

O ARCO EM PALAVRA: A REINVENÇÃO DO PRESENTE NAS CRÔNICAS DE DANIEL MUNDURUKU

Rubelise da Cunha¹

Resumo: Estudos teóricos desenvolvidos no Brasil e no Canadá apontam a importância do resgate das tradições orais como forma de empoderamento para as nações indígenas. Neste ensaio, analisamos como Daniel Munduruku, em especial em suas *Crônicas de São Paulo: um olhar indígena* (2004), resgata os saberes ancestrais ao inserir uma dupla temporalidade em suas narrativas do presente, transformando a escrita literária em espaço transcultural de legitimação dos saberes indígenas.

Palavras-Chave: tradição oral; literatura indígena; transculturalidade; Daniel Munduruku.

BOWS INTO WORDS: THE REINVENTION OF THE PRESENT IN DANIEL MUNDURUKU'S CHRONICLES

Abstract: Theoretical studies in Brazil and in Canada state the importance of recovering oral traditions as a means of empowerment for Indigenous nations. This article analyzes how Daniel Munduruku recovers ancestral knowledge by introducing a double temporality in his book *Crônicas de São Paulo: um olhar indígena* (2004). His narratives of the present transform literary writing into a transcultural space for the legitimation of Indigenous knowledge.

Keywords: Oral tradition; Indigenous literature; transculturality; Daniel Munduruku.

O crítico canadense J. Edward Chamberlin inicia sua obra de 2003 com o relato de uma reunião entre uma comunidade indígena do noroeste da Columbia Britânica e alguns oficiais do governo canadense, cujo assunto principal era a demarcação das terras indígenas como propriedade governamental. Os indígenas estavam surpresos e não conseguiam entender tal determinação. Finalmente, um dos anciãos traduziu o que os perturbava no formato de uma pergunta, primeiramente em inglês, e depois em Gitksan, a língua de seu povo: “Se esta é sua terra”, ele perguntou, “onde estão suas histórias?” (2003: 1). A pergunta intitula a obra de

¹ Professora Associada do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande e Vice-Coordenadora do Núcleo de Estudos Canadenses. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas. É membro do GT Anpoll — Transculturalidade, Linguagem e Educação e suas publicações abordam principalmente os seguintes temas: estudos canadenses, literaturas indígenas, pós-colonialismo, gêneros literários. Endereço eletrônico: rubelise@hotmail.com.

Chamberlin, *If this is your land, where are your stories?: finding common ground*, e traz à tona uma questão central nas discussões que envolvem as culturas e as identidades das nações indígenas nas Américas e sua contínua luta por sobrevivência e reafirmação. Esta questão também é central no embate entre os saberes indígenas e os saberes impostos pelo colonizador europeu, e pauta as discussões literárias que envolvem os indígenas, seja como autores ou sujeitos representados, através da recriação de seu universo mítico e cultural.

Enquanto o discurso colonial justificava a violência física e epistemológica através do argumento da ausência — de organização social e cultural, de civilidade, de religiosidade — a voz indígena que ecoa nas Américas, desde os primeiros registros literários, nos fala da presença de grupos sociais fortemente organizados, cuja expressão artística resiste todas as pressões, físicas e psicológicas, advindas do processo colonial. A reivindicação de voz e espaço literário ecoa, muitas vezes, a própria luta pelo espaço físico que habitam, e que é fundamental para a definição de sentido e pertencimento identitário e cultural. No entanto, em tempos de globalização, o espaço físico, territorial, definido por fronteiras geográficas e políticas, pode facilmente ser substituído pelo fluido e ilimitado universo das histórias contadas. Este ensaio propõe-se a discutir como a literatura pode tornar-se um espaço de reafirmação das culturas indígenas a partir de novas configurações epistemológicas a respeito do fazer literário no século XXI. Mais especificamente, será analisada a contribuição da obra literária de Daniel Munduruku, que ao recuperar as tradições narrativas de sua cultura ameríndia, constrói um espaço transcultural de construção de saberes.

