

# Estratégias narrativas em *O karaíba*, de Daniel Munduruku: recusa da perspectiva histórica genocida

---

## Narrative strategies in *O karaíba*, by Daniel Munduruku: refusal of the genocide historical perspective

Suene Honorato \*  
Universidade Federal do Ceará – UFC

241

---

**RESUMO:** O romance *O karaíba*, de Daniel Munduruku, é composto a partir de estratégias consagradas na tradição narrativa ocidental. No entanto, a adequação a tais estratégias impõe certos limites, essenciais para a compreensão dos sentidos do texto. De um lado, a adequação permite que o romance indígena - em que se supõe uma dinâmica entre sociedades dissimilares (a ocidental, centrada na escrita; a indígena, centrada na oralidade) - suspenda a radicalidade da diferença; de outro, a recusa a certas convenções narrativas constrói novas formas de narrar, que poupam os personagens de um destino trágico e opõem-se à perspectiva histórica genocida.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura indígena. Daniel Munduruku. Genocídio.

**ABSTRACT:** The novel *O karaíba*, by Daniel Munduruku, is made of consecrated strategies in Western narrative tradition. However, the adequacy to such strategies imposes some limits, and these limits are important to discuss the novel. On the one hand, the adequacy allows the indigenous novel - in which exists a dynamic between dissimilar societies (the Western, centered on writing; the indigenous, centered on orality) - to suspend the radicality of the difference between cultures. On the other hand, the refusal to certain narrative conventions builds new ways of narrating, which save the characters from suffering a tragic destiny and let them to oppose the genocide historical perspective.

**KEYWORDS:** Indigenous Literature. Daniel Munduruku. Genocide.

---

\* Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

*Se esses povos fizerem apenas a “tradução” da sociedade ocidental para seu repertório mítico, correrão o risco de ceder ao canto da sereia e abandonar a vida que tão gloriosamente lutaram para manter. É preciso interpretar. É preciso conhecer. É preciso se tornar conhecido. É preciso escrever – mesmo com tintas do sangue – a história que foi tantas vezes negada.*

(Daniel Munduruku, “Escrita indígena: registro, oralidade e literatura”, p. 82)

## 1. Da “literatura” para a “literatura indígena”: estética e política

No livro *Uma poética do genocídio*, Antônio Paulo Graça (1998) analisa romances brasileiros em que o índio<sup>1</sup> figura como personagem principal – conjunto de obras que ele denomina “romances indianistas”. O crítico nota que na tradição ocidental os heróis “têm o destino previamente traçado, de acordo com o gênero em que estão representados”; porém, quando se trata de um herói indígena, fica-lhe reservado “um destino adverso, independentemente do gênero em que se apresenta” (GRAÇA, 1998, p. 29). A contradição entre a tipologia dos personagens e o destino sempre trágico reservado ao indígena revela, para o autor, nosso “inconsciente genocida”: “Não se exterminam, por séculos, nações, povos e culturas sem que, de alguma maneira, haja uma instância do imaginário que tolere o crime. Se a sociedade brasileira incorre no genocídio, desde sua fundação, e ainda hoje o reitera, é porque existe no imaginário um foro legitimador” (GRAÇA, 1998, p. 25-26). Observando a maneira como a forma literária ocidental se comporta quando busca integrar o universo indígena, Graça assinala a questão política que configura o apagamento deste na sociedade contemporânea: o genocídio foi/é uma prática que subjaz aos textos literários, processo que contribui para legitimar sua permanência e atualização no presente.

---

<sup>1</sup> Utilizo os termos “índio” ou “indígena” por fazerem parte do debate que proponho; no entanto, tenho em mente a insuficiência deles para expressar a diversidade cultural dos povos que eles supostamente pretendem designar.

Os romances analisados por Graça são elaborados por autores não indígenas de diferentes períodos históricos: José de Alencar, Bernardo Guimarães, Joaquim Felício dos Santos, Mário de Andrade, Darcy Ribeiro e Antônio Callado. Com exceção de *Macunaíma*, considerado uma “antipoética do genocídio”, os demais romances elaborariam um outro “dissimilar na cultura, nos valores, hábitos e crenças” (GRAÇA, 1998, p. 16), que não chega a ser integrado à forma do romance e fracassa enquanto renovação estética.

A literatura indígena – em que por ora acho devido incluir textos produzidos por autores indígenas com ou sem a mediação de pesquisadores não indígenas – é um campo de produção e discussão recente no Brasil; situa-se como contraponto a um longo processo de silenciamento das vozes indígenas (GRAÚNA, 2013) e se realiza por meio de diferentes textualidades, mesclando gêneros literários em prosa, verso e imagem, temporalidades míticas e históricas (THIÉL, 2012). Essa literatura supõe, segundo Graça Graúna (2013, p. 172), um “diálogo interétnico”, pela apropriação de formas escritas consagradas na tradição ocidental para dar visibilidade a uma tradição não ocidental, cujo traço mais marcante seria a vinculação com a oralidade. É preciso reconhecer, como insiste a pesquisadora e poeta, que a “[...] palavra indígena sempre existiu; existirá sempre” (GRAÚNA, 2013, p. 178). A oralidade, para os povos indígenas, não corresponde ao que se entende negativamente como “ausência de escrita”; ela representa um complexo sistema de partilha e vivência social que garante a manutenção de seus modos de vida. A escrita passa a ser sentida como necessidade, técnica a ser dominada, para enfrentar o silenciamento a que os povos indígenas têm sido forçados há cinco séculos, estabelecendo com a oralidade, ao menos para Munduruku (2018a, p. 83), um movimento de complementação que atualiza a memória ancestral.

