outras.

3.3 Desfazendo as malas - A visão comparatista na literatura infantil e juvenil brasileira

> *Mais do que entender as escolas literárias e seus principais representantes, diferenças específicas entre um gênero e outro, forma-se um leitor a partir das relações que ele consegue estabelecer por meio do diálogo de uma obra com outras, do mesmo tempo ou de tempos diferentes; a obra*

[36] MUNDURUKU, D. **Catando piolhos contando histórias.** São Paulo: Brinque Book, 2006, p. 15-25.

> *literária com outros gêneros discursivos; da época de enunciação da obra em questão com outros tempos, com outros homens, com outras sociedades.*
>
> José Nicolau Gregorin Filho

A literatura infantil é dotada desde sempre de elementos muito específicos tanto em sua forma quanto em seu conteúdo. A presença do lúdico, dos aspectos estéticos e de outras linguagens destacadas de forma a emocionar e sensibilizar a criança contribui para tais especificidades. E como salienta Gregorin (2009) em nossa epígrafe; para que um leitor seja competente, este deve conseguir estabelecer várias redes de relações entre obras, épocas, autores, e culturas.

Vale lembrar que tais relações se devem a elementos ligados a condições sociopolíticas e culturais específicas de cada época. Não há como conceber tal literatura sem se notar, por exemplo, que está vinculada a certas concepções pedagógicas impostas pelas instituições, ou ainda a sua dependência da receptividade do público que é a criança, fatores estes que acabam por influenciar marcadamente a produção literária de determinados períodos. Como Coelho (2000) afirma:

> Desde os anos 70/80, as experiências, debates e propostas para reformas educacionais vêm-se multiplicando de maneira significativa, principalmente no âmbito da Língua e da Literatura. E com especial cunho polêmico na área de Literatura Infantil. (...) A literatura, e em especial a infantil, tem uma tarefa fundamental a cumprir nesta sociedade em transformação: a de servir como agente de formação, seja no espontâneo convívio leitor/livro, seja no diálogo leitor/texto estimulado pela escola." (COELHO, 2000, p. 15)

Assim, dada a sua importância, como não considerar em uma análise comparatista tais vínculos e características?

À guisa de exemplificação, pode-se observar os reflexos da LDB de 1996 e das Leis posteriores 10.639 de 2003 e 11645 de 2008, que instituem o ensino da cultura e história indígena e africana nas escolas. É notório que como consequência houve um aumento da produção de literatura com essa temática, visando a atender a uma demanda institucional por um lado e concepções ideológicas de outro.

Nessa ordem de ideias, vale ressaltar, que no âmbito dos estudos de Literatura e por conseguinte esta pesquisa que se volta à literatura para crianças, importa analisar a produção

de autores como Ciça Fittipaldi e Daniel Munduruku, antes e após as leis supracitadas, visando depreender a predominância dos aspectos de literariedade ou de utilitarismo.

Coelho (2000) pondera sobre tais circunstâncias:

> A pressão do processo social/cultural/político, hoje em plena expansão (principalmente em nosso continente sul-americano), atua sobre a criação, quanto ao aspecto ideológico, e não só altera a matéria literária (em estrutura/forma/linguagem/gênero...), como transforma a possível função do produto literário. (COELHO, 2000, p. 29)

Outro fator relevante para nosso estudo na área de Literatura Infantil e Juvenil é a análise da linguagem não-verbal em suas relações com a verbal, e o modo como ambas se relacionam para a concepção da obra e conseqüente geração de sentido. Góes e Alencar (2009) comentam sobre tal fato:

> Assim como a leitura da palavra, a leitura da imagem, quer seja a dos livros só imagem, quer seja a daqueles que oferecem encontros de linguagens múltiplas, vem se consolidando, ao longo dos anos, após a descoberta da imprensa. Metaforicamente podemos considerar o primeiro livro o fato pré-histórico no qual o homem ergueu-se nos pés e falou. O diálogo palavra-imagem percorreu um percurso diferenciado, mas absolutamente integrado. (GÓES; ALENCAR, 2009, p. 20)

Sobre a leitura de um texto não-verbal, e sua importância na vida cotidiana, Ferrara (2007) comenta:

> O texto e a leitura não-verbais são operações, manifestações da linguagem; entretanto o texto é uma linguagem-objeto, aparentemente natural; a leitura é uma metalinguagem, operação inferencial que manifesta o conhecimento do texto não-verbal,e para isso é metodologicamente orientada. O texto não-verbal é uma linguagem; a leitura não-verbal firma-se também como linguagem, na medida em que evidencia o texto através do conhecimento que a partir dele e sobre ele é capaz de produzir, ou seja, é uma linguagem de linguagem. (FERRARA, 2007, p. 13)

Dessa forma, como se constroem as ilustrações, seja através das técnicas utilizadas, ou através dos efeitos produzidos aos olhos do leitor, também é motivo de atenção em nosso trabalho, sem esquecer o local de cultura a que pertencem os autores/ilustradores. É relevante levar em conta a possibilidade de que muitos ilustradores também agem como autores, afinal, dentro das circunstâncias de mercado atuais, a autoria em várias produções é coletiva tendo em vista todo o processo que envolve a geração de uma obra literária: autor, editor, ilustrador, tradutor e mercado.

Os dois escritores que ora focaremos possuem especificidades quanto ao trabalho de ilustração: Ciça Fittipaldi é autora e ilustradora dos próprios trabalhos em seu momento de produção anterior às leis; atualmente, é ilustradora de obras de outros autores, inclusive de duas obras de Daniel Munduruku: "*As peripécias do jabuti*"(2007) e "*Coisas de Onça*"(2011), ambas pela Editora Mercuryo Jovem. A produção de Daniel, por sua vez, apresenta vários ilustradores, como já destacamos: Maurício Negro, Rogério Borges, Rosinha Campos, Inez Martins, Maté, crianças Munduruku da aldeia Katõ, etc. Nota-se portanto, uma diversificação nas parcerias, nas técnicas utilizadas pelos ilustradores e consequente efeito sobre o público.

Alguns estudiosos do comparativismo literário, Benedetto Croce, Henry Remak e Söter consideravam relevante a agregação de outras áreas de conhecimento para se efetivar uma pesquisa mais aprofundada. Dessa forma, também dentro dos estudos comparados de literatura infantil e juvenil cabe a nós quando esgotados os estudos em um nível microtextual (através da análise do enredo, assunto, trama, efabulação, estilo, recursos de linguagem, valores, e intencionalidade do autor), uma investigação amparada em outras disciplinas que se relacionem com o objeto de pesquisa em questão, como: Sociologia, Antropologia, História, Psicologia, Artes plásticas, Pedagogia, Filosofia, etc. Sobre esse método de pesquisa pondera Gregorin (2009):

> Dessa maneira, percebendo o caráter híbrido e fronteiriço do objeto de estudo, num primeiro momento uma das perspectivas se sobrepõe às outras em termos de metodologia e da abrangência de sua atuação: a perspectiva comparatista. Utilizando-se dessa perspectiva, o estudioso consegue se aproximar de diferentes questões sobre o problema central, ao mesmo tempo em que se cerca de diferentes campos de estudo para um entendimento global de seu objeto. (GREGORIN, 2009, p. 70)

Tal método consegue abarcar certas minúcias da obra que podem apontar o seu valor literário, por exemplo, na obra de Ciça Fittipaldi, é impossível desconsiderar a mistura de técnicas utilizadas para compor sua ilustração assim como o seu conhecimento antropológico que permite a utilização dos grafismos indígenas próprios de cada cultura expostos nas narrativas, e até mesmo a forma escolhida de ilustrar certos elementos (a onça, por exemplo), que respeitam determinadas tradições dos povos que ela escolheu para ilustrar. Portanto, faz-se necessário possuir alguns conhecimentos antropológicos, etnográficos e também na área das artes plásticas, considerando a formação da escritora.

Outro ponto que será considerado é a relação dos autores com o contexto sociopolítico e cultural em que se encontram, retomando assim, a tríade proposta por Antonio Candido: autor, obra, público. Como ele destaca:

> Assim, a primeira tarefa é investigar as influências concretas exercidas pelos fatores socioculturais. É difícil discriminá-los, na sua quantidade e variedade, mas pode-se dizer que os mais decisivos se ligam à estrutura social, aos valores e ideologias, às técnicas de comunicação. O grau e a maneira por que influem estes três grupos e fatores variam, conforma o aspecto considerado no processo artístico. Assim, os primeiros se manifestam mais visivelmente na definição da posição social do artista, ou na configuração de grupos receptores; os segundos, na forma e conteúdo da obra; os terceiros, na sua fatura e transmissão. Eles marcam em todo o caso, os quatro momentos da produção, pois: a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época. b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio. (CANDIDO, 2000, p. 20)

Segundo Abdala Jr. (2007), a literatura comparada atual deve direcionar-se à comparação de culturas, pois: "As articulações comunitárias culturais são múltiplas e não devem se reduzir à xenofobia da exclusão do outro que não possua a mesma identidade." (ABDALA JR, 2007, p. 12)

Para essa análise comparatista foram escolhidas três obras: *Pequena história de gente e bicho* (1992) da autora Ciça Fittipaldi com ilustração dela mesma; *Kabá Darebu* (2002) de autoria de Daniel Munduruku e ilustração de Marie Therese Kowalczyk e *As peripécias do jabuti* (2007) de Daniel Munduruku e ilustração de Ciça Fittipaldi.

4. A MESCLA DE OLHARES PARA A TEMÁTICA INDÍGENA

4.1. Ciça Fittipaldi – Pequena história de gente e bicho

No período em que foi publicado o livro *Pequena história de gente e bicho* de Ciça Fittipaldi (1992), algumas transformações sociais, políticas e educacionais ocorreram e reverberaram nas produções literárias do período. Vale lembrar, no entanto, que a estas reverberações agregam-se outras, no processo de criação da autora, provenientes da década anterior, que teriam ocorrido no âmbito da política e da área educacional.

No campo político-social, por exemplo, dois indígenas marcaram época na década de 80: o cacique Juruna que foi o primeiro indígena a assumir um cargo político no Brasil, e o Cacique Raoni que lutou pelos direitos dos indígenas não só em território nacional como em vários países, onde agiu também na esfera cultural agregando artistas internacionais à sua causa de defesa da Amazônia e dos indígenas brasileiros.

Na área política, em 1988 foi reformulada a Constituição brasileira, e dela surgiu a LDBEN – Lei de Diretrizes e Bases da Educação nacional, e um pouco antes havia sido criado o PNLD – Programa Nacional do Livro Didático, incentivado pelo governo.

Em 1992, a ECO 92, promoveu discussões ligadas à preservação da natureza e sustentabilidade, consequentemente abordou-se a situação dos povos indígenas. Vale salientar que a Constituição já havia elaborado artigos defendendo os direitos dos índios, suas terras e especificidades culturais. Neste mesmo ano também se comemorou os 500 anos do descobrimento da América, e um dos eventos culturais que marcaram tal fato foi a exposição: Índios no Brasil: Alteridade, Diversidade e Diálogo Cultural, promovida pela Secretaria de Cultura Paulistana, a qual, segundo Grupioni (2000) teve como objetivos oferecer à população:

> [...] um conjunto de informações corretas, contextualizadas e acessíveis sobre a realidade indígena brasileira, procurando-se combater as noções de selvageria, atraso cultural e humanidade incompleta que caracterizam a compreensão das sociedades indígenas pelo senso comum. (GRUPIONI, 2000, p. 13)

Ocorreu também como um desdobramento da exposição já mencionada, a publicação promovida pela Prefeitura de São Paulo, para a Biblioteca Infanto-Juvenil Monteiro Lobato,

intitulada *A imagem do índio na literatura infantil e juvenil: Bibliografia*, na qual encontramos resenhas de livros, de autores, adaptadores e tradutores de literatura de temática indígena do período de 1970 até 1992. A obra é destinada ao público leitor em geral, escritores, ilustradores e professores, tendo como finalidade a promoção do respeito e conscientização com relação aos valores humanos dos outros povos que habitam o Brasil. Como se vê, o índio neste ano ficou no bojo das discussões promovidas por estudiosos da área de antropologia, educação, sociologia e por órgãos governamentais.

Dentro desse panorama inclui-se o livro de Ciça Fittipaldi, que com uma linguagem poética marcada por ritmo ágil e nítida influência da oralidade consegue abordar a história do Brasil, especificamente a econômica, marcada pelos períodos: da cana-de-açúcar (engenhos), ciclo do ouro, exploração da borracha, pecuária, exportação, etc.