A constatação de Chamberlin (2003: 240) de que as histórias, como o próprio lar, nosso lugar de origem, diferenciam e ao mesmo tempo aproximam as culturas dos povos, pois são o espaço habitado que determina nossas crenças, pode ser considerada o ponto chave que propiciou reconfigurações teórico-literárias necessárias para o estudo da literatura indígena. Este foco na narrativa e no ato de contar uma história une discursos advindos tanto da antropologia e da sociologia, quanto dos estudos literários. Mais especificamente no campo da literatura, é importante destacar a contribuição dos Estudos Culturais, em especial da vertente dedicada ao pós-colonialismo. Em seu ensaio “*From hand to mouth: the postcolonial politics of oral and written traditions*” (2000), Chamberlin escreve sobre as contribuições do pós-colonialismo, mesmo para o estudo de literaturas que ainda se consideram parte de um colonialismo interno no Canadá, como a literatura indígena. O autor menciona que um dos *insights* mais funda-

mentais da teoria pós-colonial é o reconhecimento das contradições e a rejeição às escolhas simplistas, e enfatiza que, como qualquer outra teoria, o pós-colonialismo apenas nos oferece um foco, uma leitura possível da experiência literária e cultural. No entanto, a teoria pós-colonial nos lembra que não possuímos territórios ou estórias; ao contrário, somos possuídos pelas estórias e pelos lugares de onde viemos. Tal argumento nos remete às formas através das quais tanto o mundo da realidade quanto o mundo da imaginação se configuram enquanto espaços de luta por autenticidade e autoridade, e por estratégias de sobrevivência e poder.

A escritora canadense Lee Maracle, de origem ameríndia Salish, questiona o processo de classificação tradicional envolvido na designação dos gêneros literários e demonstra o quanto é mais efetivo para as nações indígenas se verem através da estória, e não através de paradigmas ocidentais. Embora não possamos esquecer que Maracle se refere especificamente à contação de estórias e à oratória Salish, ela também contribui para um questionamento de abordagens literárias ocidentais preconcebidas, apontando para o significado e a função das estórias. Sua teorização refere-se aos textos escritos, que se tornam os relembradores da estória no mundo moderno (MARACLE, 2007: 67), sendo seu argumento desenvolvido através de uma perspectiva que reconhece a estória, o ouvinte/leitor e o processo de transformação que resulta desta experiência.

A função transformativa da performance de contar estórias tem sido investigada por antropólogos como a canadense Julie Cruikshank, que em seu trabalho colaborativo com três anciãs Yukon entre 1974 e os anos 1980, traz importantes observações sobre a função das estórias para o povo Yukon. Em sua obra *The social life of stories: narrative and knowledge in the Yukon territory* (1998), a autora comenta que as anciãs lhe ensinaram que suas narrativas podem constituir reservas internas para a sobrevivência e o entendimento de forças arbitrárias (p. xii). Assim, a performance das estórias constitui muito mais do que palavras pronunciadas ou uma narrativa contada, pois possuem um papel prático e fundamental nas vidas das pessoas. As ideias de Cruikshank também se aliam ao significado que Maracle atribui às estórias como fundamentais para a cura e a sobrevivência dos povos. Cruikshank também menciona a relação estabelecida entre as comunidades e os textos transcritos, e como as anciãs acreditam que as narrativas escritas são apenas uma forma a mais para contar estórias e fazê-las parte da prática social. Os textos escritos tornam-se pontos de referência aos quais os narradores podem aludir quando desejam fazer pronunciamentos socialmente significantes aos

membros da família, a outros membros de sua comunidade, ou para o mundo mais amplo sobre o potencial das histórias para nos fazer reavaliar situações que pensamos compreender (CRUIKSHANK, 1998).

Pensar a literatura a partir de uma perspectiva indígena já é, em si, um exercício transcultural, visto que é necessário ter em mente o processo que transformou as práticas tradicionais da contação de histórias no que hoje denominamos texto literário a partir de uma tradição ocidental, que coincidentemente também teve seu início em práticas advindas da oralidade na Grécia antiga. Muitos autores indígenas consideram sua prática literária como uma possibilidade de recuperar o sentido e as características das *performances* orais tradicionais, nos moldes descritos por Maracle e Cruikshank. Outros, mesmo que sem uma declaração aberta a respeito desta prática política de recuperação da cultura e sobrevivência dos saberes, inserem uma perspectiva particular em seus textos, oriunda de sua história cultural, ao mesmo tempo em que reivindicam e desejam participar do sistema literário convencional.