A dinâmica entre duas sociedades dissimilares (a ocidental, centrada na escrita; a indígena, centrada na oralidade) suposta na literatura indígena implica muitas questões. Em *A queda do céu*, por exemplo, fica evidente que,

para o xamã yanomami Davi Kopenawa, a escrita ocidental é insuficiente para traduzir a cultura da oralidade na qual seus valores são formados.<sup>2</sup> O endereçamento dessa literatura a leitores não indígenas, como o faz explicitamente Kopenawa, assinala a indissociabilidade entre estética e política: recusa do estereótipo consagrado em especial pela tradição romântica indianista, para a qual o índio é parte do passado histórico; acesso a formas de narrar indisponíveis na literatura não indígena, as quais remetem à diversidade dos modos de ser “índio” no Brasil de ontem e de hoje.

O reconhecimento dessa diversidade se deve à atuação dos movimentos indígenas nas últimas décadas, quando muitos de seus integrantes tomaram a cena política e cultural brasileira. Daniel Munduruku (2018b), no artigo “A literatura indígena não é subalterna”, considera a Constituição de 1988 como marco para um novo paradigma, que teria superado a ideia de “índio” como estágio de “transição” para a brasilidade. Tributárias da geração anterior, que começou a articular uma “célula de resistência” na década de 1960, novas lideranças “[...] organizaram efetivamente – com a ajuda da sociedade civil brasileira – o movimento político que traria para o debate a presença indígena em sua diversidade cultural, linguística e social” (MUNDURUKU, 2018b).

Integra esse processo a reivindicação dos indígenas por se autorrepresentarem, como contraponto ao discurso hegemônico produzido por não indígenas, desde a considerada “certidão de nascimento” do Brasil – a *Carta de Pero Vaz de Caminha* – até os nossos dias. “Por meio da escritura, eles [os ‘índios narradores de história’] discutem e desfazem as distorções construídas por séculos de colonização” (THIÉL, 2012, p. 31). Recusando a

---

<sup>2</sup> Para Daniel Munduruku (2018b), a mediação de autores não indígenas, especificamente no caso de estrangeiros, coloca a voz indígena em posição de subalternidade, mostrando que “os ‘bons selvagens’ ainda não têm voz para além das fronteiras talvez porque o mundo queira ouvir suas palavras, mas não as ler”. Considero, no entanto, que a noção de autoria evocada por Munduruku, quando pergunta quem efetivamente teria escrito livros como *A queda do céu* e *Sauver le planete*, não expressa as questões envolvidas nessa dinâmica entre sociedades, e com as quais acredito que o próprio autor lide no romance que será analisado.

representação feita por não indígenas – em que os índios figuram entre “antropófagos” e “bons selvagens” –, os indígenas se representam como sujeitos dos processos históricos. Daí a narrativa do contato ser terreno disputado por diversos/as autores/as, tais como Eliane Potiguara, Kaká Werá Jecupé, Ailton Krenak, Davi Kopenawa, entre outros. O romance *O karaíba*: uma história do pré-Brasil, de Daniel Munduruku, pode ser lido como parte do esforço de escritores/as indígenas em construir novas perspectivas a respeito desse momento histórico.

## 2. As estratégias narrativas em *O karaíba*: dois movimentos

O romance *O karaíba*, de Daniel Munduruku, é composto a partir de estratégias consagradas na tradição narrativa ocidental. No entanto, a adequação a tais estratégias impõe certos limites, essenciais para a compreensão dos sentidos do texto. De um lado, a adequação permite que o romance indígena suspenda a radicalidade da diferença entre sociedades dissimilares; de outro, a recusa a certas convenções narrativas constrói novas formas de narrar, que poupam os personagens de um destino trágico e opõem-se à perspectiva histórica genocida.

O enredo pode ser assim resumido: no território dos povos Tupi, um karaíba anuncia a chegada próxima de fantasmas devoradores de almas, que alterariam profundamente a condição de vida das pessoas e da natureza. Para resistir a essa ameaça, a profecia revelada pelo karaíba dizia que uma guerreira Tupiniquim deveria se unir a um guerreiro Tupinambá – povos que mantinham forte rivalidade –, para gerarem um maíra, encarregado de construir a união contra os fantasmas. O enredo põe em relação três aldeias cujos habitantes, depois de algumas peripécias e enganos, conseguem concretizar a profecia. O maíra, que nasce da união entre Potyra e Periantã, é batizado de Cunhambebe, personagem que protagoniza a última cena do romance: da praia, ele avista “[...] um ponto branco que ‘surfava’ sobre as

águas salgadas” (MUNDURUKU, 2010, p. 93) e corre para a aldeia anunciando a chegada dos estrangeiros.

A presença de Cunhambebe<sup>3</sup> permite situar os eventos narrados no panorama histórico das primeiras décadas de colonização, quando franceses disputavam com portugueses a exploração da terra e dos habitantes. Como diz Munduruku (2010, p. 95): “Esta é uma história de ficção. Não aconteceu de verdade, mas poderia ter acontecido”. O romance procura recontar a história não do ponto de vista dos registros escritos acerca dos povos indígenas; ele recupera, por meio da ficção, uma história alimentada pela dinâmica cultural desses povos, que reservavam à figura de um sábio a transmissão de palavras ancestrais, para conduzir o povo à “terra sem mal”, referida desde as primeiras páginas do romance: “Perna Solta por um instante lembrou que conhecia vários lugares onde estavam inscritas mensagens que os avós diziam se tratarem de sinais que os conduziriam para uma terra sem males” (MUNDURUKU, 2010, p. 7) – a “Yvy-maraey formosa” com que um curumim sonha nos últimos versos do poema de Graça Graúna que aparece como epígrafe do romance. Segundo Hélène Clastres (1978), a terra sem mal é, para os povos Tupi-guarani, um lugar onde se vive eternamente jovem, onde tudo é abundante; mas, diferentemente do paraíso cristão, ela pode ser alcançada em vida. Até chegarem os colonizadores, o caraíba, profeta de vida errante responsável por conduzir os povos até lá, gozava de grande prestígio e por isso podia transitar por aldeias inimigas.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Além de Cunhambebe, haveria outros personagens históricos referidos no romance. Kaiuby, o chefe da aldeia de Perna Solta, e Tibiriçá (apenas mencionado) foram líderes indígenas que terminaram ao lado dos colonizadores portugueses no episódio conhecido como Confederação dos Tamoios.

