



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
COORDENAÇÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



**PRISCILA SILVA LIMA**

**NO RASTRO DE PERNA SOLTA EM *O KARAÍBA*, *UMA HISTÓRIA DO PRÉ-BRASIL*, DE DANIEL MUNDURUKU**

São Luís  
2025

**PRISCILA SILVA LIMA**

**NO RASTRO DE PERNA SOLTA EM *O KARAÍBA, UMA HISTÓRIA DO  
PRÉ-BRASIL*, DE DANIEL MUNDURUKU**

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
da Universidade Estadual do Maranhão,  
como requisito para obtenção do grau de  
Mestre.

Área de concentração: Teoria Literária.

Orientadora: Profa. Dra. Linda Maria de  
Jesus Bertolino

São Luís

2025

Lima, Priscila Silva.

No Rastro de Perna Solta em O Karaíba, uma História do Pré-Brasil, de Daniel Munduruku./ Priscila Silva Lima. – São Luís(MA), 2025.  
92p.

Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Estadual do Maranhão - UEMA, 2025.

Orientadora: Profa. Dra. Linda Maria de Jesus Bertolino.

1. Herói. 2. Literatura Indígena. 3. Daniel Munduruku. I. Título.

CDU: 801.61(=87)(81)

**PRISCILA SILVA LIMA**

**NO RASTRO DE PERNA SOLTA EM O KARAÍBA, UMA HISTÓRIA DO  
PRÉ-BRASIL, DE DANIEL MUNDURUKU**

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
da Universidade Estadual do Maranhão,  
como requisito para obtenção do grau de  
Mestre.

Área de concentração: Teoria Literária.

Aprovada em:     /     /

**PLANCA EXAMINADORA**

Documento assinado digitalmente



**LINDA MARIA DE JESUS BERTOLINO**

Data: 04/11/2025 12:48:56-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

**Profa. Dra. Linda Maria de Jesus Bertolino (Orientadora)**

Doutora em Literatura e Práticas Sociais

Universidade de Brasília

Documento assinado digitalmente



**JOSENILDO CAMPOS BRUSSIO**

Data: 20/10/2025 15:03:42-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

**Prof. Dr. Josenildo Campos Brussio**

Pós-Doutor em Turismo

Universidade Estadual do Rio Grande do Norte

Documento assinado digitalmente



**HUARLEY MATEUS DO VALE MONTEIRO**

Data: 27/10/2025 19:36:56-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

**Prof. Dr. Huarley Mateus do Vale Monteiro**

Doutor em Letras

Universidade Estadual de Roraima

---

**Profa. Dra. Lilian Castelo Branco de Lima**

Doutora em Antropologia

Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão

À Ana Cristina Silva, minha mãe, pelos joelhos que se colocam em oração e pela compreensão nos dias em que a porta do meu quarto precisou ficar continuamente fechada.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por sua graça, misericórdia e cuidado em todas as áreas e momentos da vida; “Porque Dele, por Ele e para Ele são todas as coisas; glória, pois, a Ele eternamente” (Romanos 11.36).

À minha família, em especial meus pais, Antônio Marcos e Ana Cristina; irmã, Camila; prima, Josiele, que motivam minhas escolhas e se fazem presentes em todo tempo; e meus avós paternos, Maria José (*in memoriam*), pela matriarca que foi, e José Alencar, pelas palavras que sempre me acolhem e demonstram sua satisfação pelos netos e netas que tem.

Às amigas, Auristélia, Livia e Raniele, que, desde a graduação, compartilham risos e boas memórias; Valéria, Silvia e Ariana, pela cumplicidade e companheirismo ao longo do mestrado.

À Profa. Dra. Linda Maria de Jesus Bertolino, pela paciência, serenidade e contribuições.

À Graça Graúna, escritora indígena que, tão gentilmente, cedeu seu livro para meus estudos.