Para as tradições ameríndias, o ato de contar uma história é uma prática que envolve a construção coletiva de conhecimento. São abolidas oposições entre ficção e realidade, mundo animado e inanimado, imaginário e concreto. E é exatamente no território da realidade e da imaginação, do oral e do escrito, que, de acordo com Chamberlin (2000), o pós-colonialismo contribui com os estudos indígenas. O autor aponta que a separação entre “culturas orais” e “culturas escritas” é problemática e reflete uma imposição de leitura colonial que não consegue compreender a complexidade implícita naquilo que “nós” denominamos “cultura oral”. Ao mencionar as práticas de nações da costa oeste do Canadá, por exemplo, Chamberlin menciona que cobertores e máscaras utilizados nas performances constituem uma forma de escrita para tais culturas. No contexto brasileiro, Lynn Mario T. Menezes de Souza, em seu ensaio “Que história é essa? A escrita indígena no Brasil”, também afirma que a escrita sempre esteve presente nas culturas indígenas no Brasil na forma de grafismos feito em cerâmica, tecidos, utensílios de madeira, cestaria e tatuagens (2003: 125). Sendo assim, tais práticas habitam um espaço intraduzível na oposição binária entre oral e escrito. Nas culturas tradicionais, as histórias não são apenas ficção num sentido ocidental, ou um modo artístico. Elas ultrapassam nosso conceito de literatura ao defenderem que a construção de conhecimento só pode ser atingida através da prática da contação de histórias. As histórias produzem visões e também constituem atos de criação. Desta forma, configuram uma prática sagrada e espiritual, que

envolve, em nossos moldes ocidentais, questões não apenas literárias, mas também religiosas, ontológicas e filosóficas. Daí advém a centralidade que a estória contada concede às tradições míticas e sagradas da comunidade a qual pertence.

As importantes contribuições de Chamberlin, Maracle e Cruikshank dialogam com o pensamento crítico desenvolvido neste momento no Brasil. Destaco, para fins do estudo a ser empreendido sobre a obra de Daniel Munduruku, o trabalho desenvolvido por Maria Inês de Almeida e Sônia Queiroz (2004: 11), as quais apontam a importância da inserção da oralidade e das narrativas orais na história da literatura brasileira desde o século XIX, com a obra de Sílvio Romero. Além disso, reconhecem não só o espaço da literatura oral indígena, mas também a escrita que surge através dos ‘livros da floresta’ (2004: 193). Mais recentemente, com a organização de um grupo de escritores indígenas no Brasil, a participação indígena dentro de um conceito de literatura brasileira tem sido assegurada. Em *Desocidentada: experiência literária em terra indígena* (2009), Almeida define a literatura indígena a partir de um conceito que a associa com algo além do que se considera a escrita ocidental, uma conexão com a terra (literaterra): “A grande diferença entre a escrita ‘ocidental’ e a escrita dos índios é que, para estes, o corpo da escrita, o corpo nosso, e o corpo da terra, se integram, multiplicadamente” (2009: 24). Para tanto, também vai ressaltar o quanto a origem do literário nas mitologias realiza este movimento de conexão com a terra e o divino: “Todos os mitos não tratam da metamorfose? Eles mimetizam a experiência de homens na terra, traçando geografias” (2009: 27). Este conceito de literaterra exposto por Almeida está em consonância com a abordagem de Chamberlin que reconhece a estória como o próprio lugar de origem de um povo, e conecta a estória contada ao espaço físico, concedendo centralidade às questões que envolvem os saberes e as disputas territoriais. De certa forma, o mundo ficcional funciona como um ponto que conecta o ameríndio ao seu espaço físico e mítico, resgatando e recriando suas tradições ancestrais.

Lynn Mario T. Menezes de Souza, em “As visões da anaconda: a narrativa escrita indígena no Brasil” (2002) também aponta para múltiplas práticas que caracterizaram a escrita indígena no Brasil, ao analisar os textos multimodais dos Kaxinawá, que conseguem de forma mais complexa transitar entre as duas culturas. Além disso, também analisa como a escrita indígena se insere no circuito das editoras e nos padrões da literatura e da escrita ocidental (SOUZA, 2003). Dentre os autores que trabalham para esta inserção das narrativas indígenas

no circuito da literatura brasileira e no mercado editorial, destacamos Daniel Munduruku. Souza insere a obra de Munduruku dentro do que denomina “estória escrita”, localizando-o no grupo de escrita indígena que inclui os escritores declaradamente de origem indígena, “mas que migraram para os centros urbanos nacionais, e conviveram com a cultura dominante, escrevendo de e para a cultura dominante não indígena” (2003: 135). Ainda destaca a dificuldade que tais autores enfrentam, ao estarem distanciados de suas origens e de um público leitor indígena, e ao mesmo tempo ao serem sujeitos à exclusão e marginalização do mercado editorial dominante.