<sup>4</sup> Numa cena do romance de Munduruku (2010, p. 69), o karaíba “[v]inha furioso porque ninguém tinha ido lhe receber na entrada da aldeia nem varrido seus caminhos”; em outra, “[...] o chefe chamou seus melhores guerreiros para limparem o caminho do sábio. [...] Minutos depois, o maíra chegou com pompa de rei” (MUNDURUKU, 2010, p. 91). Hélène Clastres (1978, p. 44) comenta a importância desse procedimento, que denotava “marcas de honra e veneração”: “Varria-se o chão que o caraíba ia pisar, às vezes chegava-se até mesmo a tomar precauções para que ele nem o tocasse [...]”.

## 2.1. Primeiro movimento: adequação às estratégias narrativas tradicionais

*O Karaíba* foi publicado em 2010. O livro traz ilustrações de Maurício Negro, um poema de Graça Graúna como epígrafe, dezoito capítulos acrescidos do desfecho, posfácio do autor e um pequeno glossário. O texto da orelha afirma que o romance é fruto das pesquisas de Munduruku e chama a atenção para a pouca produção de conhecimento em torno da história pré-cabralina, o que nos impede de “compreender o futuro do nosso país”, e considera o livro como um “primeiro passo” para sanar essa falta; além disso, traz o currículo de Munduruku: graduado em filosofia, doutor em educação, autor premiado de vários livros direcionados ao público infantojuvenil e a educadores. Texto e paratextos permitem relacionar a publicação a uma demanda editorial, tendo em vista que a Lei 11.645, de 10 de março de 2008, instituiu a obrigatoriedade do estudo de história e cultura afro-brasileira e indígena nas escolas de ensino médio e fundamental.

247

A narrativa concentra doses de romance, suspense e aventura. Um narrador distanciado e onisciente escolhe se ancorar em determinados personagens e, a partir de seus dramas individuais, vai fazendo o enredo progredir, como numa novela televisiva. Há também certo tom didático ao trazer para a narrativa exemplos de superação, questionamento da desigualdade de gênero, discussão sobre o papel de velhos e jovens na construção da história.

Vejam, a partir dos primeiros parágrafos do romance, as estratégias empregadas pelo narrador:

O sol nem tinha dado cores à floresta quando Perna Solta pulou de sua rede. Não conseguia dormir havia muitos dias por causa dos burburinhos que estava ouvindo na aldeia. Havia medo e revolta espalhados pelo ar, e ele não compreendia direito o que estava se passando.

Saiu da casa logo após atizar o fogo que estava ficando fraco, deixando seus outros habitantes com frio. Havia chovido na noite anterior e uma brisa violenta tinha se abatido sobre as casas, gerando nas pessoas espanto e terror. Mesmo a pequena Yrá, sua irmã mais jovem, que sempre teve espírito de bravura, ficou

recolhida no colo da mãe, mirando o horizonte com olhos arregalados. O que estaria por acontecer?  
O jovem foi até a beira do rio que banha sua aldeia e acocorou-se enquanto percebia que o alvoroço da noite anterior estava refletido também nas calmas águas daquele parente. Mesmo assim, fitou o olhar para ele e deixou que seus pensamentos voltassem para um passado próximo a fim de que refrescasse sua memória e lhe ajudasse a entender o que estava se passando.  
(MUNDURUKU, 2010, p. 2)

O trecho narra o despertar de Perna Solta num contexto de angústia com algo que não se conhece. A angústia sentida por Perna Solta, indiciada pela insônia, é compartilhada pelos demais habitantes da aldeia, incluindo sua pequena e destemida irmã; outro indício da angústia são os sinais da natureza (medo e revolta pelo ar, chuva forte e brisa violenta, alvoroço nas águas do rio). Como o narrador acompanha o que se passa na cabeça do personagem, que ainda não compreende o que está acontecendo, nós, leitores, tendemos a querer buscar, junto dele, a resposta para as alterações descritas. O suspense está criado.

Ainda no primeiro capítulo, ficamos sabendo de parte da profecia do karaíba, da singularidade da condição de Perna Solta (cujas pernas finas o impediram de ser guerreiro ou pajé e o levaram a se descobrir como eficiente corredor, ganhando o papel de mensageiro entre aldeias) e de sua amada Maraí. A origem desse romance é contada em *flashback* no terceiro capítulo. O capítulo quarto suspende a narrativa sobre Perna Solta para introduzir a personagem Potyra, uma menina que quer ser guerreiro; quando, no capítulo sétimo, o pai da menina invoca a rainha das águas e ouve dela que Potyra deverá assumir seu papel na profecia – ou seja, justamente o papel que ela recusa, de ser mãe e ter filhos –, cria-se uma tensão no enredo. No sexto capítulo, o narrador acompanha as ações de outro personagem, o chefe Anhangá aflito com as decisões a serem tomadas, revendo seus sonhos e ouvindo conselhos de um velho sábio. Aí estão os três principais personagens.