Ao Programa de Mestrado em Letras, por acolher minha pesquisa.

Aos Profs. Drs. Josenildo Campos Brussio e Huarley Mateus do Vale Monteiro, membros da banca de qualificação e de defesa, pelas lacunas mostradas e sugestões de melhoria.

Aos demais professores que integram o programa e a todos que contribuíram na minha trajetória até aqui.

“Indígenas do Brasil, o que sois vós?  
Selvagens? os seus bens já não gosaes...  
Civilisados? não... vossos tyrannos  
Cuidadosos vos conservarão bem  
distantes”.

Nísia Floresta

## RESUMO

Este estudo qualitativo e descritivo tem como objetivo geral analisar o personagem Perna Solta no romance indígena *O Karaíba, uma história do pré-Brasil* (2010), de Daniel Munduruku. Seus objetivos específicos são: explicar a invenção do “índio” enquanto herói na literatura indianista; destacar as concepções teóricas acerca da categoria herói; e discutir o papel de Perna Solta sob a perspectiva etnossociológica de Egon Schaden (1989). Para alcançá-los, encontra-se estruturado nos seguintes capítulos: “‘Índio’ à vista: a cartografia do colonizador”; “Da ágora à clareira: o herói sob múltiplos olhares”; e “As faces de Perna Solta no espaço narrativo”. Desse modo, fundamentamo-nos nos seguintes autores e em suas respectivas contribuições. No trato das noções de eurocentrismo e de orientalismo, baseamo-nos em Neide Gondim (1994), Ella Shoat e Robert Stam (2006). Antônio Paulo Graça (1998) nos forneceu elementos conceituais para a observação da poética indianista. Nas reflexões sobre literatura indígena, ancoramo-nos em Julie Dorrico (2020), Graça Graúna (2013), Daniel Munduruku (2010, 2011, 2012, 2019), Maria Inês de Almeida e Sônia Queiroz (2004), além de outros autores. Por fim, problematizamos a categoria herói nas tipologias elaboradas por Mikhail Bakhtin (1997), Joseph Campbell (1949) e Flávio Kothe (2000); a desenvolvemos sob a perspectiva da etnossociologia, a partir dos estudos de Egon Schaden (1988).

**Palavras-chave:** herói; literatura indígena; Daniel Munduruku.

## ABSTRACT

This qualitative and descriptive study aims to analyze the character Perna Solta in Daniel Munduruku's indigenous novel *O Karaíba, uma história do pré-Brasil* (2010). Its specific objectives are: to explain the invention of the "Indian" as a hero in Indianist literature; to highlight theoretical conceptions about the category of hero; and to discuss the role of Perna Solta from the ethno-sociological perspective of Egon Schaden (1989). To achieve these objectives, it is structured in the following chapters: "'Indian' in sight: the cartography of the colonizer"; "From the agora to the clearing: the hero under multiple gazes"; and "The faces of Perna Solta in the narrative space". Thus, we base our arguments on the following authors and their respective contributions. In dealing with the notions of Eurocentrism and Orientalism, we rely on Neide Gondim (1994), Ella Shoat and Robert Stam (2006). Antônio Paulo Graça (1998) provides us with conceptual elements for the observation of Indianist poetics. In our reflections on indigenous literature, we draw on Julie Dorrico (2020), Graça Graúna (2013), Daniel Munduruku (2010, 2011, 2012, 2019), Maria Inês de Almeida and Sônia Queiroz (2004), among other authors. Finally, we problematize the category of hero in the typologies developed by Mikhail Bakhtin (1997), Joseph Campbell (1949), and Flávio Kothe (2000); we develop it from the perspective of ethnosociology, based on the studies of Egon Schaden (1988).