Aos 15 anos, Daniel Munduruku deixou para trás a aldeia. Formou-se em Filosofia, especializou-se em História e Psicologia e tornou-se um dos primeiros indígenas doutores do Brasil, com um Doutorado em Educação pela Universidade de São Paulo. Munduruku fez pós-doutorado em literatura na Universidade Federal de São Carlos e é conhecido no meio literário e acadêmico pelos quarenta livros infantis já publicados. Sua primeira obra, *Histórias de índio*, de 1996, vendeu mais de 60 mil cópias. A segunda, uma enciclopédia com verbetes nativos, ganhou o Prêmio Jabuti. Os livros *Coisas de índio* (2003) e *As serpentes que roubaram a noite* (2001) foram premiados com a menção de livro Altamente Recomendável pela FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil), e a obra *Meu avô Apolinário* (2009) foi escolhida pela Unesco para receber menção honrosa no Prêmio Literatura para Crianças e Jovens na Questão da Tolerância. *Todas as coisas são pequenas*, romance publicado em 2008, é sua primeira obra direcionada ao público adulto. Em 2010, ainda foi lançado *O karaíba: uma história do pré-Brasil*.

A obra de Munduruku é intensa e variada, e seu trabalho se insere dentro da perspectiva educacional, seja na formação de leitores através da literatura infantil e infanto-juvenil, ou em sua participação no Movimento Indígena, o qual também motiva uma de suas importantes publicações, *O caráter educativo do movimento indígena brasileiro (1970-1990)*, de 2012. Além disso, no que se refere a sua produção ficcional, é visível sua inserção no sistema literário brasileiro através de um trabalho de ruptura e transformação. *Todas as coisas são pequenas* é sua inserção na tradição romanesca através de uma obra que resgata uma temática recorrente quando encontramos personagens indígenas: o narrador protagonista, Carlos, é um branco brasileiro, cuja trajetória de conciliação com a família e o resgate de sua identidade perpassa pelo salvamento por um indígena na floresta amazônica. O acidente aéreo é a opor-

tunidade para Carlos revisar sua vida egoísta e materialista. Durante o salvamento, Carlos reconhece que a experiência na aldeia indígena, a qual ocupa a maior parte da narrativa, foi vivenciada numa esfera paralela, entre sonho e realidade. É através dos ensinamentos recebidos do personagem indígena que o encontra após o acidente, um pajé jovem que já havia habitado o mundo dos brancos, que o narrador renasce para outra vida.

A temática do salvamento do branco pelo universo exótico indígena nos remete à tradição do mito do bom selvagem, cuja importância reside no auxílio ao branco para que ele se liberte de suas mazelas, também de certa forma abordada por Darcy Ribeiro através de sua personagem Alma, no romance *Maíra* (1976). No romance de Munduruku, o espaço da floresta é o território indígena que transforma o homem branco, e que o faz reconhecer outro aspecto da existência por ele negligenciado. A questão espacial, nesta narrativa, está inteiramente ligada ao sentido de existência do indígena em seu contato com a natureza, a ancestralidade, e suas tradições míticas. No entanto, nesta obra, é o escritor indígena que migrou para a cidade que descreve o indígena da floresta, tornando-se autor de sua própria narrativa. A inserção da voz de Munduruku na tradição romanesca pode ser considerada, de certa forma, irônica. Numa primeira leitura, a temática da obra parece corroborar o discurso já aceito na representação do indígena na cultura brasileira. No entanto, o autor utiliza o discurso que relegou o indígena a sua função coadjuvante na construção da identidade brasileira, apenas construindo ícones e figuras literárias como Iracema e Peri, para demarcar o espaço da autoria indígena na tradição romanesca brasileira e reafirmar a conexão do ameríndio com o território brasileiro.

Neste ensaio, gostaria de destacar a contribuição singular que Munduruku nos traz em *Crônicas de São Paulo: um olhar indígena*, obra publicada em 2004 que também recebeu o prêmio da FNLIJ como livro altamente recomendável. A obra apresenta a cidade de São Paulo através da perspectiva do indígena que migra para a grande cidade e passa a ler a metrópole a partir de sua própria cultura, alteridade dentro da identidade. O olhar do ameríndio Munduruku, oriundo das margens do rio Tapajós, no Pará, reconhece os significados de nomes indígenas que identificam o espaço físico de São Paulo, marcando seu lugar de pertencimento através das histórias ancestrais que o conectam ao local. Estes nomes denominam os dez capítulos: Tatuapé, Anhangabaú, Ibirapuera, Jabaquara, Guarapiranga, Butantã, Pirituba, Tietê, Tucuruvi, e o último capítulo, intitulado Guaianases, Guarulhos e Guaranis. A complexidade desta movimentação transcultural apresentada por Munduruku em suas crônicas desloca o olhar

indígena da periferia ao centro, ao fazer a cidade sua, a partir das narrativas que constroem sua identidade ameríndia, fundindo as narrativas de um passado que tanto se quer associar ao indígena a um presente e um futuro no qual o indígena convive com a cultura ocidental hegemônica.