Anhangá interpreta a profecia como se Maraí, a amada de Perna Solta, fosse a mulher guerreira de outro povo a se casar com Periantã, seu filho adotivo; por



isso, reúne seus guerreiros e a sequestram. Perna Solta, então, se vê num conflito com ares de tragédia grega: se Maraí, Tupiniquim “trazida das bandas do norte como prisioneira de guerra” (MUNDURUKU, 2010, p. 53), fosse a guerreira da profecia do karaíba, o jovem mensageiro estaria condenado à solidão; mas a força de seu amor o faz rejeitar o destino traçado: “Estava decidido a enfrentar todos os perigos, todos os inimigos, todas as profecias para encontrá-la e com ela ser feliz” (MUNDURUKU, 2010, p. 74). Para isso, teria de declarar guerra contra seus próprios parentes, já que Anhangá era seu tio. Romance e aventura estão imbricados nesse nó.

Nos capítulos doze e treze, outra técnica narrativa é empregada: o narrador alterna o foco entre cenas protagonizadas cada uma por um dos grupos apresentados. No capítulo quatorze, um banho de rio é motivo para a inserção da narrativa de origem do piri-piri, a “árvore do cheiro”, lembrado por Perna Solta em fluxo de consciência. Nos capítulos em que os três grupos se encontram no meio da mata, o narrador ora focaliza os personagens em contato, ora individualiza a reação de um ou outro; a montagem entre cenas coletivas e individuais permite que saibamos como os fatos da narrativa são sentidos pelos personagens.

Há, portanto, domínio de técnicas narrativas variadas. A adequação às estratégias narrativas ocidentais permite aproximações com imagens consagradas que, a meu ver, podem ser lidas como como problematização da ideia de “índio” como exótico. Seguem três casos:

Ao questionar a impossibilidade de a tradição indígena permitir que mulheres sejam guerreiras, Potyra diz: “Quero trazer meu próprio prisioneiro, enfeitá-lo para a morte e depois comer seu corpo para ficar ainda mais forte e valente” (MUNDURUKU, 2010, p. 15). No trecho, ecoa a ideia de que comer a carne do inimigo implicava assimilar seus valores guerreiros, como se evidencia no poema “I-Juca-Pirama”, de Gonçalves Dias (2000, p. 309), quando o guerreiro Tupi é dispensado do ritual: “[...] parte; não queremos /

Com carne vil enfraquecer os fortes”. A aproximação com a ideia de antropofagia cristalizada no poema gonçalvino permite o reconhecimento de um tema importante na composição do estereótipo sobre o indígena, forjado como justificativa do projeto colonial. Segundo a análise que faz Viveiros de Castro (2002) de relatos dos cronistas do século XVI e seus comentadores, o canibalismo faria parte de um complexo sistema de vingança que funda a temporalidade entre os povos Tupinambá: o presente existiria no momento em que guerreiro e prisioneiro dialogam ritualmente evocando os mortos no passado e apontando a continuidade da vingança no futuro. Desde o recebimento até o ritual de execução, o prisioneiro passaria por processos de socialização que tendem a assemelhá-lo aos captadores. Além dos enfeites referidos por Potyra, o prisioneiro também poderia receber uma esposa e com ela gerar filhos. “Os Tupinambá queriam estar certos de que aquele outro que iriam matar e comer fosse integralmente determinado como um homem, que entendesse e desejasse o que estava acontecendo consigo” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 232). E embora os cronistas da época documentem que “[...] o matador era o único a não comer a carne do inimigo” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 239), a evocação de Potyra no contexto da trama está mais ligada a um rito coletivo onde quem morre será vingado pelos que vivem, do que, como no poema de Gonçalves Dias, à ideia individualizada de honra, tendo em vista que neste caso o guerreiro a ser morto é o último de sua linhagem. A necessidade do rito expressaria, ainda segundo Viveiros de Castro (2002, p. 241), a vinculação coletiva, “uma radical incompletude - uma incompletude radicalmente positiva”.

Nas falas de Perna Solta há variação de registro em relação ao pronome pessoal: ora fala de si em primeira pessoa, ora em terceira. Num momento diz “Eu também, minha amada, eu também” (MUNDURUKU, 2010, p. 4); em outro, “Meu avô perdoe a intromissão, mas Perna Solta não entende o motivo de estar ouvindo esta história” (MUNDURUKU, 2010, p. 6). Essa estratégia relembra os índios alencarinos, cuja referência a si também varia entre a primeira e a terceira pessoa: Ubirajara tanto diz “Eu sou Jaguarê” (ALENCAR,

p. 334), quanto “[...] Jaguarê já soltou seu grito de guerra” (ALENCAR, p. 332). A convenção linguística usada nas poucas falas do karaíba marca uma diferença em relação às demais personagens: “– Meu avô está chegando num lugar vazio? Por que está aqui? / – Lugar nunca vazio, chefe dos tupiniquins. Vazio espírito da gente. Vazio corpo que se esconde” (MUNDURUKU, 2010, p. 69). Artigos e verbos de ligação presentes na fala do chefe dos Tupiniquim não são encontrados na fala do karaíba. Essa convenção tem algo do estereótipo com que o indígena é representado como aquele que não domina a língua portuguesa; no entanto, por ser o único que assim fala no romance, é possível pensar que a condição excepcional do karaíba em relação aos demais, sua vida reclusa e errante, é figurada nessa diferença.