**Keywords:** hero; indigenous literature; Daniel Munduruku.

## LISTA DE FIGURAS

|                                                |    |
|------------------------------------------------|----|
| Figura 1 – Elementos da jornada de Perna Solta | 59 |
| Figura 2 – <i>Iracema</i> – óleo sobre tela    | 66 |
| Figura 3 – Início da jornada de Perna Solta    | 73 |

## LISTA DE QUADROS

|                                                                                   |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------|----|
| Quadro 1 – Identificação étnica vocabular                                         | 28 |
| Quadro 2 – Seis características típicas de um herói clássico                      | 48 |
| Quadro 3 – Estratégias narrativas de <i>O Karaíba, uma história do pré-Brasil</i> | 74 |

## SUMÁRIO

|                                                                                             |           |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO: das histórias que se dissolvem em minha escrita</b>                          | <b>12</b> |
| <b>1 “ÍNDIO” À VISTA: a cartografia do colonizador</b>                                      | <b>25</b> |
| <b>1.1 Caravelas? Não, igaras gigantes! O vocabulário no combate à palavra eurocêntrica</b> | <b>26</b> |
| <b>1.2 Antes que os monstros cheguem e destruam caminhos e memórias...</b>                  | <b>30</b> |
| <b>1.3 Conte a história da sua gente, mensageiro!</b>                                       | <b>36</b> |
| <b>2 DA ÁGORA À CLAREIRA: o herói sob múltiplos olhares</b>                                 | <b>48</b> |
| <b>2.1 O que é ser herói? Do processo criativo à etnossociologia</b>                        | <b>52</b> |
| <b>2.2 Contextualização e estratégias narrativas da poética genocida</b>                    | <b>64</b> |
| <b>3 AS FACES DE PERNA SOLTA NO ESPAÇO NARRATIVO</b>                                        | <b>70</b> |
| <b>3.1 Estratégias narrativas em <i>O Karaíba</i></b>                                       | <b>73</b> |
| <b>3.2 Saberes ancestrais e os sonhos: elementos do mítico</b>                              | <b>77</b> |
| <b>ASSEMBLEIA DO FIM DA JORNADA – A NOSSA CONCLUSÃO</b>                                     | <b>81</b> |
| <b>REFERÊNCIAS</b>                                                                          | <b>84</b> |

## **INTRODUÇÃO: das histórias que se dissolvem em minha escrita**

Conta a história de nossa gente que houve um dilúvio há muito tempo atrás, quando nossos ancestrais chegaram por essas bandas (Munduruku, 2010, p. 6).

O homem, na ânsia pelo entendimento do mundo e de sua razão de ser no cosmos, sempre teceu narrativas que dessem conta de desvelar a realidade. Os mais distintos povos, ao longo dos tempos, atribuíram significados à existência a partir de histórias. Contar, pois, perfaz uma necessidade humana e pode consistir em um elo que conecta tempos e gerações, os quais tornam conhecidos fatos, experiências únicas, histórias de família, de viagens, de vida, feitos heroicos, ancestralidades.

Nossos olhos, ouvidos e compreensão, há muito, foram treinados para o texto escrito em papel timbrado pelo colonizador e por sua visão eurocêntrica. Reconhecemos, inclusive, que, no afã da escrita suficientemente teórica para a consistência e, ao mesmo tempo, leve para o fluir literário, incorremos no equívoco que cuidávamos não cometer: o texto inicialmente pensado dissertava sobre o contar consagrado; mencionava personagens da mitologia grega e suas peripécias.

Contudo, escrever é reescrever; funciona bem ao lado da releitura... ambos culminam em pausas, demandam outras leituras, ponderam o tempo, burocrático com seus prazos, e resultam, por vezes, na ação de desfazer, indagar o próprio processo de escrita e então recomençar. Das indagações que motivaram o recomeço, a principal: por que iniciar por um caminho já lido, se o que se pretende é revelar outros dizeres que, historicamente, ficaram não à margem, mas no subsolo?