Crônicas de São Paulo: um olhar indígena torna-se uma obra singular no que Souza denomina “estória escrita”, ao inserir um narrador identificado com as práticas narrativas tradicionais de seu povo Munduruku que se apropria da escrita para reescrever a história da cidade. O título e o subtítulo da obra nos convidam a pensar o fazer literário no limiar entre cultura ocidental e cultura indígena, visto que a crônica é um gênero escrito por excelência, mas o olhar que direciona a narrativa se identifica como indígena, ou seja, oriundo da tradição das performances orais como veículo de contação de histórias. Sendo assim, a perspectiva adotada por Munduruku, ao escrever suas crônicas de São Paulo, apresenta um olhar transcultural, ou seja, um olhar oriundo da zona de contato entre a escrita ocidental e a tradição oral. Conforme define Mary Louis Pratt (1992: 6), a zona de contato se configura como uma fronteira cultural que engloba as interações entre as culturas dentro de relações assimétricas de poder. O olhar que parte do Pará e da cultura Munduruku interage com a cultura urbana de São Paulo. No entanto, a identificação com este espaço só ocorre quando é detectada a presença indígena no espaço ocidental, que já funciona como um híbrido da grande cidade. O conteúdo e a forma são aliados em sua transculturalidade, pois a crônica, gênero marcadamente ocidental, se alia ao formato das narrativas tradicionais dos povos ameríndios, ao recuperar estratégias da performance oral e imbuir-se, também, de um objetivo próprio a tais narrativas: o ensinamento e a construção de conhecimento.

De acordo com Souza, uma das marcas de diferenciação mais fortes entre a escrita ocidental e a tradição oral está na questão da autoria: “O contador não se vê como criador da narrativa, e sim como uma espécie de transmissor; ou seja, ele é um elo numa cadeia infinita de repetidores ao longo das gerações” (2003: 127). Souza ainda relaciona a diferença entre o autor e o contador a questões de temporalidade, como descrito por Da Matta (1987) e Sullivan (1988). Os autores identificam dois conceitos de tempo simultaneamente presentes nas culturas indígenas brasileiras: um “presente anterior”, que nos remete a um passado quando o mundo tal como o conhecemos hoje ainda não existia, e o “presente atual”, que se refere ao estado de coisas de hoje em dia. No primeiro conceito, o tempo segue um processo cíclico

(plano mítico); no segundo, um processo linear (plano histórico), sendo coexistentes nessas culturas. Em suas crônicas, Munduruku nos apresenta uma dupla perspectiva temporal, cujo hoje (presente atual) nos conduz ao presente anterior. A partir das denominações de origem tupi-guarani dos locais visitados pelo narrador, é detectado não apenas o “presente atual” da historicidade do olhar contemporâneo ocidental, mas também é recuperado o “presente anterior”, que nos remete aos acontecimentos que envolvem os habitantes deste espaço denominado São Paulo, recuperando um sentido de coletividade e o aspecto mitológico.

O narrador-contador das crônicas de São Paulo inicia sua viagem por São Paulo pelo Tatuapé, que significa “o caminho do tatu”. O tatu de São Paulo é o tatu metálico, o metrô. A marcação de seu olhar de fora deste mundo tecnológico é apresentada quando afirma que “os índios sempre ficam encantados com a agilidade do grande tatu metálico” (MUNDURUKU, 2010: 15). O que identificamos, então, é que o narrador se apropria do gênero narrativo utilizado pelos viajantes e colonizadores europeus para produzir suas impressões. O olhar imperial descrito por Pratt é substituído pelo olhar indígena deste narrador Munduruku que migra para São Paulo. A partir de suas crônicas, cuja perspectiva parte das viagens dentro do tatu metálico, o narrador-contador assume o olhar do viajante, do migrante, em consonância com as migrações típicas do contexto brasileiro, neste movimento entre norte e sul. Seu olhar busca a natureza como forma de ligação com o passado e os povos que habitavam o território, como os Puris, e sente a necessidade de levar sua alma “ao princípio de tudo” (2010: 16). Este princípio, que identificamos como o marco de ruptura que introduz o presente atual, é a chegada dos portugueses, narrada no capítulo “Anhangabaú: o rio da assombração”.