O romance entre Perna Solta e Marai é moldado nas formas convencionais do amor romântico: “E os dois ficavam admirando o céu estrelado enquanto juravam amor eterno” (MUNDURUKU, 2010, p. 54). Os amantes se retiram do mundo terreno ao tomar as estrelas como testemunho; atestam, com a atitude de olhar para o céu, a durabilidade de seu amor para além da vida. Como a vinculação entre esses dois elementos (amor e estrelas) poderia indicar, de acordo com Graça (1998, p. 16), a alteridade do universo indígena em relação à sociedade ocidental? Pode-se aproximá-la do famoso soneto de Olavo Bilac (2001, p. 53), de *Via Láctea*, em que o amante, tendo perdido a racionalidade, é interpelado pelo amigo: “Ora (dizeis), ouvir estrelas! [...]”. Tanto no romance de Munduruku quanto no soneto de Bilac, as estrelas testemunham o amor, que retira o amante da lógica mundana: “[...] só quem ama pode ter ouvido / Capaz de ouvir e de entender estrelas”. Um exemplo da circulação dessa imagem na cultura de massa pode ser dado pela canção “Escrito nas estrelas”, de Carlos Rennó e Arnaldo Dorfman Black, conhecida na voz de Tetê Espíndola<sup>5</sup>, em que domina a ideia do encontro entre amantes como destino previamente traçado, o que também está sugerido na cena do romance. Em relação a essas duas imagens, o romance insere uma novidade:

---

<sup>5</sup> Segundo informação do *site* Wikipedia, verbete “Tetê Espíndola”, a canção teria sido lançada em um *single* no ano de 1985.

trata-se de um casal indígena. Essa novidade é relevante porque tensiona o exotismo projetado sobre personagens indígenas, que as exclui daquilo que é supostamente universal e denuncia que o “universal” da vinculação entre amor e estrelas tem “cor” pré-definida.

Nos três casos mencionados, imagens consagradas na tradição ocidental trazidas para o romance parecem suspender o estranhamento entre sociedades dissimilares. Ao se aproximar da antropofagia gonçalvina e do registro de linguagem dos personagens alencarinos, o romance do autor indígena deixa ver que seus personagens não são *radicalmente* distintos. Porém, essa aproximação traz sentidos novos: em relação ao primeiro caso, o romance indígena privilegia o contexto coletivo da trama; em relação ao segundo, o registro da fala do karaíba pode ser lido como figuração da singularidade desse personagem. No caso da cena amorosa entre Perna Solta e Maraí, o romance estende o universalismo amoroso aos personagens indígenas e abre possibilidades estéticas para outras representações. Seria possível ler essas estratégias como problematização da ideia de que a identidade indígena representa uma diferença radical, sem diálogo com a sociedade dita “civilizada”. “O papel da literatura indígena”, diz Munduruku (2018a, p. 83), é “ser portadora da boa notícia do (re)encontro”. Haveria aí uma dialética em que, ao se aproximar de imagens consagradas, o romance desestabiliza o estereótipo do “índio exótico”.

## 2.2. Segundo movimento: recusa de algumas convenções literárias

Mas a dialética entre se aproximar de imagens consagradas e desestabilizar estereótipos pode ter uma face ambígua: por um lado, anunciaria o reencontro entre sociedades dissimilares; por outro, poderia se converter no “canto da sereia” de que fala Munduruku no trecho citado em epígrafe, quando a simples “tradução” entre forma ocidental e mundo indígena aliena os povos de seus modos tradicionais de vida. No caso de *O karaíba*, se é

verdade que, em alguns aspectos, a concessão a certos estereótipos parece suspender a radicalidade da diferença, a singularidade da perspectiva indígena se objetivaria na recusa a alguns padrões literários, que permite efetivar a escrita da “história que foi tantas vezes negada”. Tal recusa instaura outras formas de narrar, que livram os personagens de um final trágico, questionando o “inconsciente genocida”.

Um episódio específico me parece sintomático do modo como a recusa a uma convenção literária livra o personagem da morte. Quando Perna Solta se prepara para partir como mensageiro, Kaiuby, o chefe de sua aldeia, lhe oferece um amuleto de proteção, “um colar feito de dentes de inimigos mortos em combate” (MUNDURUKU, 2010, p. 18), e alerta para que ele não seja retirado em momento algum. Durante o trajeto, Perna Solta o retira e o esquece ao pé de uma árvore; lembra do ocorrido e pensa em depois retornar ao local para resgatar o objeto precioso. Na tradição ocidental, uma infração como essa funciona como indício, antecipa o que virá na sequência: quando Orfeu, regressando do Hades, descumpra a condição imposta pelos deuses e olha para trás, sabemos que não conseguirá levar Eurídice de volta ao reino dos vivos. Perna Solta, ao contrário, termina são e salvo sua jornada como mensageiro. O narrador não retoma o episódio; é como se ele não houvesse existido. Mas existiu. O silêncio posterior, a ausência de explicação sobre a “falha” da estratégia narrativa, coloca do avesso a poética do genocídio analisada por Graça: no caso dos romances indianistas, independentemente da estratégia narrativa, o personagem indígena tem destino trágico; em *O Karaíba*, embora um indício expressivo gere a expectativa de uma tragédia, o personagem tripudia dela e segue seu destino.