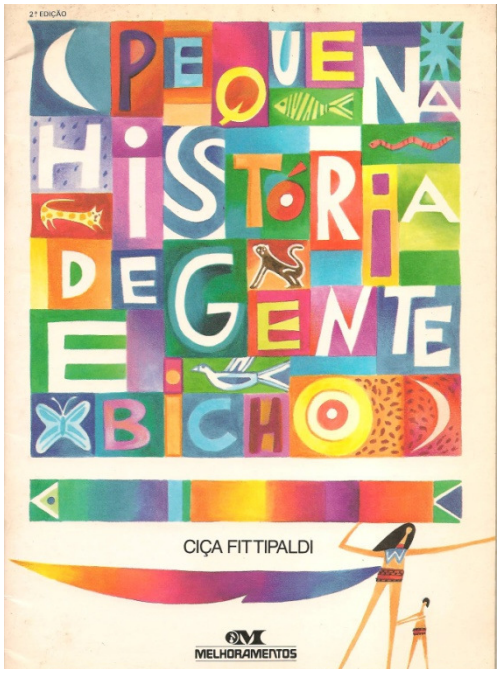


Figura 28 – Capa - Ciça Fittipaldi, *Pequena história de gente e bicho,* 1992.

Na capa do livro, nota-se quase que um mosaico formado pelo título da narrativa e imagens de animais pertencentes à fauna brasileira: peixes, onça, macaco, aves; e logo abaixo surge a figura do indígena adulto e uma criança apontando a direção que sempre irão tomar durante o percurso da narrativa "pra dentro". Neste momento é "para dentro do livro". Como que se estivesse convidando o leitor para fazer o percurso. Acima da cabeça dos índios há uma faixa que remete aos grafismos indígenas. Ciça Fittipaldi estudou esses tipos de

grafismos durante o seu convívio com os nambikwara sendo natural, portanto, que em quase todas as obras dessa temática, utilize-os, destacando assim, esse traço da cultura material dos povos do Brasil. O título do livro surge com uma lua no início e outra no final, invertida, remetendo ao formato de um parêntese. Dessa forma, há o indício de que a história que o leitor vai ler não é a oficial, está "entre parênteses", e talvez aponte para o fato de que alguém contou.

É importante destacar a ambiguidade da frase que se repete no decorrer do livro: "e a gente, bicho, toca pra dentro". Num primeiro sentido, refere-se à tartaruga e a outros animais em fuga. No entanto, pode referir-se também às pessoas (a gente) que penetrarão pelo interior do Brasil (índios e conquistadores), os primeiros fugindo, e os outros para tomar posse da terra e explorá-la.

Já na primeira página dupla, há a imagem das ondas do mar em tons de verde e azul e uma tartaruga olhando e ouvindo as palavras dos navegantes: "Terra à vistaaa" (p.3). Anuncia-se, dessa forma, o descobrimento. O narrador em terceira pessoa observa os fatos, testemunha-os. Ressalta-se que o ponto de vista dado pela ilustração é o da terra para o mar, pois os que aqui estavam já viam essa chegada. A primeira página do livro destaca, tanto na linguagem verbal quanto na visual, uma tartaruga, um animal que por sua longevidade, acompanhará todo o trajeto proposto, como narrador-personagem, e surgirá novamente ilustrada após o término da história.

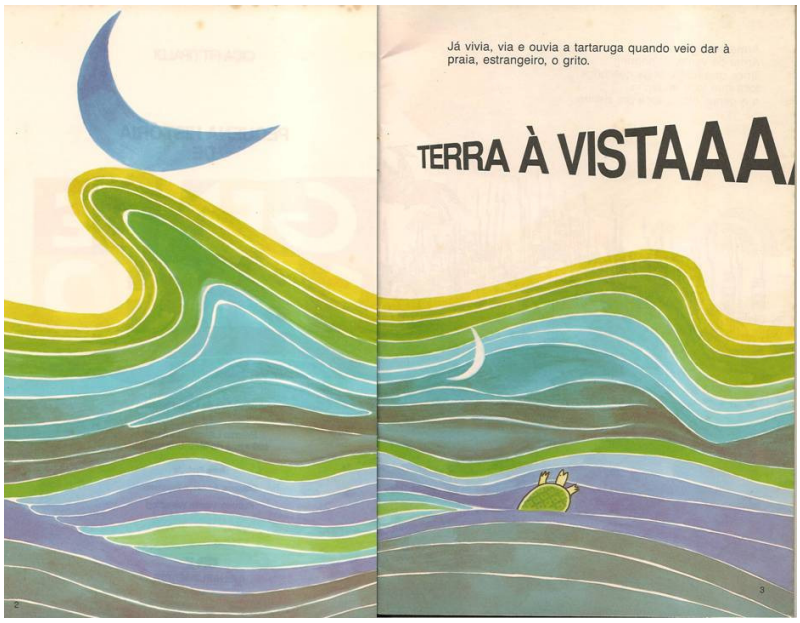


Figura 29 – Páginas 3 e 4, Ciça Fittipaldi, *Pequena história de gente e bicho,* 1992.

Em toda a extensão do livro, há momentos em que algumas palavras surgirão com letras destacadas que se desdobram visual e sonoramente – com as onomatopeias a força de vozes que se destacam em algumas situações: "Terra à vistaaa" (p.3); "Entradaaaaaaas!!" "Bandeiraaaaaaas!!" (p. 6); "Seringaaaaaaa!!" "Borrachaaaaaaa!!" (p. 9); "Madeiraaa" (p. 11); "Foooogoo" (p. 12-13); "Estradaaaaa!!!" "Usinaaaaaaa!!!" "Garimpoooooooo!!!". Vale observar que esse recurso marca sempre a voz do explorador, que irrompe e, autoritariamente, sobrepõe à voz do narrador.

Na segunda página dupla, instala-se o primeiro conflito da narrativa tanto na linguagem verbal quanto nas ilustrações: a luta entre índios e brancos e a fuga "pra dentro" dos indígenas, "gente", e animais, "bicho": - "Arma de fogo, pum." / "Arma de vento, zoinnnnng...". Configura-se ao mesmo tempo o poderio bélico superior dos colonizadores, arma de fogo *versus* arma de vento, ou seja, armas *versus* flechas. Todo o texto será construído por meio de trocadilhos, nessas frases o fogo e o vento também remetem a elementos da natureza, mas são eles que empurrarão gente e bicho para dentro, em fuga.

Na ilustração observa-se um exército de portugueses, e os índios são representados apenas pelas flechas que se encontram nas copas das árvores, apontadas para os invasores. No terceiro verso há uma referência aos primeiros contatos entre índios e brancos pautados pela troca de objetos: "troca que troca", mas também marca os conflitos subsequentes, ou seja, após as trocas e a descoberta das riquezas naturais, virão as lutas pela posse da terra e do ouro. No quarto verso, há uma referência aos engenhos, primeiro modo de exploração dos produtos brasileiros, ao mesmo tempo a expressão, "toca que toca", está sendo usada no seu sentido coloquial, denotando "fazer progredir" os engenhos de cana-de-açúcar. Nessas imagens, à direita, acima da página, encontra-se uma caravela apontando para a outra página, os personagens (soldados, cavalos, preguiça) colocados sobre uma folha de papel, fazem alusão à história sendo escrita.

O último verso da página 4: "e a gente, bicho, toca pra dentro"; age como um *leitmotive*, e irá repetir-se no decorrer de vários momentos marcantes do livro nos quais ocorre a espoliação dos bens naturais brasileiros. Neste caso, o verbo tocar é empregado com o sentido de expulsar, fugir.

Nas páginas 6 e 7, também duplas, vê-se a referência no texto verbal às entradas e bandeiras que se infiltraram pelo interior do país, buscando as riquezas, escravizando os índios, aprisionando os animais. Esses fatos aparecem configurados também nas ilustrações.

Um dado que chama a atenção é o número de dedos que apresentam os bandeirantes, oito, nove, dez dedos em cada uma das mãos, remetendo ao poder de usurpação desses homens. Os indígenas, nessa página, surgem aprisionados, com os braços levantados e com o corpo nu pintado com grafismos. Os animais, "tucano e macaco", aparecem dentro de caixas, aprisionados, deixando clara a caça exploratória.

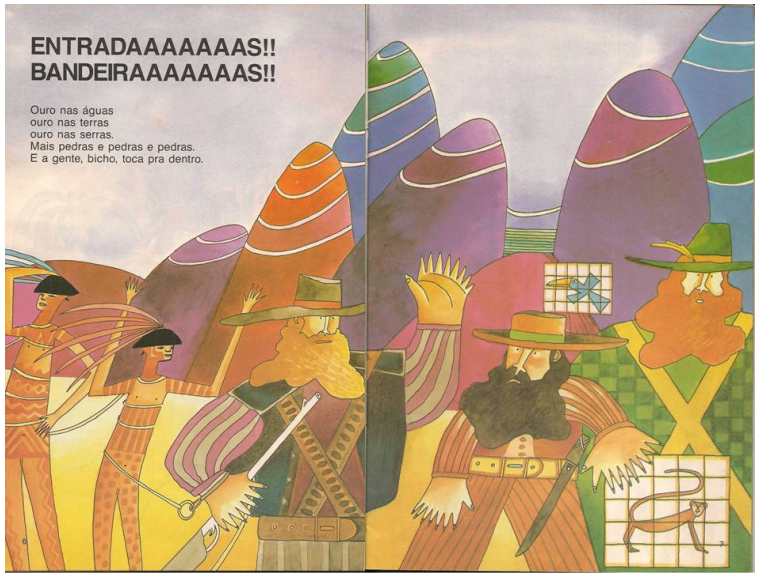


Figura 30 – Páginas 6 e 7, Ciça Fittipaldi, *Pequena história de gente e bicho,* 1992.

As páginas 8 e 9 destacam em sua ilustração a extração da borracha nos seringais. Na primeira, há uma imagem em branco que apresenta o índio retirando o látex, pois como se sabe esta tradição de "sangrar a árvore" pertencia aos indígenas da região amazônica que com o látex produziam sapatos, curavam feridas e produziam flechas incendiárias. Na página 9, há imagens de capivaras, que se dirigem "para dentro". Da mesma forma que os índios e o látex, as capivaras também são, nessas duas páginas, apresentadas na cor branca. Essa coloração nos remete ao vazio que, por sua vez, intensifica a sensação de extermínio decorrente da ação dos exploradores. Trata-se de mais um índice da exploração que os elementos naturais daquela terra estavam sofrendo.

Nas páginas 10 e 11 há uma única referência verbal - a palavra, "Madeiraaa" (metonímia de devastação). No imagético notam-se árvores caindo, o que remete ao desmatamento e às queimadas (páginas 12 e 13). Esses recursos, criam índices do processo de preparo da terra para a criação de gado. Imagem esta que surge na página seguinte

quadriculada em tons de verde e amarelo. Nessas páginas, 14 e 15, o texto verbal denuncia a predação das matas nativas, representadas pelo jatobá, jacarandá, virolas e argelins que foram utilizados para a produção de móveis domésticos. O desmatamento, a derrubada de árvores, figura uma força de destruição de que a empreitada exploratória lançou mão pra potencializar os mecanismos de produção econômica. A presença, novamente, da cor branca, entre as árvores queimadas e os quadriculados que ajudam a criar a imagem de um boi, estetiza o vazio cunhado pela exploração. Ao mesmo tempo, a cor branca começa a articular-se, no xadrez, com o verde e com o amarelo no corpo do boi, o que nos dá a dimensão de algo novo que começa a ser construído. Tal novidade consolida-se ao notarmos acima do boi, seis estrelas que aparecem inteiras e duas que são mostradas incompletas. Isso pode ser lido como uma metáfora imagética de um estado que se reconfigura, de uma nação que, pelas vias da exploração, consolida sua federalização.

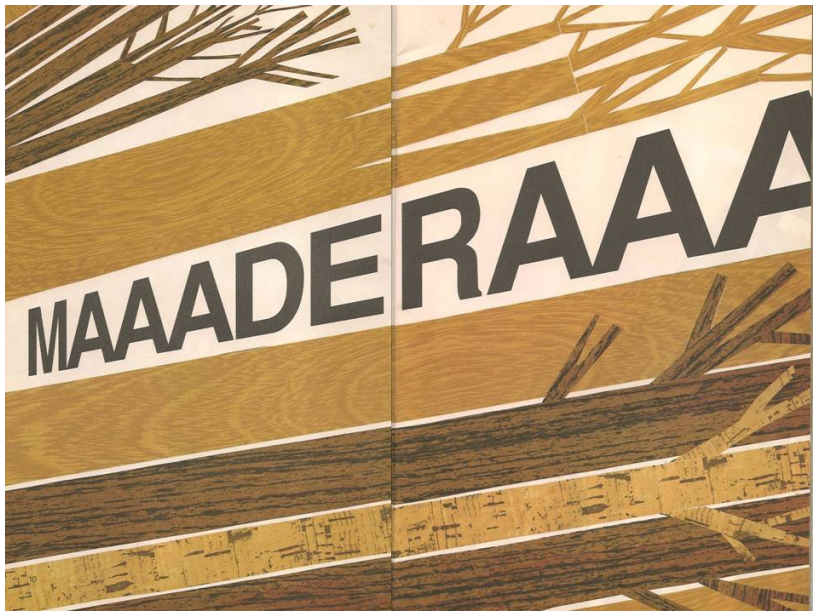


Figura 31 – Páginas 10 e 11, Ciça Fittipaldi, *Pequena história de gente e bicho,* 1992.