Ao longo das crônicas, o olhar do narrador busca uma conexão com o espaço físico através da natureza. A natureza presente no espaço urbano torna-se o elemento fundamental para a recuperação do presente anterior. Na crônica “Ibirapuera: lugar de árvores”, o lago poluído é descrito como símbolo do “velho avô que tudo ouve impassível e paciente, como a esperar que os netos, apressados pelos relógios e pelos corpos suados, sentem-se para ouvir histórias dos tempos antigos e aprendam com ele a sabedoria das águas” (MUNDURUKU, 2010: 23). Sendo assim, o narrador busca, através de sua crônica, resgatar a consciência ecológica perdida, característica das culturas que viviam em harmonia com a natureza. O homem, os animais e o meio ambiente constituem o sagrado, numa perspectiva similar ao panteísmo, como sinaliza Tomson Highway, músico e escritor Cree, em *Comparing mythologies* (2003:

42). É este tempo mítico cíclico que o olhar indígena adiciona às suas crônicas paulistanas, inserindo um ensinamento advindo das culturas ancestrais, como sugere a seguinte citação que define o Ibirapuera:

É por isso que digo que o Ibirapuera é um lugar circular, pois todos os seus cantos lembram nossa transitoriedade, nos ensinando que somos parte integrante do planeta e não seus donos. É o que dizem as árvores que ali se encontram, que já atravessaram o tempo resistindo bravamente, apesar de já terem presenciado o corte de muitas de suas parentas para dar vez à cidade que cresce ao seu redor. Observando direito, parece que elas formam uma teia que nos une com o infinito, tornando-nos mais importantes do que somos. (MUNDURUKU, 2010: 23)

O narrador sorri ao encontrar “um ponto de equilíbrio entre o passado e o presente”, quando imagina que os prédios construídos podem ser “uma tentativa, ainda que inconsciente, de colocar o quadrado dentro do círculo, tornando-o um lugar habitável para o espírito dos antepassados e ideal para o descanso do espírito do homem moderno” (MUNDURUKU, 2010: 24). No entanto, este sujeito ainda considera que é mais fácil conversar com os espíritos da natureza do que entender o espírito do homem moderno, pois “este prefere correr contra o tempo em vez de se aliar a ele” (2010: 25).

As crônicas “Butantã: terra firme” e “Pirituba: lugar com muita taboa, taboal” conectam-se a partir da cobra e de sua simbologia para o narrador-contador. Em sua origem etimológica, a palavra Butantã quer dizer terra firme, mas no contexto de São Paulo é o local no qual está localizado o Instituto Butantan, apresentado ao narrador como o lugar onde as cobras têm sua morada. Por não gostar de cobras, o narrador percebe o Butantã como um lugar perigoso. É neste momento que narra um episódio de sua infância, no qual passou por cima de uma surucucu sem ter consciência do perigo, sendo advertido por seu pai por sua falta de cuidado. O ensinamento de seu pai é passado através da recuperação da mitologia Munduruku, que descreve os répteis, num tempo muito antigo, como os únicos donos da noite, por isso foram necessárias várias artimanhas para convencê-los a partilhar a noite com seu povo indígena. Por isso as cobras eram “seres mágicos, que sempre queriam uma oportunidade para tomar dos humanos a noite que antes lhes pertencera (MUNDURUKU, 2010: 38).

Enquanto na crônica “Butantã” a cobra aparece como elemento da natureza que causa medo ao narrador, em “Pirituba” ele se identifica com a cobra, ao ler sua experiência em São Paulo como uma espécie de metamorfose. É em Pirituba que o narrador, assim como Daniel Munduruku, encontra seu primeiro trabalho como professor, logo que chega a São Paulo. Em sua estratégia de sobrevivência na metrópole, o narrador se compara às serpentes que rastejam

e se camuflam sob as folhas longas das taboas à procura de alimento, para cumprir sua missão como professor indígena: “Assim, serpente por natureza, descobrindo tabuais onde encontrar alimento e retirar matéria-prima para a minha flauta, fui desenvolvendo meu jeito de olhar São Paulo e dela tirar tudo o que for possível para manter o céu equilibrado, evitando que se autodestrua” (MUNDURUKU, 2010: 43).

As reflexões do narrador acerca de sua adaptação ao espaço paulistano nos remetem ao mito da anaconda-Yube, figura mítica masculina que traz a cultura, a sabedoria e o conhecimento para os Kaxinawá. Souza analisa o quanto esta figura mítica descreve o indígena em contato com uma nova realidade, o que necessariamente exige transformação:

Como no mito da anaconda-Yube, a ética de “abertura para o outro” leva os Kaxinawá a apreender a alteridade radical como algo perigoso e ao mesmo tempo desejável, um paradoxo insolúvel, onde não há outra possibilidade a não ser permitir-se tornar-se outro. [...] Tal é a dialética da alteridade ameríndia — onde o sujeito se transforma em objeto (Outro) e novamente em sujeito; dessa vez em um sujeito transformado e não no mesmo sujeito inicial. (2002: s/n).