Em narrativas convencionais, especialmente na tradição romântica, a dinâmica entre heróis e vilões estrutura a tensão que se desenvolve ao longo do enredo<sup>6</sup>. Em *O Karaíba*, os vilões são “virtuais”, estão no horizonte futuro

---

<sup>6</sup> Em *O guarani* e *Iracema*, há grupos de vilões bem delineados: no primeiro, Loredano e seus comparsas, mas também os aimorés que ao final destroem o solar de D. Antônio de Mariz; no

e não no presente narrativo. Embora Tupiniquim e Tupinambá sejam povos inimigos, a rivalidade entre aldeias parece pouco representável pelo esquema convencional, pois nela cada povo tem motivos reciprocamente reconhecidos pelas normas sociais para alimentar a vingança; desde que respeitem as normas, nenhum dos lados será caracterizado como vilão. O significado do nome do personagem Anhangá, por exemplo, que remete ao demônio na língua tupi sistematizada pelos jesuítas – a quem interessava a associação entre elementos da religiosidade indígena com o mal, para justificar a catequese enquanto salvação –, não encontra ressonância na narrativa, pois “demônio” é nominalmente o estrangeiro que a profecia anuncia para o futuro. Também nesse caso, a expectativa criada na tradição ocidental para o nome do personagem não se concretiza, sem que haja qualquer explicação para tal.

Outro fator importante da recusa às convenções é a ausência do confronto violento entre as aldeias rivais. A profecia do karaíba previa uma guerra entre os dois povos para o encontro do par guerreiro; no entanto, os grupos concretizam a profecia por meio do diálogo. No capítulo dezesseis, a “tríplice batalha” a que alude o título se refere a “três conflitos instaurados na mente e no coração daqueles guerreiros” (MUNDURUKU, 2010, p. 75): trata-se de uma batalha subjetiva, mas que decide o destino de todos. O próprio karaíba havia se equivocado na interpretação da profecia: primeiro, acreditou que Marai deveria se casar com Periantã; depois, que Perna Solta poderia ser o guerreiro valente a se casar com Marai; por fim, compreendeu que Potyra deveria se casar com Periantã, e Marai se casar com Perna Solta. Compartilhada essa compreensão, a guerra entre Tupiniquim e Tupinambá se torna dispensável.

---

segundo, Irapuã e seus aliados franceses. Já em *Ubirajara*, a situação anterior ao contato é semelhante à narrada por Munduruku nos seguintes aspectos: aldeias inimigas transpõem a rivalidade em benefício de um final feliz; os verdadeiros vilões são anunciados num horizonte futuro.

A resolução do conflito pela palavra ao invés da guerra, como no caso do episódio do colar de dentes, faz falhar a expectativa gerada pelo anúncio dos modos de concretização da profecia. E onde falha a forma consagrada, ficam ressaltadas tanto a força da palavra indígena - porque a profecia pode ser diversamente interpretada e porque a palavra substitui a guerra -, quanto a atuação coletiva em prol da “defesa do território [dos povos Tupi] e do jeito ancestral de viver” (MUNDURUKU, 2010, p. 75).

A tensão estabelecida na narrativa não se constrói pelo esquema tradicional de oposição entre heróis e vilões; de forma geral, a orientação para o final feliz, muito rara na literatura indianista, dissolve os nós construídos ao longo do enredo. Perna Solta, que havia prometido ir contra tudo e todos para ficar com Maraí (MUNDURUKU, 2010, p. 74), não precisa empunhar a máscara do herói trágico que deseja contrariar o destino e fazer guerra aos seus parentes. O destino já havia assegurado sua união com Maraí. Potyra, que também sinalizava a intenção de contrariar o destino traçado, abdica de seus planos pessoais e assume o lugar previsto como “garantia para os próximos tempos” (MUNDURUKU, 2010, p. 85). É o próprio karaíba quem ressalta como benéfica a capacidade de realizar “[...] grandes sacrifícios em nome da tradição. Isso é a garantia de que nosso povo continuará vivo ainda por muito tempo” (MUNDURUKU, 2010, p. 91).

Segundo Munduruku (2009, p. 17), em *O banquete dos deuses*, crises existenciais seriam ausentes do mundo indígena, pois a crise “[...] é provocada pela falta de rituais que deem sentido à existência das pessoas. As pessoas não têm em que se apegar, pois não têm uma tradição, uma ancestralidade”. Entre os indígenas as regras sociais não seriam sentidas como imposições que limitam as liberdades de escolha, mas como formas ancestrais de resolução de conflitos e integração de todos à comunidade; as angústias individuais encontram amparo nas regras coletivas, que dão sentido à existência das pessoas.

Se o romance for a forma narrativa que engendra os dramas do indivíduo moderno em conflito com a sociedade, da qual *Dom Quixote* de Cervantes ofereceria ao mesmo tempo uma cristalização e uma caricatura, então um romance como *O Karaíba* precisa lidar com certa inadequação a essa forma, pois o comprometimento com a memória ancestral solicita outras estratégias. O romance é construído a partir do emprego de técnicas narrativas que individualizam os personagens ao mesmo tempo em que fazem progredir a ação dos grupos em torno da profecia do karaíba, que só aparece em momentos-chave. Alçado a título da narrativa, o karaíba desempenha o papel de centralizador dos conflitos e reitera o caráter coletivo da trama.

### 3. Recusa da perspectiva histórica genocida

A situação representada no romance é anterior ao contato; por isso, o narrador não utiliza a palavra “índio”, mas as designações Tupiniquim e Tupinambá que indicam povos com afinidades culturais e linguísticas, mas historicamente inimigos (PREZIA, 2008, p. 39). No entanto, em determinado momento Perna Solta encontra na floresta seres estranhos, cuja língua não compreende: “É verdade que Perna Solta não tinha avistado ninguém concretamente, mas as palavras que saíam da boca delas [daquelas pessoas] eram totalmente incompreensíveis” (MUNDURUKU, 2010, p. 35). Descartando a possibilidade de serem espíritos noturnos e reconhecendo-os humanos, Perna Solta se pergunta: “[...] quem eram eles e o que estariam fazendo no território dos povos tupi? Tinha certeza de que não se tratava de parentes, mas de *gente vinda de fora*” (MUNDURUKU, 2010, p. 36 - grifo meu). A atmosfera de angústia que abre o romance é reforçada nesse breve episódio; a profecia do karaíba já havia antecipado a chegada dos invasores.