Nas páginas 16 e 17 há a imagem dupla de um indígena. Este carrega um cesto de frutas típicas, seguindo em retrada para a direita da página. O texto verbal complementa o visual, com os nomes das frutas que podem ser observadas. Verifica-se uma linguagem pautada na oralidade (pra, frutaiada, etc), pausada, repetitiva, características típicas dos narradores indígenas.

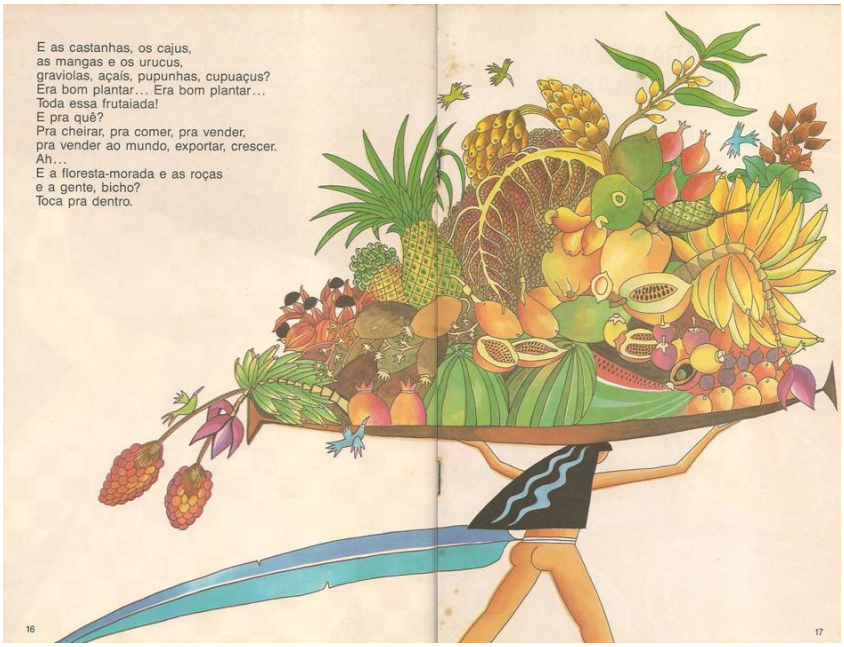


Figura 32 – Páginas 16 e 17, Ciça Fittipaldi, Pequena história de gente e bicho, 1992.

Franchetto (1986), ao citar Ruth Finnegan, comenta que o paralelismo como uma maneira de repetição é uma característica fundamental da arte verbal tradicional. Dessa forma, a repetição garante a musicalidade típica de uma execução oral. Portanto, no texto em questão, surgem momentos em que há essa repetição, pausada, como que marcando um ritmo cadencial: "Era bom plantar... Era bom plantar...", "pra cheirar, pra comer, pra vender". Nessas duas páginas é possível verificar, como propõe Cunha (2009) mais uma articulação entre o verbal e o visual que revela um sentido coerente ao que propõe a narrativa. A presença do verbo "ser" no pretérito imperfeito associada à imagem, em fundo branco, de um índio carregando um farto cesto de frutas na cabeça, evidencia uma fuga. O tamanho do cesto é desproporcional, sua dimensão se estende por quase toda a página dupla, indicando que as frutas são o que restou daquele espaço outrora verde. O índio parece levar de cada espécie de fruta um exemplar, nesse sentido, seu cesto remete à arca de Noé, elemento bíblico que se naturalizaria, como mostrou a história, aos sobreviventes desse ímpeto exploratório. Diante disso, a articulação entre o verbal e o visual "leva-nos a compreender a importância do diálogo dos códigos aqui utilizados para a concreção da obra". (CUNHA, 2009, p.91)

Outra leitura possível dessa imagem é o fato dela remeter à figura de Carmen Miranda, ou uma baiana. Dessa forma, nota-se um misto, de culturas através da imagem. A baiana,

autêntico símbolo da cultura negra sendo assimilada pelo índio. Na mesma construção da arca de Noé, também notamos esse imbricamento, só que se remete, nessa imagem, à cultura religiosa ocidental. Abdala (2007), destaca essa característica ao tratar das formas literárias e artísticas que se aproveitarem de pedaços de muitas culturas. Daí, termos também essa multiplicidade de leituras.

As onomatopeias nas páginas 18 e 19 remetem ao som das máquinas, à construção de estradas e usinas, que marcam o progresso em detrimento dos povos indígenas. Um olhar atento à página dá a impressão de que se observa a Amazônia de cima, com seus rios tortuosos. A onomatopéia quebra essa harmonia, anunciando novamente o progresso, a destruição.

Nas páginas 20 e 21 já se anuncia o encontro das duas culturas. No céu surgem aviões, dirigindo-se para a mesma direção dos índios em fuga. A expressão dos personagens é de seriedade, assim como as dos macacos. O texto verbal, com o recurso das onomatopeias e das repetições de palavras, acentua características das matas como o calor e os insetos, em contraposição aos elementos próprios da cultura dominante como o rádio, avião e o antibiótico bactrim. Estabelece-se assim, uma relação com o contexto histórico, no qual proliferavam doenças que os não-índios levaram para os povos indígenas. Além disso, a apresentação escrita de "radim", "avião zão zão" e "bactrim" nessa ordem, remete à maneira como o contato / inserção da cultura não índia se efetivou, de fora para dentro. Assim, têm-se aludidos contatos sonoros como primeiras percepções evasivas dos índios em relação aos outros (radim), o contato visual, como decorrente confirmação da experiência sonora, confirmando a presença (avião zão zão – que também é sonoro); e a pior e mais grave das invasões, a interna, que pode ser lida como mental e fisiológica (bactrim).

Nas páginas 22 e 23 há novamente, em folha dupla, a imagem de uma borboleta azul, bem ao centro, a ilustração toda remete à bandeira do Brasil, pelo seu formato geométrico. O texto verbal diz: "Olhe a borboleta azul! Viu?". Trata-se de uma referência à metamorfose à própria transformação que se processa no Brasil, por isso a imagem em segundo plano lembra a bandeira nacional. Podemos observar nas páginas 24 e 25, o garimpo da Serra Pelada, no Pará, referência à mineração que ocorreu ao longo do século XVIII. Há nas imagens o predomínio das cores marrons nas serras e tons foscos, além do predomínio de figuras geométricas que lembram os recortes da serra. O texto verbal da página 24 destaca alguns

alimentos de origem indígena: banana da terra, farinha, piracuí, em contraposição com os elementos explorados pelos garimpeiros: ouro, diamante.

Na página seguinte, são destacados objetos de uso dos garimpeiros da região norte: panela, terçado (que é um tipo de facão), latinha, enlatado, latão, terém. Alguns dos elementos destacados refletem as condições precárias vividas por essas pessoas (coceira, sujeira), além dos objetos bélicos utilizados para proteção dos bens e dos pedaços de terra explorados. Enfim, em todos os apetrechos e alimentos destacados há uma marca social ou cultural dos homens que habitaram a Serra Pelada. No plano linguístico, há a presença da oralidade e da língua popular: "terém" (que significa trem ou treco em Minas Gerais), e "muié" (mulher). Os recortes que, na ilustração, demarcam as serras, são brancos, assim como os homens. São fronteiras, limites que apontam para uma federalização já consolidada. Trata-se de um momento resultante das entradas e bandeiras de outrora. A imagem, assim, indica a própria natureza do avanço da divisão política do Brasil. Se outrora indefinida, hoje, clara, (branca) demarcada por homens.

Nas páginas 26 e 27 encontramos na linguagem não-verbal a imagem dos indígenas dentro de um peixe que segue na mesma direção das outras páginas. Dessa vez, o texto verbal assinala que eles vão "toca pra dentro do igarapé", a água na imagem está avermelhada sugerindo a presença do mercúrio, poluente jogado nos rios no período do garimpo. O peixe, segundo Becker (1999), dentre outras coisas, também simboliza a morte, como na imagem o peixe está nadando em águas poluídas, pode significar a morte de uma cultura pela perda de suas tradições. A estrela, ilustrada bem ao centro e no alto da página também tem uma simbologia, segundo Becker (1999), significa em muitos povos (inclusive os indígenas) os falecidos colocados no céu. Dessa forma, quem faleceu? Toda uma cultura, ideia também reforçada pela coloração branca, vazia das silhuetas indígenas no interior do peixe.

Se aceitarmos o argumento de que, na narrativa, assim como os bichos, os índios são "tocados para dentro", temos um processo de animalização do indígena. Aceito o indígena animalizado, a presença deles no interior do peixe é canibal, ou melhor dizendo, antropofágica, em sentido amplo. Por outro lado, sendo a água "mercurizada" a representação do outro, o explorador que, contraditoriamente, não é mais somente o europeu, temos uma nova antropofagia, a que se situa às bases da construção do Brasil.

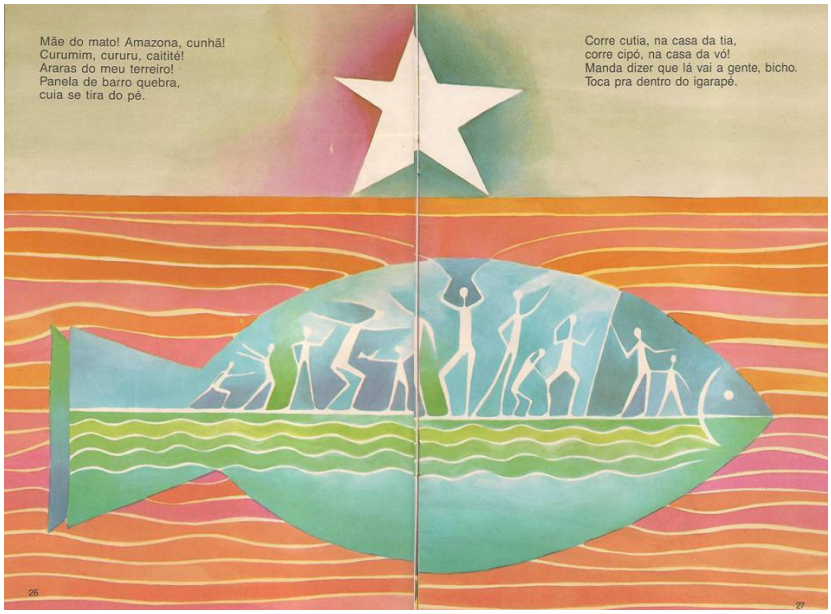


Figura 33 – Páginas 26 e 27, Ciça Fittipaldi, *Pequena história de gente e bicho,* 1992.

O texto verbal foi elaborado em forma de parlenda na página par, apresentando vários vocábulos pertencentes à cultura indígena: Amazona, cunhã, curumim, cururu, caitité, cuia. O texto verbal da página ímpar também se inicia com uma parlenda: Corre cutia, na casa da tia, / corre cipó, na casa da vó!. As parlendas são utilizadas para facilitar a memorização de vocábulos, neste contexto pode-se inferir que estejam sendo usadas, para os leitores não se esquecerem do que aconteceu aos povos indígenas, os quais tiveram que se esconder, fugir e morreram.

Nas páginas 28 e 29, encontramos o início de uma cantiga folclórica "Papagaio louro...", e na sequência o discurso faz uma reflexão sobre a degradação ecológica resultante da poluição: "Fica mercúrio na água que acaba os peixes / Fica veneno no corpo que acaba imundo.", já nos outros versos a abordagem se torna filosófica, pois reflete sobre as perdas culturais e emocionais dos povos dominados, e sobre os laços que unem uma cultura à terra: "Fica a saudade de antes que acaba a gente", "Fica essa falta de um jeito que acaba o mundo". Há vários questionamentos, perguntas retóricas que levam o leitor para um questionamento interno de análise. Até a ilustração corrobora esse movimento, vê-se um indígena seguindo em direção contrária ao das outras páginas, dirigindo-se junto com os peixes para o mesmo sentido. A pena, índice de representação de sua cultura, surge gigante e toma o espaço de toda a página, ela se encontra bem no meio de uma faixa negra que parece o cabelo do indígena.

A inversão do sentido da direção do indígena, em relação às páginas anteriores, ligada à exuberante presença de uma pena, forte índice da cultura indígena, parece propor ou se estruturar como uma ideia de volta, retorno. Sendo assim, indica-se uma tentativa de recuperação de algo que não é mais como era, mas que precisa ser revisto para o próprio avanço da sociedade e da cultura. Nesse sentido, a imagem torna-se uma alusão ao movimento de recuperação e até de preservação da cultura indígena que culminará, no século XX, com o movimento antropofágico que por sua essência remete a um hibridismo cultural.

Nas outras páginas (30 e 31), nota-se no discurso verbal o movimento de chegada de toda a história, ou seja, não há mais para onde irem. O povo e os bichos chegaram ao limite, e as perdas relatadas referem-se à realidade cultural do indígena: mito, pajé, choro cantado, nítida alusão às tradições desses povos. Em contraposição há a referência à cultura ocidental: "vem gente nova e batizado", ou seja, o pajé substituído pela religião católica. Assim, não existe mais o "dentro" , todos chegaram ao limite: índio e branco. Só resta o olhar para dentro, neste caso, "dentro de si mesmos", para averiguar o que se pode fazer com o que restou. A linguagem não-verbal reforça a ideia de caos, falta de direção, os aviões que surgem dirigem-se para vários lados no céu, desenhando um rastro de arco-íris brancos.