Assim, ao nomear-se “serpente por natureza”, o narrador de “Crônicas de São Paulo” assume esta abertura para a alteridade radical que é simbolizada na cultura Kaxinawá pela figura da anaconda que muda ciclicamente de pele, e que sobrevive graças a transformações periódicas necessárias e constantes: “Foi assim que me tornei um transeunte da cidade e transformei o barco em trem, o arco em palavra, a mata em tabual, a escuridão em luz elétrica, a aldeia em cidade. Não troquei minha aldeia pela cidade. Eu transformei a cidade em minha aldeia” (MUNDURUKU, 2010: 43).

A viagem transcultural do narrador do Butantã ao Pirituba fortalece a ideia de que esta alteridade radical é ao mesmo tempo perigosa e desejável, já que mesmo temendo a serpente, reconhece sua força e nela se transforma. Esta simbologia é revolucionária, pois como afirma SOUZA (2004: 15), não enfatiza a perda ou diminuição de autenticidade do indígena frente ao diferente, distanciando-se de qualquer dicotomização simplista de relativismo/essencialismo, e sim o fato de que sua vitalidade advém do contato com o exterior, como ocorre com a anaconda, que permanece a mesma através da mudança de pele e da adaptação.

Este processo de adaptação, e de trânsito entre duas temporalidades, é destacado nos capítulos finais do livro, que concederão ao espaço físico, o planeta Terra, sua independência, sem a posse pelo homem, que se torna necessariamente habitante e viajante, responsável por sua manutenção. A crônica “Tietê: mãe do rio, região onde o rio alaga, fecundando a terra”

ressalta a conexão fundamental dos indígenas com as águas, pois suas aldeias estão sempre próximas a rios, lagos ou igarapés. O narrador explica que alguns povos, como os Karajá, vivem em função do rio, por isso sua posição contrária à construção de hidrelétricas e hidrovias, assim como o povo Munduruku, que vive às margens do grande rio Tapajós, “o patriarca que nos ensina a ter paciência e esperar” (MUNDURUKU, 2010: 46). A memória do narrador, que ao olhar o Tietê recorda sua ancestral relação com o Tapajós, esforça-se por lembrar do presente anterior do rio paulistano, ou seja, os tempos antigos quando o Tietê “era o centro da vida aldeã de nossos antepassados” (2010: 48). O narrador indígena, que transforma sua canoa na “canoa metálica de quatro rodas”, percorre a extensão do rio que “rasga teimosamente a cidade” em seu presente atual de poluição, num exercício de conscientização sobre a importância da preservação deste “tesouro líquido” (2010: 49).

No capítulo final da obra, “Guaianases, Guarulhos e Guaranis”, Munduruku reforça as ideias de Chamberlin de que são os territórios e as histórias que nos possuem, e não o contrário. O olhar que percebe São Paulo através das histórias e das denominações em Guarani que definem os espaços territoriais sinaliza o pertencimento indígena a este local, e não sua posse. Além disso, reconhece “Esta terra — a São Paulo de sempre”, como “a casa de muitos” (2010: 57), acolhendo a São Paulo multicultural e cosmopolita através de sua perspectiva de serpente, em constante transformação. Ao conceber São Paulo como “a casa de muitos”, Munduruku resgata o pertencimento ameríndio a esta terra, representado fortemente pelos Guarani que ainda a habitam: “Tem que ser a casa de todos. Aberta para todos. Sempre. Até para os que não conseguiram resistir ao seu crescimento. Que vivam em sua memória, como seus primeiros moradores. Que continue sendo também a casa daqueles que ainda hoje são seus filhos mais ilustres: os Guarani” (2010: 57). Como no conceito de literaterra desenvolvido por Maria Inês Almeida, a última crônica sobre São Paulo funde a tradição oral, representada pelas canções, com o corpo do ameríndio e a natureza, enfatizando que o povo Guarani pertence a São Paulo, pois “compôs aqui muitas canções para as divindades, alimentou a terra com seu sangue, assegurou até onde pôde a natureza para as futuras gerações, embalou os sonhos e as esperanças das suas crianças, construiu uma história de resistência e paciência” (2010: 57).