Com matizes diferentes, a narrativa de que o branco é um irmão que retornaria<sup>7</sup>, tendo perdido sua referência identitária, pode ser encontrada, por exemplo, nas palavras de Davi Kopenawa (2015), Kaká Werá Jecupé (1998) e Ailton Krenak (2015). Essas palavras se contrapõem ao discurso hegemônico, que toma os “índios” como objeto de um processo histórico. Elas nos dizem que eles se representam como sujeitos, tomando decisões, assumindo equívocos, fazendo alianças. Elas disputam a narrativa do contato conferindo centralidade às ações indígenas. A figura de Cunhambebe, ao final de *O karaíba*, é um importante elemento dessa disputa.

Cunhambebe é personagem histórico conhecido desde André Thevet e Hans Staden, que dele dão notícia em seus relatos de viagem à então colônia portuguesa no século XVI. As referências a esse personagem, do século XVI até o presente, mereceriam um detalhamento à parte; fico com uns poucos exemplos apenas para marcar a diversidade de pontos de vista a respeito dele<sup>8</sup>.

Thevet e Staden se impressionam com as habilidades de Cunhambebe e com a amplitude de seu domínio entre os Tupinambá. Thevet (2009, p. 87) chega a lamentar sua morte precoce: “Embora bárbaro, creio que teria feito grandes coisas, assistido pelos nossos, se tivesse vivido mais tempo”. Staden, ameaçado de ser comido durante os nove meses em que esteve prisioneiro dos Tupinambá, se refere constantemente ao canibalismo ostentado por Cunhambebe. Numa festa em que o chefe indígena come seus prisioneiros,

---

<sup>7</sup> Ainda no século XVI, Thevet (2009, p. 82-83) registra: “[...] nada adiantarei da disputa sobre o diabo, se ele tem ou não ciência das coisas futuras [...]. Mas uma coisa não posso deixar de dizer-vos: que bem antes da nossa chegada o espírito lhe predissera esse evento. Sei disso por eles mesmos, naturalmente, mas também por cristãos portugueses que eram, então, prisioneiros desse povo bárbaro. O mesmo aconteceu, ao que se diz, com os espanhóis que descobriram o Peru e o México”.

<sup>8</sup> Historicamente, teria havido dois indígenas com o nome de Cunhambebe: o primeiro, aliado dos franceses contra os portugueses no episódio da França Antártica; o segundo, supostamente seu filho, aliado dos portugueses. *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães (2008), e *Quando o Brasil amanhecia*, de Alberto Rangel (1919), remetem ao segundo. Em *Meu querido canibal*, Antônio Torres (2008) recupera, em forma de romance, a história de Cunhambebe e alude ao suposto filho de mesmo nome.

Staden (1999, p. 106) questiona como irracional a atitude de devorar o seu semelhante, ao que ele responde desfazendo a lógica do interlocutor: “Jau ware sche - Sou um tigre, isso está gostoso”. Os dois autores, mesmo reprovando as práticas do chefe indígena, buscaram alguma aproximação com sua figura, num misto de reverência e horror.

Imagem mais homogênea é oferecida por Alencar em uma nota a *Ubirajara*, em que Cunhambebe é mencionado simplesmente como “verdadeiro déspota”. Alencar (1958, p. 336) reafirma a feição autoritária de muitos guerreiros indígenas: “O tacape de muito herói tupi há de ter governado tão absolutamente como a espada de César ou de Napoleão”. As dissidências entre chefes e chefiados geradas por esse poder autoritário seriam responsáveis pela aniquilação da raça indígena, “ainda mais talvez do que a crueldade dos europeus” (ALENCAR, p. 336). Embora *Ubirajara* se anuncie como um romance-protesto contra a fomentada “aversão para o elemento indígena de nossa literatura” (ALENCAR, 1958, p. 357), a ideia de que os próprios indígenas teriam mais responsabilidade pelo genocídio do que os colonizadores não parece capaz de gerar simpatia. Além disso, afaga o “inconsciente genocida” ao tomar o extermínio como processo inerente à própria cultura indígena: de uma forma ou de outra, tendo o colonizador chegado nestas terras ou não, o genocídio é tomado como inevitável.

Olavo Bilac e Coelho Neto (1898, p. 58), em *A terra fluminense*, livro destinado à educação cívica das crianças, elogiam o progresso relativamente ao que teria sido o Rio de Janeiro no passado. Para isso, lembram ao leitor “[...] do tempo em que as tribos viviam por aqui, nuas e sem leis – tempo em que Cunhambebe, o feroz cacique, dominava com as suas canoas de guerra todo o litoral do Rio de Janeiro [...] – e mede a extraordinária extensão do progresso feito”<sup>9</sup>. Nesse tipo de discurso, o genocídio indígena é justificado

<sup>9</sup> Optei, na transcrição, por fazer a atualização ortográfica do trecho.

como necessário; os povos indígenas são desenhados como hordas refratárias ao “progresso” e à “civilização”.

Em 2019, o desfile da escola de samba Estação Primeira de Mangueira trouxe uma “Ala Cunhambebe” para lembrar o líder da Confederação dos Tamoios, num samba-enredo que evoca “a história que a história não conta”. Cunhambebe é exaltado como primeiro líder da Confederação, que uniu índios e franceses contra portugueses. No *site* oficial da escola, reivindica-se o reconhecimento de uma história brasileira de 12.000 anos, contraposta aos 500 pós-Cabral. E questiona-se por que lideranças populares não são homenageadas: “Não fizeram de Cunhambebe – a liderança tupinambá responsável pela organização da resistência dos Tamoios – um monumento de bronze” (*Enredo*, 2019). Reivindica-se o líder indígena como um dos primeiros na linhagem dos heróis que se contrapuseram ao projeto de colonização portuguesa.