Os índios na ilustração encontram-se no chão, abaixo dos elementos que representam a cultura branca (aviões), eles carregam um arco-íris colorido. Becker (1999) destaca que o arco-íris é o símbolo da esperança dos homens por um mundo melhor, dessa forma, estando essa imagem nas mãos dos oprimidos, pode-se inferir que sejam eles os responsáveis pela união dos povos. Contemporaneamente, o arco-íris também representa a diversidade, sendo assim, os índios simbolizam essa diversidade cultural que existe no Brasil, no contexto em estudo, esse povo tem nas mãos a solução para a confusão que se formou, daí a necessária recuperação dos aspectos dessa cultura.

O livro termina com uma imagem em primeiro plano da tartaruga, com um casco verde cheio de grafismos indígenas e um indígena ao fundo, cercado por quatro estrelas. Becker (1999) destaca que as estrelas são símbolo de ideais muito elevados, dessa forma, a ilustração corrobora a ideia de um acordo entre os povos, já presente no discurso verbal.

O discurso verbal, por sua vez, apresenta uma proposta de solução para todo o conflito desenvolvido nesta narrativa, vários elementos são apontados: gente, bicho, água, planta, terra, pedra, ar – representando a natureza, a ecologia, o domínio do índio; assim como outros elementos relacionados com as duas culturas: arte, invenção e memória. Propõe-se um

diálogo harmônico entre: passado/ presente; branco / índio; invenção / tradição; os de dentro e os de fora, ou seja, aqueles povos que foram empurrados para o interior do Brasil, fugindo, por instinto de auto-preservação, ou por outras condições que o momento da história impôs, e aqueles que pertencem à cultura "de fora", dos não-índios, precisam respeitar-se e aceitar-se para que assim haja uma preservação não apenas da natureza, mas também das tradições e da identidade de uma nação que, com quinhentos anos de existência e com a "experiência" e vitalidade de uma tartaruga, precisa reconhecer-se plural.

4.2. Daniel Munduruku – Kabá Darebu

Kabá Darebu foi escrito por Daniel Munduruku e ilustrado por Marie Therese Kowalczyk. A publicação data de 2002 pela editora Brinque-Book.

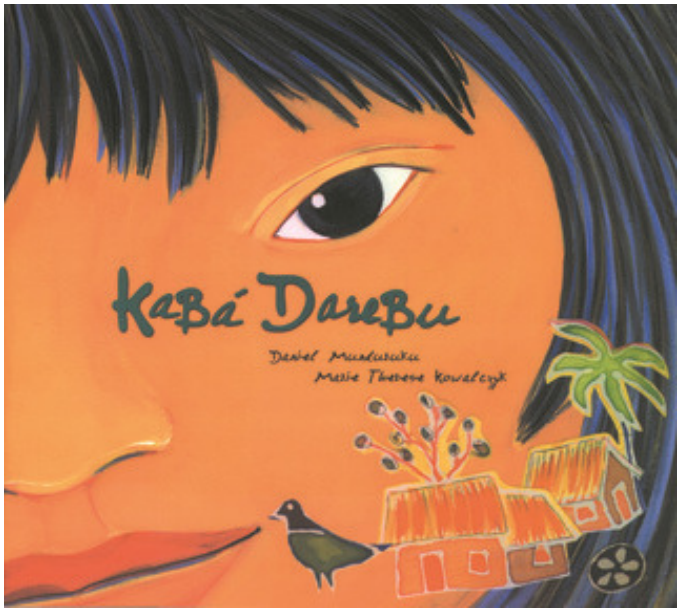


Figura 34 – Capa, Daniel Munduruku, *Kabá Darebu*, 2002.

Nesse momento vigora a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN) – Lei 9394 de 20/12/96, que possibilita, em 1998, a publicação dos Parâmetros Curriculares Nacionais. A partir desse momento os temas transversais foram inseridos nas propostas curriculares, (LDB art. 26 § 4º) versando sobre o fato de a disciplina de História do Brasil, considerar as diferentes culturas e etnias que contribuíram para a formação do povo brasileiro,

em especial os indígenas, africanos e europeus. Esse movimento já demonstra a importância dos estudos culturais e étnicos estimulados pela instituição escolar.

A publicação de Munduruku é anterior à Lei 11645, de 2008, que acrescenta ao currículo oficial da rede pública e privada de ensino a obrigatoriedade da inclusão da "História e Cultura Afro Brasileira e Indígena" como temática das disciplinas de História, Literatura e Educação Artística. Ressalte-se, porém, o ato de que a lei anterior 9394 de 1996, como apontamos, já obrigava a abordagem da temática da cultura afro brasileira nas salas de aula, demonstrando uma tendência ou uma possível abertura para a complementação de outras temáticas relacionadas às questões culturais e étnicas, com relação aos povos que formaram o Brasil. Como os fatos sociais também podem deixar sua sombra nas artes, é interessante lembrar que em 1997, na cidade de Brasília, um índio Pataxó foi queimado vivo por um grupo de jovens. Tal fato repercutiu de forma negativa não só nacional como internacionalmente.

Antes de uma análise da obra de Daniel Munduruku, cabe um apontamento sobre um ponto que persegue alguns estudiosos que tratam da literatura indígena desse autor, a questão relativa à sua identidade, já abordada por nós anteriormente. Índio? Não índio? Thiél (2012), professora que trabalha com a literatura indígena, comenta sobre isso:

> As identidades dos índios – como todas as identidades – são híbridas, construídas na des/reterritorialização e no imbricamento de um mundo globalizado. [...] As "múltiplas carteiras de identidade" representam bem a pluralidade interior do índio como sujeito "pós-moderno", que ora opta por uma construção identitária, ora por outra. Um nome não representa todas as suas identidades pessoais, ou suas alteridades.
> As identidades são fruto de uma negociação que acontece dentro de todo e qualquer indivíduo, o qual reivindica e encena cada uma das suas identidades conforme as relações que estabelece com o meio e com o outro. Para tanto, utiliza elementos sociais e simbólicos e redimenciona as demandas feitas pelos grupos de pertencimento e de circulação. (THIEL, 2012, p. 118)

Os apontamentos de Thiel (2012) sobre as questões de identidade confluem na direção de muitos teóricos como Stuart Hall, Benjamin Abdala Junior, Ángel Rama, entre outros, no que se refere a grupos marginalizados, em condições de diáspora os quais vivem em situações de fronteira cultural. Saem de sua cultura, passam a viver em outra, mas não abandonam totalmente algumas especificidades culturais.

O antropólogo alemão Fredrik Barth, ao tratar dos grupos étnicos e suas relações, estabelece que alguns elementos são responsáveis pela designação de uma determinada etnia:

especificidades biológicas, partilha de valores culturais fundamentais, autoatribuição e atribuição por outros, etc. Para ele, as especificidades culturais das oposições étnicas possuem duas formas distintas: signos exibidos pelas pessoas para mostrar sua identidade (vestimenta, língua, adornos); ou orientações de valor específicas. De qualquer forma, para Barth (2000, p. 33) "uma vez que pertencer a uma categoria étnica implica ser um certo tipo de pessoa e ter determinada identidade básica, isso também implica reivindicar ser julgado e julgar-se a si mesmo de acordo com os padrões que são relevantes para tal identidade."

Partindo dessas ponderações, observamos que Munduruku vive uma situação de diáspora, visto que sempre vagou entre duas culturas, apesar de viver na cidade e adquirir uma educação em escolas não indígenas. Dessa forma, aprendeu a língua portuguesa e mais tarde veio a conhecer sua língua Munduruku. Apresenta um biotipo indígena, veste-se com adornos que são signos da cultura da qual é proveniente, mas, o fato principal é que ele se "autodenomina e é denominado pelos seus" (não apenas os Mundurukus), como pertencente a tal etnia. Assim, cremos que a situação de identidade se confirma, flutuante e plural de acordo com a situação em que se apresenta.

Diante deste pressuposto, podemos iniciar a análise do livro em questão. Lembrando que a obra foi escolhida como corpus de análise devido à representação do contato entre o índio e o não índio presente nela, elemento que também consta no livro de Ciça Fittipaldi, destacando-se assim um ponto de confluência em ambas.

A capa do livro apresenta um traço de identidade marcante, a ilustração apresenta o olhar e uma parte do rosto da personagem principal em destaque, encontramos também pequenas imagens que ilustram o modo de vida indígena e seu nome: Kabá Darebu. Eis uma primeira marca de identidade que nos leva à percepção de que haverá uma perspectiva do "olhar indígena" sobre o que será narrado.

Na página 2 do livro há um diálogo verbal do autor com seus leitores e ilustrações que aparentam ser infantis. O autor cita o nome de dois "nativos de Santarém", cidade do Pará, região onde se localiza o povo Munduruku.

O narrador em primeira pessoa inicia a historia com a apresentação da personagem, sua idade e dados sobre onde vive. Tais elementos dialogam com a ilustração referencial de um menino indígena "integrado", segundo a classificação de Ribeiro (1957), que define integrados como grupos que mantém contato permanente com a sociedade nacional, participam do sistema econômico e político, conservam alguns dos seus costumes e mantém

suas tradições fundamentais e suas identidades étnicas. Isto fica evidenciado ao se observar pela ilustração o menino vestido com uma roupa que lhe cobre os membros inferiores – própria dos não-índios -, mas que mantém o colar como sinal de identificação com seu povo, além do fenótipo indígena. Seu cão (animal doméstico típico das cidades) apresenta um "cachecol", ou seja, tanto ao animal quanto o adereço que lhe foi colocado remetem a uma cultura dominante. No discurso verbal, percebe-se uma priorização do uso de orações coordenadas, remetendo à simplicidade da fala infantil, buscando dessa forma uma identificação com o púbico a que se destina. Os nomes apresentados na página que são de origem munduruku estão em negrito, dessa forma marca-se uma intencionalidade pedagógica.

Figura 35 – Página 3 - Daniel Munduruku, *Kabá Darebu,* 2002.

O tempo verbal da narrativa apresenta-se no presente: "é, tenho, vive, gosta, recebemos", demonstrando uma forma de atualização dos fatos, aproximando aquilo que é narrado do púbico leitor. Por muito tempo, as narrativas indígenas nos livros históricos ou literários eram colocadas no passado, os contos tradicionais indígenas também, como se os índios pertencessem apenas a um passado, nunca a uma atualidade.

Na outra página (pág. 4), nota-se uma ilustração referencial que mostra a moradia dos indígenas, a imagem é acompanhada de uma descrição, pela voz do narrador que vai destacando elementos pertencentes à sua cultura: o fato de todos morarem juntos em uma

mesma casa, que as casas são cobertas com folhas de palmeiras e seu respectivo nome na língua munduruku, "Uka´ a. Na página ao lado, há a descrição da aldeia e ilustração correspondente, que lembra um bairro citadino, há também uma menção ao rio e sua imagem.

Nas páginas duplas 6 e 7 encontramos a imagem em close-up dos pais de Kabá, acompanhada da descrição dos hábitos cotidianos de seu povo: tomar banho no rio, trabalho na roça, caça, pesca. A linguagem tem marcas da oralidade bem como traços de afetividade, seja pelos diminutivos utilizados, seja pelas expressões típicas da fala: mamãe, papai, tá. Como não há um padrão com relação à oralidade, na página 6, (ele usa o vocábulo "está"). Revela-se uma alternância de escolha de padrão de linguagem.

Nas páginas 8 e 9 há referências aos hábitos de caça e pesca, são citados os nomes dos animais que são caçados e a forma de consumi-los. As ilustrações são novamente referenciais.

A página 10 aborda o mesmo assunto, alimentação, agora com destaque para as frutas e a mandioca, produto marcadamente de tradição indígena e com múltiplas utilidades. Tanto que há muitas lendas que tratam deste produto e sua importância para as sociedades indígenas.

As páginas 11 e 12 apresentam ilustrações em preto e tanto o discurso verbal quanto o não-verbal destacam as brincadeiras e o universo infantil dos indígenas: tipos de brincadeiras, jogos. Nota-se uma divisão por gênero, em uma página descrevem-se os meninos e em outra as meninas.

A relação com os animais e um olhar voltado para a ecologia está presente na página 13, na qual dialogam texto e imagem referencialmente ao apresentarem os animais de estimação das crianças e a relação estabelecida entre eles.