É com esta história de resistência e paciência que Daniel Munduruku compromete-se em seu trabalho como escritor, refletindo sobre a forma como se origina este olhar indígena

que concede subtítulo a seu livro. O narrador é enfático ao lembrar que “a gente não olha apenas com os olhos, mas também com a língua. É ela que nos dá o sabor e o saber, e aqui em nossa terra havia muitos sabores e saberes que faziam o colorido de nossa gente” (2010: 55). É a inserção de sua língua, que traduz em língua portuguesa seus saberes ancestrais, que permite a dupla temporalidade expressa em sua perspectiva sobre São Paulo. O olhar indígena transcultural visualiza o colonizador europeu como o Outro, “alienígena”, e consegue perceber que nesta terra “se estabeleceu um encontro nem sempre amigável entre nativos e alienígenas criando um diferente modo de olhar e de ser em nosso novo mundo” (2010: 56).

O narrador de crônicas, como o gênero sugere, fala de suas experiências. Ao imprimir uma dupla temporalidade, o narrador de Munduruku pode ser descrito tanto como o narrador da crônica, como o contador de histórias, recuperando a tradição das performances orais, nas quais o contador parte de sua própria experiência. É neste aspecto que o autor e o narrador se fundem, e as crônicas relatam a trajetória do escritor que migra do Pará a São Paulo, transformando “o arco em palavra” (2010: 43). Para Gerald Vizenor, escritor e crítico literário Anishinabe, o indígena passa a existir através das palavras e dos gestos oratórios: “As famílias tribais criaram a terra, os pássaros e os animais, as sombras e a fumaça, o tempo e os sonhos, com suas palavras e memórias sagradas” (1978: vii).² O criador de palavras — *wordmaker* — dá forma às suas palavras na tradição oral com a mesma familiaridade com que o indígena ancestral fabricava suas flechas, dobrando-as em seus dentes com absoluta consciência e reconhecimento pessoal. Parece ser esta a função do escritor indígena no mundo contemporâneo, adotada por Daniel Munduruku — formatar as palavras da tradição oral em seus lábios com a familiaridade ancestral com que se fabricavam as flechas, transformar o arco em palavra escrita, a fim de combater o discurso que relegou os indígenas à condição de mero elemento selvagem de um território a ser conquistado. Ao mudar de pele como a serpente, em seu percurso transcultural, Munduruku resgata os saberes ancestrais em suas narrativas do presente, legitimando seu pertencimento à tradição literária e ao território brasileiro.

² Tradução da autora do original em inglês.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- ALMEIDA, Maria Inês de. *Desocidentada: experiência literária em terra indígena*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- CHAMBERLIN, J. Edward. *If this is your land, where are your stories?: finding common ground*. Toronto: Alfred Knopf, 2003.
- CHAMBERLIN, J. From hand to mouth: the postcolonial politics of oral and written traditions. In: BATTISTE, Marie. *Reclaiming indigenous voice and vision*. Vancouver: University of British Columbia Press, 2000. p. 124-141.
- CRUIKSHANK, Julie. *The social life of stories: narrative and knowledge in the Yukon territory*. Vancouver: UBC Press, 1998.
- DA MATTA, Roberto. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- HIGHWAY, Tomson. *Comparing Mythologies*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2003.
- MARACLE, Lee. Oratory on Oratory. *Trans.Can.Lit: resituating the study of Canadian literature*. Ed. Smaro Kamboureli and Roy Miki. Waterloo: Wilfrid Laurier, 2007, p. 55-70.
- MUNDURUKU, Daniel. *Crônicas de São Paulo: um olhar indígena*. São Paulo: Callis, 2010.
- MUNDURUKU, Daniel. *Todas as coisas são pequenas*. São Paulo: Arx, 2008.
- PRATT, Mary Louis. *Imperial eyes: travel writing and transculturation*. London: Routledge, 1992.
- RIBEIRO, Darcy. *Maíra*. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. Que história é essa? A escrita indígena no Brasil. In: SANTOS, Eloína Prati dos (org.). *Perspectivas da literatura ameríndia no Brasil, Estados Unidos e Canadá*. Feira de Santana: UEFS, 2003, p. 123-137.
- SOUZA, Lynn Mario T. M. de. As visões da anaconda: a narrativa escrita indígena no Brasil. *Revista Semear*, n. 7. Cátedra PUC-RIO. Disponível em: http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/7Sem_16.html. Acesso em: 20 de outubro, 2014.
- SOUZA, Lynn Mario T. M. de Remapping writing: Indigenous writing and cultural conflict in Brazil. *English Studies in Canada*, v. 30, n. 3, p. 4-16, 2004.
- SULLIVAN, Lawrence E. *Icanchus drum: an orientation to meaning in South American religions*. New York: Macmillan, 1988.
- VIZENOR, Gerald. *Wordarrows: Indians and Whites in the new fur trade*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1978.

Recebido em: 19 de outubro de 2014.

Aceito em: 20 de novembro de 2014.