Em *O karaíba*, Cunhambebe é “o menino capaz de *reunir* todos os nossos povos num só contra o demônio que virá de longe” (MUNDURUKU, 2010, p. 33 - grifo meu). A profecia em torno de seu surgimento é assim formulada: “há uma mulher que não pertence ao nosso povo e que será a mãe de um maíra que virá para *juntar* nossa gente” (MUNDURUKU, 2010, p. 28 - grifo meu); “Ela [Potyra] nasceu para ser mãe de um guerreiro que nascerá para *proteger* nossa gente” (MUNDURUKU, 2010, p. 31 - grifo meu). Se concretizada a profecia, a união entre Tupiniquim e Tupinambá poderia “empurrar o tempo para frente” (MUNDURUKU, 2010, p. 92), pois em sonhos o karaíba via que os estrangeiros “[a]inda irão demorar para chegar em nosso lugar, mas não na terra dos papagaios. Nossos parentes de lá serão enganados e os receberão com alegria até descobrirem que serão escravizados. Será o fim deles” (MUNDURUKU, 2010, p. 92). A concretização da profecia supõe que no território dos povos Tupi será possível fugir ao final trágico indicado em sonhos para outros povos: a geração do maíra reúne, junta, protege.

Se a admiração por Cunhambebe encontrada nos textos de Thevet e Hans Staden desaparece em Alencar, Bilac e Coelho Neto (por motivos distintos: no primeiro, pela suposição do mando autoritário; nos demais, pela ideia de obstáculo ao “progresso”), a reivindicação do samba-enredo da Mangueira recupera uma leitura positiva a respeito do líder indígena que teria mais relações com o romance *O karaíba*. Nos dois últimos, ressalta-se a importância de Cunhambebe para a história dos povos indígenas no Brasil, tomados como protagonistas, sujeitos históricos que influíram no rumo dos acontecimentos.

Os povos Tupi em *O karaíba* não perderão a guerra para os portugueses, pois a narrativa se interrompe justamente quando Cunhambebe vê as caravelas. O romance apresenta um conflito cujas tensões vão sendo reformuladas estruturalmente: tensões individuais se transformam em possível conflito entre povos para, ao final, serem colocadas no horizonte daquele que foi gerado para reunir, juntar e proteger seu povo. Apesar de os tamoios liderados por Cunhambebe terem sido derrotados historicamente, entre o personagem do romance e o presente do autor a profecia de aliança dos povos indígenas parece ter se efetivado. Se considerarmos que a narrativa é contada por um descendente desses povos – como alerta o texto de orelha do livro –, podemos dizer que há um salto simbólico entre dois momentos históricos, significativo para o sentido que a forma de narrar assume em contraponto à literatura não indígena. Ao invés de optar pela verdade histórica, recusa a perspectiva genocida e afirma a continuidade da luta indígena através dos tempos.

## Referências

ALENCAR, José de. *Ubirajara*. Em: *Obra completa*, vol. 3. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

BILAC, Olavo. *Poesias*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CLASTRES, Héléne. *Terra sem mal: o profetismo tupi-guarani*. Tradução de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1978.

DIAS, Gonçalves. *Cantos*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Enredo. Carnaval 2019. Disponível em:  
<http://www.mangueira.com.br/carnaval-2019/enredo>. Acessado dia 19 de março de 2019.

GRAÇA, Antônio Paulo. *Uma poética do genocídio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

GRAÚNA, Graça. *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

JECUPÉ, Kaká Werá. *A terra dos mil povos: história indígena do Brasil contada por um índio*. São Paulo: Peirópolis, 1998.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

261

KRENAK, Ailton. “Eu e minhas circunstâncias”. Em: *Ailton Krenak*. Organização Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue, 2015, p. 238-259.

MAGALHÃES, Gonçalves de. *A Confederação dos Tamoios*. Em: TEIXEIRA, Ivan (org.). *Épicos: Prosopopéia: O Uruguai: Caramuru: Vila Rica: A Confederação dos Tamoios: I-Juca Pirama*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, pp. 847-1093.

MUNDURUKU, Daniel. “Escrita indígena: registro, oralidade e literatura. O reencontro da memória”. Em: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018a, p. 81-83.

MUNDURUKU, Daniel. “A literatura indígena não é subalterna”. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/a-literatura-indigena-nao-e-subalterna>. Acesso em 15 de novembro de 2018b.

MUNDURUKU, Daniel. *O Karaíba: uma história do pré-Brasil*. Barueri, SP: Manole, 2010.

MUNDURUKU, Daniel. *O banquete dos deuses: conversa sobre a origem da cultura brasileira*. São Paulo: Global, 2009.

PREZIA, Benedito Antônio Genofre. *Os Tupi de Piratininga: acolhida, resistência, colaboração*. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008. [Tese de doutorado]

RANGEL, Alberto. *Quando o Brasil amanhecia: fantasia e passado*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1919.

STADEN, Hans. *A verdadeira história dos selvagens, nus e ferozes devoradores de homens*. Tradução Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Dantes, 1999.

THEVET, André. *A cosmografia universal de André Thevet, cosmógrafo do rei*. Tradução Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2009.

THIÉL, Janice. *Pele silenciosa, pele sonora: a literatura indígena em destaque*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

TORRES, Antônio. *Meu querido canibal*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem”. Em: *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 183-264.

Recebido em: 06 de maio de 2019.  
Aprovado em: 08 de dezembro de 2019.