A pintura corporal está em destaque nas páginas 14 e 15, onde são explicadas as técnicas de pintura, plantas utilizadas, grafismos indígenas e contextos que envolvem suas utilizações. Lux Vidal (1992), antropóloga especializada em grafismo indígena, aponta sobre a importância dessa arte para os grupos indígenas:

> Apenas recentemente a pintura, a arte gráfica e os ornamentos do corpo passaram a ser considerados como material visual que exprime a concepção tribal da pessoa humana, a categorização social e material e outras mensagens referentes à ordem cósmica. Em resumo, manifestações simbólicas e estéticas centrais para a compreensão da vida em sociedade. (VIDAL, 1992, p. 13)

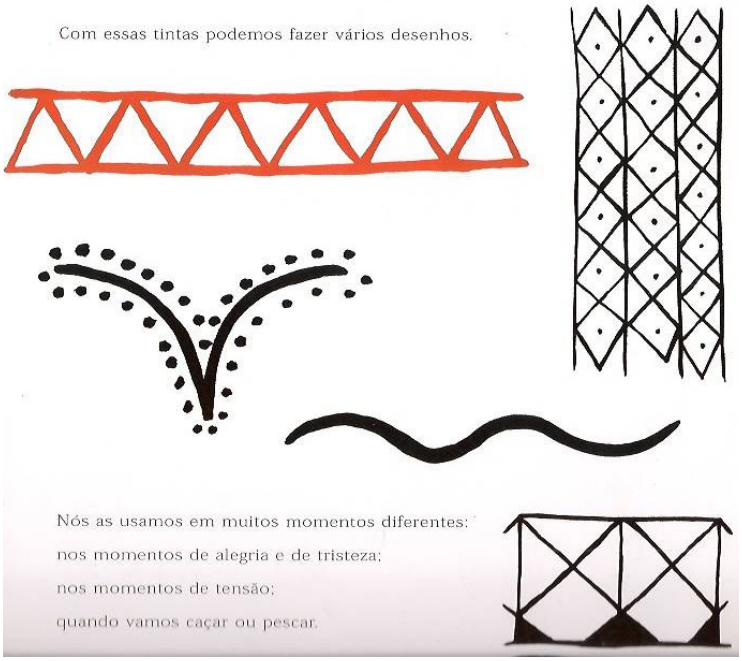


Figura 36 – Página 15 - Daniel Munduruku, *Kabá Darebu,* 2002.

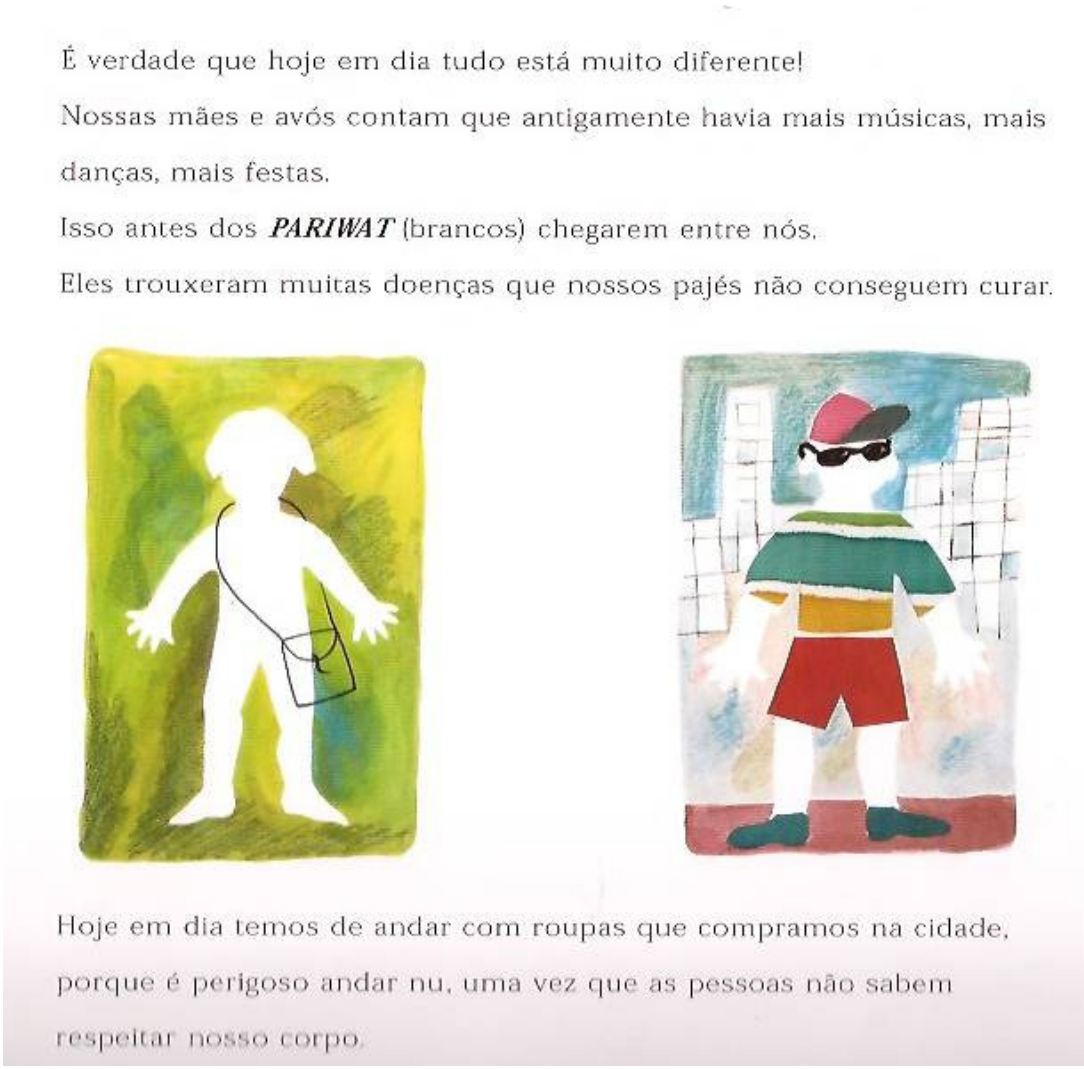
As relações dos indígenas com suas crenças estão presentes na página 16, a ilustração destaca as patas de uma ave. Na página ao lado, estão ilustrados vários animais que são deixados com fundo branco e o entorno colorido.

A importância das tradições orais e dos contadores de história está em destaque nas páginas 18 e 19, nelas são reiteradas através da repetição e paralelismos (marca dos velhos narradores indígenas, como forma de recuperar o que dizem e performatizar a contação) a relevância dos ensinamentos dos mais velhos, e suas relações com a natureza. As ilustrações revelam imagens de aves, estrelas, e na página 19, um símbolo indígena que representa o sol.

As tradições religiosas estão em evidência na página 20, onde o narrador destaca a importância dos instrumentos musicais para os rituais sagrados e a importância do pajé na sociedade em questão. Assim, em quase todas as páginas o autor tenta ensinar os leitores não índios sobre o cotidiano de seu povo, suas tradições, as relações que apresentam com a natureza, sua ancestralidade, marcando com isso uma acusação com relação à cultura dominante: "Nós gostamos de ser o que somos porque somos parte de um povo e temos orgulho de nossa gente, de nossa história, de nossos antepassados." (pág. 22)

Na página 21, destaca-se o confronto entre as culturas branca e indígena. Há a referência à atualidade, às doenças trazidas pelos brancos e aos novos hábitos assimilados, como o de andarem vestidos. O tom é de protesto que fica marcado no discurso verbal: "Isso

antes dos PARIWAT (brancos) chegarem entre nós."; "... é perigoso andar nu, uma vez que as pessoas não sabem respeitar nosso corpo." As ilustrações reforçam tal imagem, vê-se primeiro uma imagem com fundo branco simbolizando um indígena, com uma bolsa e na imagem ao lado, ele todo vestido e com acessórios pertencentes à cultura dominante (boné, óculos de sol).


É verdade que hoje em dia tudo está muito diferente!
Nossas mães e avós contam que antigamente havia mais músicas, mais danças, mais festas.
Isso antes dos ***PARIWAT*** (brancos) chegarem entre nós.
Eles trouxeram muitas doenças que nossos pajés não conseguem curar.

Hoje em dia temos de andar com roupas que compramos na cidade, porque é perigoso andar nu, uma vez que as pessoas não sabem respeitar nosso corpo.

Figura 37 – Página 21, Daniel Munduruku, *Kabá Darebu,* 2002.

Na página final reforça-se na voz do narrador a importância da tradição e o valor da transmissão das suas tradições através das gerações (transmissão vertical). Dessa forma, observa-se que ele faz um movimento de transmissão de saberes entre culturas (da indígena para a nossa), denominada transmissão horizontal. Através desta valorização cultural o narrador termina a narrativa afirmando que "só assim continuaremos vivos e livres..."

Como em várias obras de Munduruku, há, no final, três páginas de textos informativos sobre a cultura Munduruku e noções genéricas sobre os demais grupos indígenas. Neles são destacados: localização desse povo, significado do nome, dados sobre a mandioca e sua história e duas receitas que utilizam este alimento como base. Encontram-se também dados sobre a quantidade de povos indígenas existentes atualmente e em 1500, demonstrando os resultados do contato com os brancos, assim como a diversidade de línguas existentes entre as nações indígenas.

BOXES PARA LEITURAS COMPLEMENTARES

O PEQUENO KABÁ DAREBU, MEMBRO DO POVO MUNDURUKU

O povo **MUNDURUKU** vive às margens do grande rio Tapajós e seus afluentes no estado do Pará, além de estar presente também no Amazonas. É um povo numeroso e só na parte paraense abriga aproximadamente 8 mil pessoas espalhadas por mais de 80 aldeias. Todas as pessoas falam a língua munduruku e poucas dominam o português, apenas aquelas que tiveram oportunidade de estudar na cidade. Hoje em dia há escolas dentro das aldeias onde as crianças já aprendem a ler e escrever em português.

VOCÊ SABIA?

Que a palavra munduruku significa **formigas gigantes**, por causa do aspecto guerreiro desse povo?

Que o primeiro contato com os brancos (*parîwat*) aconteceu só há 200 anos?

Que esse povo participou de uma revolta popular no Pará, denominada **Cabanagem** (1860-1865), e que recebeu uma prefeitura para administrar?

Que eram também denominados caras-pretas porque tinham o hábito cultural de tatuar todo o rosto de preto, num processo que chegava a durar 20 anos?

Que denominam ***KARU-SAKAIBÊ*** o Deus criador de todas as coisas?

O BRASIL É UM PAÍS MUITO GRANDE...

Há uma diversidade de povos morando aqui: japoneses, coreanos, italianos, chilenos... Mas há também uma diversidade muito grande de povos nativos, ou seja, pessoas que já estavam aqui, mesmo antes de os europeus chegarem.

Figura 38 – Página 24, Daniel Munduruku, *Kabá Darebu,* 2002.

Há uma informação que merece destaque: a importância de se reconhecer a diversidade de povos existentes no Brasil e suas respectivas culturas. Dado que corresponde ao que é abordado nas leis educacionais atualmente, 11.645.

Também estão marcadas as alusões às equivalências entre os povos: relação com a natureza, educação, importância das narrações de histórias, pintura corporal e o fato de serem ágrafos (dado que não confere com muitas sociedades indígenas que existem no Brasil). Considerando que ele destaca um narrador assimilado, tal informação soa discrepante, afinal, alguns povos já possuem escrita, inclusive os Munduruku.

As técnicas de ilustração utilizadas pela ilustradora se alternam, e há uma indicação dela no final do livro citando-as: aquarela, guache, colagens de pintura em seda, acrescenta-se também a aplicação de uma linguagem cinematográfica observada nos closes apresentados das faces dos indígenas, objetos e outros elementos destacados. Esse recurso permite ao leitor transitar entre as imagens com maior dinamicidade.

4.3. Daniel Munduruku e Ciça Fittipaldi – As peripécias do Jabuti

O terceiro livro pertencente ao corpus é *As peripécias do jabuti*, publicado em 2007 pela Editora Mercuryo Jovem, escrito por Daniel Munduruku e ilustrado por Ciça Fittipaldi. Consideramos interessante tal análise devido à parceria entre os dois autores estudados, só que nesta obra cada um age dentro de uma perspectiva diferente: Daniel no âmbito verbal e Ciça na esfera imagética. Considerando as possibilidades de articulação entre a ilustração e texto verbal, essa verificação se justifica.

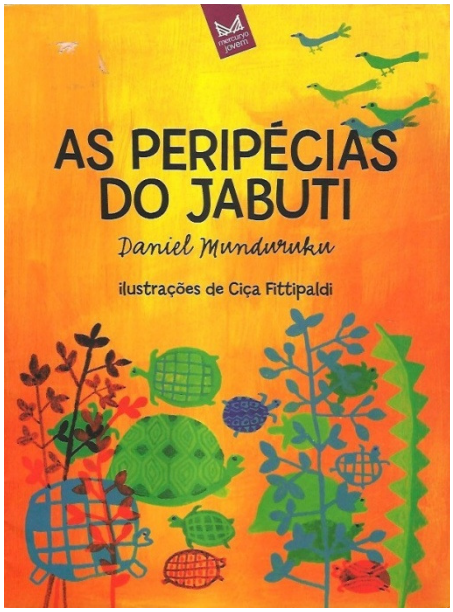


Figura 39 – Capa – Daniel Munduruku, *As peripécias do Jabuti,* 2007.

É bastante comum nas literaturas de temática indígena o reconto de textos de tradição oral: mitos, lendas e fábulas. Vale destacar que essa particularidade está presente desde os primeiros textos que discutem a cultura indígena sob a perspectiva do colonizador. No entanto foram os folcloristas do início do século XX os responsáveis por sua divulgação mais ampla.

A obra em estudo é composta por três fábulas : *O jabuti e a raposa*, *O jabuti e o veado catingueiro* e *O jabuti e a onça*. Segundo Cascudo (1984, p. 92), as fábulas do jabuti são as prediletas entre os indígenas, ou como destaca: O domínio do jabuti e de suas façanhas é o extremo-norte, Pará-Amazonas. [...] Essas fábulas, temas eminentemente populares, constituíam o supremo interesse da criança indígena.

Dessa forma, a escolha de Munduruku pelas histórias do jabuti está vinculada à cultura que representa. O autor faz uma referência na introdução do livro sobre tais histórias e sua importância como contribuição para a cultura do não índio e manutenção da "memória ancestral", em forma de diálogo com o leitor:

> As histórias que irei contar, ou melhor, recontar, já foram narradas milhares de vezes por este Brasil afora. Estas fábulas, cujos personagens são animais, fazem parte do repertório popular, mas a origem delas é da gente indígena, embora seus nomes tenham sido esquecidos ou apagados da memória brasileira. Não faz mal. Essa tem sido a silenciosa contribuição que os povos indígenas têm dado para tornar nossa terra mais bonita, sadia, equilibrada. O importante é que o ensinamento que fica serve para alimentar nosso espírito e nossa memória ancestral. (MUNDURUKU, 2007, p. 5)

Vale destacar que nessa introdução do autor já se observa o desabafo pelo fato de suas histórias não obterem o devido reconhecimento por parte da cultura letrada dominante. Thiél (2012) aponta várias intencionalidades quando os indígenas escrevem nos idiomas da cultura dominante, uma delas está relacionada à "saída da produção indígena de uma situação de marginalidade" (THIEL, 2012, p. 43). Dessa forma, quando Munduruku afirma que a contribuição dos indígenas foi "silenciosa", na verdade ele mesmo passa a adquirir a voz deste grupo em forma de protesto.

Segundo Jolles (s/a), a fábula é uma forma narrativa " simples", ou seja, sua origem é milenar e a transmissão deu-se através de vários povos e culturas pelo mundo. Além dessas características Coelho (2000), aponta que: São formas simples porque resultaram de "criação espontânea", não elaborada [...] Pela simplicidade e autenticidade de vivências que

singularizam essas narrativas, quase todas elas acabaram assimiladas pela literatura infantil, via tradição popular. (COELHO, 2000, p. 164)

Tendo em vista tal afirmação vale destacar também que a fábula tem um caráter moralizante, na qual os animais representam características humanas de forma simbólica. Na primeira história de Munduruku, há a representação da oposição das duas culturas: branco (representados pela raposa) *versus* índios (representados pelo jabuti). Tradição *versus* cultura dominante. Tal oposição surge na voz do personagem pajé, que destaca:

> Nosso povo caminha por essas terras há muito tempo, e vive de acordo com nossas tradições para continuar respeitando os antepassados. Sabemos, no entanto, que corremos riscos porque estamos em contato com uma cultura que se acha muito melhor que a nossa. É uma cultura que adotou coisas modernas para si. Eles muitas vezes esquecem que a gente precisa ficar quieto e respeitar o silêncio, para poder ver as coisas com mais clareza. Por isso, quero contar a história da raposa e do jabuti. Vocês vão ver que nem sempre aquele que se considera o mais esperto é o melhor. Escutem com atenção. (MUNDURUKU, 2007, p. 8)

Dessa forma, o caráter moralizante já se anuncia e o conflito cultural fica evidente.

O narrador das três fábulas sobre o jabuti se encontra em terceira pessoa. Todas elas são iniciadas com um personagem contador de histórias mais velho (um avô ou um pajé), como é típico dos povos de tradição oral, que toma a palavra após a introdução feita pelo narrador, o qual destaca a importância das tradições e comenta sobre o ritual de contação dos indígenas: o silêncio, o respeito às tradições, a importância da transmissão de saberes, a performatividade. Destaca-se assim a importância do narrador como tradutor dos costumes indígenas para as crianças não índias. Segundo Benjamin (1992):

> A tendência para assuntos de interesse prático é uma característica de muitos narradores natos. [...] Tudo isso tem a ver com a verdadeira essência da narrativa. Ela contém em si, oculta ou abertamente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode, por vezes consistir num ensinamento moral, outras vezes numa instrução prática, e ainda nalguns casos num ditado ou norma de vida – mas o narrador é sempre alguém que sabe dar conselhos ao ouvinte. (BENJAMIN, 1992, p. 31)

Dessa forma, os narradores das três fábulas apresentam-se como conselheiros, e não apenas eles, os personagens narradores também.

Os animais presentes na primeira fábula são o jabuti e a raposa, o primeiro simbolizando a sabedoria e o segundo a esperteza. O jabuti é desafiado pela raposa a ficar

enterrado por três anos. Nesse tempo a raposa o visita por três vezes e sempre ouve a voz do quelônio debaixo da terra. Interessante essa associação, pois na verdade foi exatamente o que a cultura dominante sempre fez por todos esses anos com a indígena, escondeu-a ou enganou-a.

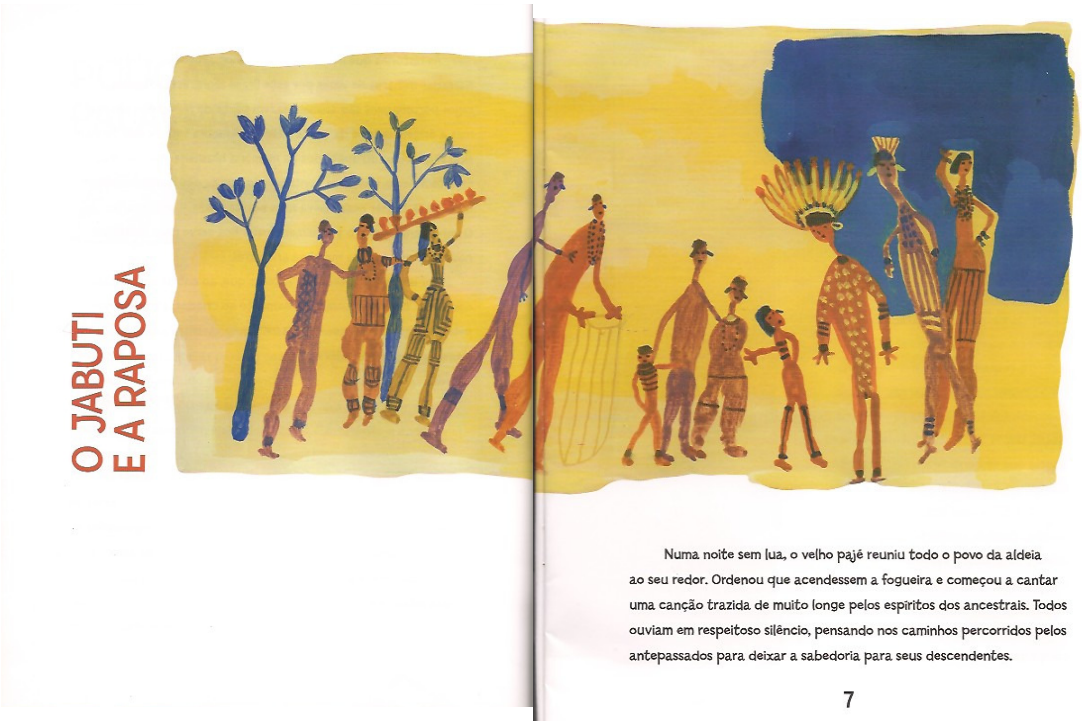


Figura 40 – Páginas 6 e 7 - Daniel Munduruku, *As peripécias do Jabuti,* 2007.

Figura 41 – Página 10 - Daniel Munduruku, *As peripécias do Jabuti,* 2007.

Quanto à fábula a que vimos nos referindo na narrativa, o jabuti é mais esperto que a raposa que morre enterrada, visto que ela acaba tendo que cumprir sua parte da promessa. O narrador no final da história retoma a voz e comenta sobre a "encenação" que faz o pajé para deixar sua platéia "atenta e sorridente". Esses elementos são típicos da performatividade executada pelos indígenas durante os rituais.

Na fábula do *Jabuti e o veado catingueiro* tem-se novamente a indicação de que se trata de uma narrativa moralizante que abordará a questão das diferenças:

> Em seguida, sentaram-se em volta do fogo, ou melhor, do avô, que era como o velho chamava a fogueira. Ele disse que todas as pessoas eram importantes, independentemente do que sabiam fazer ou do formato do rosto e do corpo. Para comprovar o que dizia, contou a história do veado-catingueiro que desdenhava do jabuti por causa de sua dificuldade de locomoção (MUNDURUKU, 2007, p. 15)

Assim, constata-se mais um artifício dos narradores indígenas: o fato de provarem o dito, visto que agem como autoridades. A moral está na fala do jabuti: " O compadre tem que entender que há distâncias que se vencem com as pernas e outras com o pensamento." (MUNDURUKU, 2007, p.18). Tal informação na voz do personagem nos leva a pensar mais uma vez nos conflitos culturais, afinal, a cultura indígena por muito tempo foi considerada primitiva e atrasada, enquanto a cultura dominante sempre foi vista como superior. Quando o jabuti reflete acerca da superioridade da inteligência sobre a agilidade, está inferindo que uma cultura não pode se julgar superior à outra em razão da tecnologia de que dispõe, mas que o conhecimento ancestral e tradicional é muitíssimo valoroso por priorizar a sabedoria e a união de um grupo.

Na última fábula, *O jabuti e a onça*, nota-se mais uma vez a superioridade da inteligência do jabuti com relação ao seu predador. O protagonista desta narrativa toca uma flauta e canta em voz alta que o osso de sua flauta é feito de osso de onça. Esta, por sua vez, tenta tomar satisfações, mas o jabuti a engana e consegue se esconder na toca. A onça, que neste caso está representando a cultura hegemônica, o opressor, não desiste de caçar sua presa, fica por dias esperando que o animal saia da toca e morra de inanição. Em seguida, o jabuti sai do buraco, retira o osso da pata dela e começa a tocar música.

Há vários elementos interessantes a serem considerados neste reconto. Em primeiro lugar o jabuti se apropria de algo que pertence ao "outro" para criar um instrumento de

expressão: a flauta. Nota-se, através disso, uma referência à apropriação da palavra por parte do índio. Neste caso, é possível inferir a alusão que é feita à situação vivida por Munduruku, que "pacientemente", como o jabuti, aguardou a sua vez para ter voz. Tal inferência é motivada pelo modo como expressa o narrador em terceira pessoa, quando relata a fala do pajé:

> Tradição forte é aquela entrelaçada pelas histórias que nosso povo conta. Falou isso para alertar os pequenos curumins e cunhatãs da aldeia sobre a importância das histórias para a continuidade de seu povo.
> Para isso é importante ter paciência, saber esperar, encontrar o tempo exato para dar o bote certeiro.[...] (MUNDURUKU, 2007, p. 25)

Neste trecho, nota-se, via narrador, o ponto de vista ideológico do autor impregnado na fala do pajé. A importância da tradição de contar, transmitir seus valores, esperar o tempo certo para se obter as coisas é traço característico da filosofia indígena. Na narrativa o pajé termina sua fala dizendo que "não bastam palavras bonitas para que a gente possa viver a vida de forma completa. É preciso ação." Depreende-se que a ação de Munduruku está na sua escritura voltada para a defesa dos direitos indígenas.

Nas ilustrações de Ciça há uma aproximação das técnicas de grafismo indígena, concretizando o espaço da narrativa. Para obter maior pregnância da presença do indígena ela se utiliza da pintura com guache, com predomínio de tons de ocre, amarelo, azul e preto, tonalidades básicas e bastante utilizadas por esses povos.

Assim nota-se um diálogo entre a técnica utilizada pela ilustradora e o propósito de Munduruku. Na página 24, primeira do conto, há a imagem da onça olhando para cima e observando uma ilustração de página dupla que fica no alto da folha e ilustra vários indígenas acocorados e com um alimento branco em suas mãos, talvez o beiju, feito de mandioca. Portanto, se a onça está representando a cultura dominante e tem que olhar para cima para enxergar o "outro", dá a ideia de que a cultura indígena é a que está em evidência, a mais forte, principalmente porque a ilustração retrata uma situação de união e manutenção de tradição. O olhar da onça remete a uma projeção, uma utopia do "vir a ser", que pode ser um reflexo do projeto ideológico do autor com relação à sua função na sociedade.

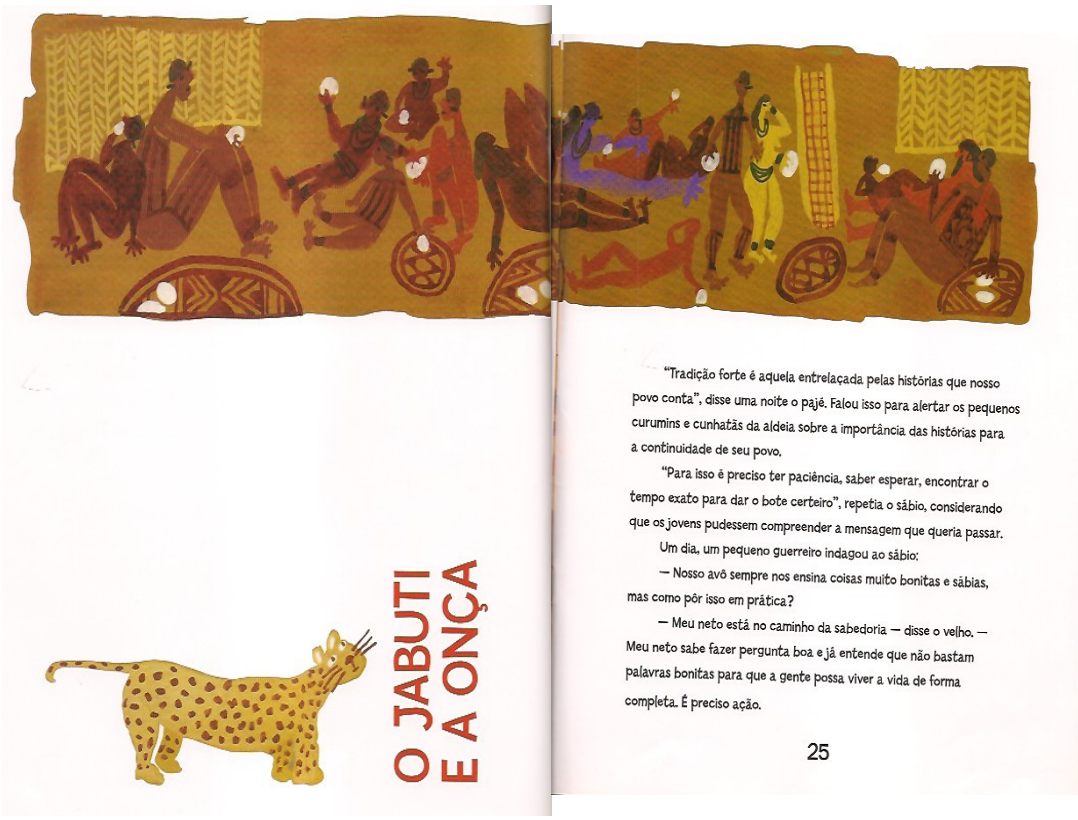


Figura 42 – Páginas 24 e 25 - Daniel Munduruku, *As peripécias do Jabuti,* 2007.

Todas as imagens desse livro representam o que é descrito no texto verbal. O que varia é a posição dos personagens no espaço das páginas, ora na horizontal, ora na vertical. O olhar do leitor precisa movimentar-se em diversas posições para acompanhar as ilustrações. Dessa forma há uma cumplicidade e dinamicidade por parte do leitor que acompanha a leitura.

Portanto, as três narrativas apresentam esse intuito do autor em demonstrar aspectos de sua cultura, sempre estabelecendo um contraponto com a cultura hegemônica. Perfazem um ciclo que aborda a questão da sensação de superioridade do não-índio com relação às outras culturas até chegar à apropriação da cultura do outro (pela escrita) como forma de denúncia e resgate. Nos três casos a tradição é capaz de ensinar a cultura hegemônica e deixá-la perplexa diante da esperteza daquele que era visto como fraco ou oprimido e que foi capaz de utilizar os mesmos artifícios para adquirir um status capaz de romper com as hegemonias através da inteligência. Assim, nota-se o exercício de alteridade vislumbrando a um equilíbrio de forças.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do percurso empreendido ao estudar a dinâmica da expressão artística na formação do Sistema literário, por meio de estratégias vinculadas ao comparatismo solidário acerca da representação da temática indígena nas obras de Daniel Munduruku e de Ciça Fittipaldi, vislumbramos o modo como a expressão literária no universo da literatura infantil engendra estética e ideologicamente a práxis da alteridade, tecendo no corpo do texto o hibridismo cultural e refletindo a proposta política desses autores.

Como se notou, sempre esteve presente a concepção de que os fatores sociais, políticos e culturais, muitas vezes frutos de ideologias dominantes, interferem nas construções artísticas, modificando, assim, as representações no decorrer dos anos. No período colonial, ainda num incipiente Sistema literário, o indígena era tratado ora como selvagem e antropófago, ora com uma figuração edênica, cercado pela natureza local como se verifica nas cartas de Caminha, Gabriel Soares de Sousa, Fernão Gardim, Hans Staden ou dos Missionários e religiosos de toda ordem.

Já dentro do Sistema literário, fora notada uma visão oscilante do indígena até chegarmos à contemporaneidade, quando finalmente os escritores se dispuseram a construir uma representação mais próxima a nossa pluralidade por meio de uma nova configuração dos procedimentos artísticos ligada ao movimento antropofágico e dotada, já, de posturas que confluíam num hibridismo cultural.

Na literatura infantil essas características, no tratamento da temática indígena, também foram percebidas. Sempre esteve condicionada aos fatores políticos, principalmente no que tange às leis educacionais que tendem a direcionar as produções para um teor moralizante e didático. No início, como reflexo de ideologias dominantes provenientes da Europa; mais tarde, seguindo impulsos internos também ligados às ideologias vigentes, mas articulando-se, cada vez mais, ao mercado editorial.

Como verificamos, as primeiras manifestações que tivemos, pertencentes às tradições orais como os mitos e lendas apresentados pelos sertanistas e pesquisadores do folclore, eram tomadas como forma de doutrinação não apenas para crianças, mas também para adultos. Posteriores a elas, os textos de cunho nacionalista, como em Olavo Bilac, Julia Lopes de Almeida e Viriato Correa, apresentavam as personagens indígenas com uma aura negativa, eram bárbaros. Da mesma forma, a fase de realismo documental, apresentou personagens

indígenas com ênfase em especificidades etnológicas, vítima de conflitos com os brancos seja pela posse de suas terras, seja por uma questão de sobrevivência, como se notou em Jeronymo Monteiro, Francisco Marins, Ofélia e Narbal Fontes. Monteiro Lobato produziu uma quebra de perspectivas no âmbito dessas representações quando acrescenta ao didatismo um diálogo com a criança. O indígena, em sua obra, surge selvagem e bem humorado, mas o autor já revelava a necessidade de conscientização relativa às injustiças sociais sofridas por eles.

Vimos que na contemporaneidade as minorias começaram a conscientizar-se de seus direitos, mulheres, negros, índios. Como reação, as instituições tentaram resguardar essa cidadania e o respeito à diversidade através de leis. Assim, a questão das diferenças ganhou destaque e o processo histórico de contato entre índio e não-índio ficou ainda mais intenso como foco de representação nas produções de temática indígena, assim como os aspectos relativos ao conhecimento da cotidiano e da cultura indígenas. Nessa dinâmica, ecoou mais forte a voz do "outro" nos discursos, aquela que até então não fora devidamente ouvida ou estava abafada por estereotipias. A representação literária adquiriu outros contornos, pois os produtores deixaram de ser somente os representantes do cânone, integraram-se também os subalternos.

Em relação às três obras, de Fittipaldi e Munduruku, que compuseram o *corpus*, constatamos que as obras de temática indígena levam a cabo as ponderações de Abdala Jr (2002) no que tange ao hibridismo cultural, pois refratam a própria constituição híbrida e plural da sociedade e da cultura, tornando-se produção solidária e intertextual, na qual várias linguagens que se misturam, formam "apropriações singulares, com relevo histórico, de um imaginário intercambiado".

Isso foi evidenciado quando nos remetemos à união de ilustrador não indígena e escritor indígena, em *Kaba Darebu*, ou até mesmo nos discursos apropriados de vários escritores, de outras épocas, como faz Munduruku em suas descrições dos costumes e tradições, dialogando com Caminha. Em outros momentos, o tom de denúncia social nos remete a Gregório de Matos. Fittipaldi segue pelo mesmo viés, utiliza-se da iconografia indígena para compor sua obra imageticamente e na linguagem verbal também denuncia, apropriando-se da ironia que também encontramos no discurso de Gregório de Matos no tratamento da temática indígena. Nas três obras notamos ainda traços do romantismo, quando os autores também lançam mão, em muitos momentos, da associação da imagem dos índios à natureza e à pureza.

Notamos que esses procedimentos híbridos também marcaram a expressão artística por meio das ilustrações nas três obras, pois à medida que essas produções foram construídas primou-se pela apropriação de uma multiplicidade de linguagens. No caso do livro de *Kaba Darebu,* há a aplicação da linguagem cinematográfica para compor parte das ilustrações; em *História de gente e bicho,* utiliza-se a bricolagem aliada aos desenhos e à aplicação de grafismos indígenas nos cascos das tartarugas e pinturas corporais dos personagens. Já em *Peripécias do jabuti*, vimos que Ciça utiliza traços que nos remetem aos desenhos feitos por índios, como o arredondamento e o prolongamento dos corpos. Dessa forma, ao utilizarem, nos três livros, técnicas ocidentais e indígenas que se imbricam, permitem, no bojo de seus projetos estéticos, a construção artística da alteridade.

Levando em consideração o exposto, observou-se na obra escrita e ilustrada por Ciça Fittipaldi que ela é capaz de estetizar o percurso histórico do contato entre o não índio e o índio, o que resulta na apresentação de um desejo de mudança, integração e reconhecimento do outro, o teor artístico consegue suplantar o pedagógico. O livro de Daniel Munduruku apresenta o conteúdo da cultura indígena numa tentativa de trazer à tona o conhecimento acerca desses povos. Não se trata da estetização dessa matéria como literatura, mas uma exposição narrativa. Para garantir a adesão do público, utiliza-se de um *ethos* discursivo o que proporciona à sua produção visibilidade dentro do mercado editorial.

Na obra criada pelos dois autores, cada um em seu campo de atuação, temos por parte de Munduruku a apropriação da forma simples da fábula, mas para um reconto que reconfigura a tradição. Estetiza-se a proposição da integração e do reconhecimento cultural e constrói-se um percurso de denúncia estetizada, visando ao rompimento de hegemonias.

Constatamos, então, que a literatura infantil assenta-se no presente, remete ao passado histórico e projeta um devir. Estivemos diante de uma tríade pela qual foi possível depreender a própria dinâmica da história e o modo de o homem se relacionar com a sociedade, com ele mesmo e com o outro. Por conseguinte, isso permeou a expressão artística relativa à temática indígena bem como os projetos estéticos e ideológicos. Dessa forma, demonstrou-se um desejo estetizado e político de uma sociedade plural. Eis, nesse sentido, os aspectos mais relevantes dessa pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1) Obras teórico-críticas

ABDALA JR, Benjamin. *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no Século XX*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

_____ ."Fluxos comunitários: jangadas, margens e travessias". In *Via Atlântica*, n.8, p. 11-42, 2005.

_____ *.De Vôos e Ilhas, Literatura e Comunitarismos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____ *Fronteiras múltiplas, identidades plurais: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural*. São Paulo: Senac, 2002.

_____ *Literatura Comparada e Relações Comunitárias, hoje.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

ADORNO, Theodor W. "Posição do narrador no romance contemporâneo" in *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

AGUIAR, F.; VASCONCELOS, S. G. O conceito de transculturação na obra de Angel Rama. In: ABDALA JR, B.(org) *Margens da cultura: Mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALMEIDA, L.S. (org). *Resistência, Memória, Etnografia.* Maceió: Edufal, 2007.

AMOSSY, R. (org.). *Imagens de si no discurso a construção do ethos*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2011.

ARANHA, C. S. *Exercícios do olhar.* São Paulo: UNESP, 2008.

ARANHA, M. L. A. *História d Educação e da Pedagogia.* São Paulo: Moderna, 2006.

ARROYO, L. *Literatura infantil brasileira.* São Paulo: Melhoramentos, 1990.

_____ *Literatura infantil brasileira.* São Paulo: Editora UNESP, 2011.

BARTH, F. *"Os grupos étnicos e suas fronteiras" in* O guru, o iniciador e outras variações antropológicas. Rio de Janeiro: Contra-capa Livraria, 2000.

BECKER, U. *Dicionário de Símbolos.* São Paulo: Paulus, 1999.

BENJAMIN, Walter. "O narrador" e "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" in *Magia, técnica, arte e política*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGAMASCHI, M.A. *Povos indígenas & Educação.* Porto Alegre: Mediação, 2008.

BITAR, M. L. *Produção oral de crianças a partir da leitura de imagens.* São Paulo: Ed. Humanitas, 2002.

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

_____ *História Concisa da Literatura Brasileira.*São Paulo: Cultrix, 1994.

BRANDÃO, R. O. *Poética e poesia no Brasil Colônia.* São Paulo: Unesp, 2001.

BRANT, L. *O poder da cultura.* São Paulo: Peirópolis, 2009.

CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade.* São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____ *Formação da Literatura Brasileira.* Vol. I –II. São Paulo: EDUSP, 1975.

CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006.

CARVALHAL, T. & COUTINHO, E. (orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CARVALHO, B. V. *Compêndio de Literatura Infantil.* São Paulo: IBEP, s/a.

_____ *Literatura Infantil.* São Paulo: Lotus, s/a.

CASCUDO, L. C. *Literatura Oral no Brasil.* Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1984.

CAVALHEIRO, E. *Monteiro Lobato,* 1962. In: COELHO, N.N. *Panorama histórico da literatura infantil / juvenil.* São Paulo: Quíron, 1985.

CORREA, V. *História do Brasil para crianças.*São Paulo: Ed. Nacional, 1983.

_____ *As belas histórias da História do Brasil.* São Paulo: Ed. Nacional, 1983.

_____ *Histórias da História brasileira.* São Paulo: Ed. Nacional, 1983.

COUTINHO, A. *A literatura no Brasil.* Vol. I-II-II-IV-V-VI. São Paulo: Global, 2003.

COUTINHO, E. (Orgs.) *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

COUTINHO, E. *Literatura comparada na América Latina – ensaios.* Rio de Janeiro: UERJ, 2003.

COELHO. N.N. *Panorama histórico da literatura infantil / juvenil.* São Paulo: Quíron, 1985.

_____*A Literatura Infantil.* São Paulo: Ed. Global, 1982.

_____ *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

_____ *Literatura Infantil- teoria, análise, didática.* São Paulo: Moderna, 2000.

COLOMER, T. *A formação do leitor liter*ário. São Paulo: Ed. Global, 2003.

CROCE, B. A Literatura Comparada. In*:* CARVALHAL, T.; COUTINHO, E. (Orgs.) *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CUNHA, M. Z. Na tessitura dos signos contemporâneos: novos olhares para a literatura infantil e juvenil. São Paulo, Humanitas / Paulinas. 2010.

EAGLETON, T. *A idéia de cultura.* São Paulo: Editora UNESP, 2011.

ELIADE, M. *Aspectos do Mito*. Lisboa: Edições 70, 1963.

EVANGELISTA, A. A. (org). *A escolarização da leitura literária: O jogo do livro infantil e juvenil.* Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

ETIEMBLE, R. Crise da Literatura Comparada. In*:* CARVALHAL, T.; COUTINHO, E. (Orgs.) *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FERRARA, L. *Leitura sem palavras.* São Paulo: Ática, 2007.

FIGUEIREDO, L. *Índios do Brasil.* São Paulo: Ed. José Olimpio, 1949.

FILHO, J.N.G. *Literatura Infantil- múltiplas linguagens na formação de leitores*. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

FRANCHETTO, B. *Falar Kuikuro. Estudo etnolingüístico de um grupo karib do Alto Xingu*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1986. Tese (Doutorado) PPGAS/MN/UFRJ, 1986.

GOES, L.P. *Introdução à literatura infantil e juvenil.* São Paulo: Editora Pioneira, 1984.

_____ *A aventura da literatura para crianças.* São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1990.

_____ *Olhar de descoberta.* São Paulo: Ed. Paulinas, 2005.

GREGORIN, J. N.. *Literatura Infantil.* São Paulo: Melhoramentos, 2009.

GRINSPUM, D. e JAFFE, N. *Ver palavras, ler imagens.* São Paulo: Global, 2003.

GRUPIONI, L. D. B. e SILVA, A. L. (Orgs.) *A temática indígena na escola*. São Paulo: Global, 2004.

GRUPIONI, L. D. B.(Org.); DONISETE, L. *Índios no Brasil.* São Paulo: Global, 2000.

GUYARD, M. Objeto e método da literatura comparada. In*:* CARVALHAL, T.;

HALL, S. *Da diáspora – identidades e mediações culturais.* Liv Sovik (org); Belo Horizonte: Editora UFMG; 2009.

_____ *A identidade cultural na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.

HÜTTNER, E. *A igreja católica e os povos indígenas do Brasil – Os Ticuna da Amazônia.* Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

LARAIA, R.B. *Cultura um conceito antropológico.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2009.

LAJOLO, M. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo.* São Paulo: Ática, 2007.

LAJOLO, M. e ZILBERMAN R. *A literatura Infantil na Escola.* São Paulo: Ed. Global, 2003.

_____ *Literatura Infantil Brasileira – História & Histórias.* São Paulo: Ed. Ática, 2004.

LEITE, L. C. M.. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2001.

LINS, G. *Livro infantil- projeto gráfico, metodologia e subjetividade.* São Paulo: Rossari, 2002.

MANTOVANI, Katia Paulilo. *O Programa Nacional do Livro Didático - PNLD*: impactos na qualidade do ensino público. 2009. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8136/tde-24112009-152212/>. Acesso em: 2013-07-16.

MATOS, C. N. *Textualidades Indígenas no Brasil*. In: FIGUEIREDO, E.(Org.) *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: EDUFF, 2010.

MELATTI, J.C. *Índios do Brasil.* São Paulo: Edusp, 2007.

MOREIRA, C.A; FAJARDO, H.C.B. *O índio na literatura infanto-juvenil no Brasil.* Brasília: Dedoc Funai, 2003.

MOURA, C. E. M. *Estou aqui. Sempre estive. Sempre estarei. Indígenas do Brasil. Suas Imagens (1505-1955).* São Paulo: Edusp, 2012.

NEARIN/INBRAPI. *Pequeno catálogo literário de obras de autores indígenas.* São Paulo, SP, 2009.

NEJAR, C. *História da Literatura Brasileira – Da carta de Pero Vaz de Caminha à Contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2007.

NITRINI, S. *Literatura Comparada – História, Teoria e Crítica*. São Paulo: Edusp, 1997.

_____ *Literatura Comparada.* São Paulo: Edusp, 2000.

NUNES, J.H. *Formação do leitor brasileiro.* Campinas: Ed. Unicamp, 1994.

PICHOIS, C ; ROUSSEAU, A. M. Para uma definição de literatura comparada. In*:* CARVALHAL, T.; COUTINHO, E. (Orgs.) *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

PAIVA, A ; SOARES, M. (Org.) *Literatura Infantil:políticas e concepções.* Belo Horizonte:Autentica, 2008.

PELLEGRINI, T. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea.* São Paulo: FAPESP, 1999.

POLAR, A. C. *O condor voa- Literatura e cultura latino-Americanas.* Belo Horizonte: UFMG, 2000.

POLASTRINI, L. F. *Transculturação e identidades na obra de Daniel Munduruku.* 2011. 134f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) – Departamento Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso, Universidade Federal de Cuiabá, 2011.

RAMA, A. *Literatura, cultura e sociedade na America Latina.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

RAZZINI, M.P.G. *O espelho da nação: A Antologia Nacional e o Ensino de Português e de literatura- 1838 – 1971*. 2000. 247 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Departamento Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

REMAK, H. H. Literatura Comparada: Definição e função. In*:* CARVALHAL, T.; COUTINHO, E. (Orgs.) *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

RIBEIRO, D. *O povo brasileiro.* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ROCCA, P. Apresentação. In: RAMA, A. *Literatura, cultura e sociedade na America Latina.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ROMERO, S. *História da Literatura Brasileira.* Vol. I –II.. Rio de Janeiro: José Olimpio, 1943.

SANDRONI, L. *De Lobato a Bojunga – As reinações renovadas.* Rio de Janeiro: Agir,1987.

SÃO PAULO. Secretaria Municipal de Cultura. Departamento de Bibliotecas Infanto Juvenis. *A imagem do índio na literatura infantil e juvenil: bibliografia*. São Paulo, 1992.

SCHOLLHAMMER, K. E. *Além do visível – O olhar da literatura.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

SODRÉ, N. W. *História de Literatura Brasileira.* Rio de Janeiro: Graphia, 2002.

SOUZA, G.S. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. Belo Horizonte: Itatiaia Editora, 2001.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

TELES, G. M. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro.* Petrópolis: Vozes, 1997.

TEXTE, J. Os estudos de Literatura Comparada no estrangeiro e na França. In*:* CARVALHAL, T.; COUTINHO, E. (Orgs.) *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

TIEGHEM, P. V. Crítica literária, história literária, literatura comparada. In*:* CARVALHAL, T.; COUTINHO, E. (Orgs.) *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

THIÉL, J. *Pele silenciosa, pele sonora.* Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

VIDAL, L. *Grafismo indígena.* São Paulo, Edusp, 1992.

VIOTTI, H. A. *Cartas, correspondência ativa e passiva*. São Paulo: Edições Loyola, 1984

WELLEK, R. O nome e a natureza da literatura comparada. In*:* CARVALHAL, T.; COUTINHO, E. (Orgs.) *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

WILLIAMS, R. *Palavras-chave.* São Paulo: Boitempo, 2007.

ZILBERMAN, R.; LAJOLO, M. *Um Brasil para crianças – Para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos.* São Paulo: Universitária, 1986.

_____ *Literatura Infantil Brasileira – História & histórias.* São Paulo: Ática, 2004.

ZILBERMAN, R. *A terra em que nasceste –imagens do Brasil na literatura.* Porto Alegre: UFRGS, 1994.

ZHIRMUNSKY, V. M. Sobre o estudo da literatura comparada. In*:* CARVALHAL, T.; COUTINHO, E. (Orgs.) *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

2) Obras literárias

ALENCAR, J. *Iracema.* São Paulo: FTD, 1999.

_____ *O Guarani.* São Paulo: Klick Editora, s/d.

ANDRADE, M. *Macunaíma*. São Paulo: Klick Editora, 1999.

ARRABAL, J. *Cacuí: o curumim encantado.* São Paulo: Paulinas, 2006.

BILAC, O.; NETTO, C. *Contos Pátrios*. Rio de Janeiro: Francisco Alves,1931.

CAMINHA, P.V. *A carta de Pero Vaz de Caminha: reprodução fac-similar do manuscrito com leitura justalinear, de Antônio Geraldo da Cunha, César Nardelli Cambraia e Heitor Megale*. São Paulo: Humanitas, 1999.

DONATO, H. *Histórias dos meninos índios.* São Paulo: Melhoramentos, s/a.

_____ *Por que o sol anda devagar.* São Paulo: Melhoramentos, 2003.

_____ *As noivas da estrela.* São Paulo: Melhoramentos, 2003.

FERREIRA, J. G. P. *Pena Quebrada (o indiozinho).* Belo Horizonte: Formato Editorial, 1999.

FITTIPALDI, C. *A linguagem dos pássaros.* São Paulo: Melhoramentos, 1986.

_____ *Subida pro céu: mito dos índios bororo.* São Paulo: Melhoramentos, 1986.

_____ *Tainá, estrela amante: mito dos índios karajá.* São Paulo: Melhoramentos, 1986.

_____ *Pequena história de gente e bicho.* São Paulo: Melhoramentos, 1992.

FONTES, O.; FONTES, N. *Cem noites tapuias.* São Paulo: Ática, 1982.

FITTIPALDI, C. *Pequena história de gente e bicho*. São Paulo: Melhoramentos, 1992.

JEKUPÉ, O. *O saci verdadeiro.* Londrina: Eduel, 2002.

LÉRY, J. *Viagem à Terra do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

LISPECTOR, C. *Como nasceram as estrelas: doze lendas brasileiras.* Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOBATO, M. *Caçadas de Pedrinho – Hans Staden.* São Paulo: Brasiliense, 1969.

MARINS, F. *Viagem ao mundo desconhecido.* São Paulo: Melhoramentos, 1978.

MATÉ, T. *O menino e o jacaré.* São Paulo: Brinque-Book, 2003.

MATOS, G. *Poemas escolhidos.* São Paulo: Cultrix, 1976.

MONTEIRO, J. *Corumi, o menino selvagem.* São Paulo: Brasiliense, 1956.

MOTT, O. B. *Marco e os índios do Araguaia.*São Paulo: Brasiliense, 1979.

MUNDURUKU D. Kabá Darebu. São Paulo: Brinque Book, 2002.

_____As peripécias do jabuti. São Paulo: Mercuryo Jovem, 2007.

_____ *Catando piolhos: contando histórias.* São Paulo: Brinque-Book, 2006.

_____ *Coisas de índio.* São Paulo: Callis, 2003.

QUEIROZ, R. *Xerimbabo.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

ROCHA, R. *Faz muito tempo.* São Paulo: Ática, s/d.

SANTOS, J.R. *O Curumim que virou gigante.*São Paulo: Ática, 1987.

STADEN, H. 1520-ca 1565 Viagem ao Brasil. - Rio de Janeiro : Academia Brasileira, 1930. - 186 p. http://purl.pt/151 http://purl.pt/151/cover.get

VERÍSSIMO, E. *As aventuras de Tibicuera.* São Paulo: Globo, 2000.