Um fato apresentado pelo escritor indígena Daniel Munduruku (2010), no posfácio de *O Karaíba, uma história do pré-Brasil*, obra que nos serve como objeto de estudo, é que, além das inscrições nas cavernas, nada mais há de registro escrito acerca dos povos que precederam a chegada dos colonizadores. Acrescentamos, ainda que houvesse escritos, seriam diversos no contar, uma vez que coexistiram vários povos nessa extensão de terras hoje conhecida como Brasil.

A ficção construída por Munduruku, na referida obra, menciona um mundo que, em semelhança ao relato bíblico contido no livro de Gênesis, precisou recomençar após um dilúvio. Conforme a narrativa, poucos foram os sobreviventes. Estes, por sua vez, foram divididos em dois grupos, visando ampliar o alcance

territorial e conhecê-lo. Nutridos por um sentimento de irmandade, ambos acreditavam na possibilidade de um reencontro, que não ocorreu.

Enquanto um grupo escolheu fixar-se ao norte, o outro decidiu seguir sempre ao sul, crendo ser conduzido por Tupã para regiões mais quentes. Diante da infelicidade de alguém, todo o grupo partia à procura de um lugar melhor. Sua passagem era marcada pela construção de estradas e pelas pegadas deixadas no chão. Munduruku (2010, p. 7) nos diz que: “Estes sinais foram sendo deixados ao longo dos lugares por onde passavam e suas escritas ficavam desenhadas nas paredes das cavernas e nas pedras”.

Os ancestrais que escolheram seguir pela direção norte se distanciaram dos que seguiram para as regiões mais quentes, passando a divergir quanto à forma de viver. Assim, os do norte desenvolveram um princípio de domínio tanto da natureza quanto das pessoas. Tornaram-se habilidosos na invenção de instrumentos que sustentavam seus intentos de dominação, como o trecho a seguir comprova: “Eles foram se distanciando cada vez mais do espírito de nossos antepassados e decidiram fabricar armas perigosas para dominar as pessoas e torná-las escravas e servir-lhes” (Munduruku, 2010, p. 7).

Tal história de um princípio distante integra o romance *O Karaíba, uma história do pré-Brasil*. Contada pelo conselheiro chefe ao personagem Perna Solta, introduz uma narrativa constituída por mistérios, profecias, saberes ancestrais e práticas culturais. Conforme o autor da obra em questão, Munduruku, sua criação decorre da junção de elementos ficcionais a elementos da realidade obtidos por meio de pesquisas e coloca em cena três etnias que se movem pela floresta, na incompreensão do destino profetizado pelo sábio Karaíba e antecipado nos sonhos. Nesse sentido, seu desfecho é aberto, pois se faz onde a história para nós, não indígenas, começa a ser narrada: a partir da chegada dos colonizadores.

Esse grupo não veio sem suas bagagens. Trouxe consigo a herança de um contar épico que, versificado, se conectava “à ânsia de conhecimento do homem e à sua capacidade de maravilhar-se” (Nunez, 1996, p. 38). Esse contar, na transição da Idade classificada como Clássica para o Medievo, associado à diversidade cultural e geográfica das Índias, as traduziu como “monstruosidades corporais e [...] fauna prodigiosa” (Gondim, 1994, p. 32). O antagonismo do monstruoso e do prodigioso seduziu os europeus, alimentando seu fascínio; esse era o padrão que perseguiram em suas grandes navegações.

As conquistas territoriais dos colonizadores foram acompanhadas por um elóquio oriundo da imaginação associada aos fatos; e assim como as velas das embarcações seguiram a regência dos ventos, o contar seguiu sob a direção dos desbravadores. Ao passo que as velas dão velocidade e oportunizam aos navios a chegada ao porto almejado, discursos conduzidos por sujeitos que não solidarizam suas versões a outras moldam pensamentos direcionados por um único olhar.

Dessa maneira, foram propagadas e perpetuadas perspectivas errôneas de terras e povos, tomados como descobertos, o que criou o cenário para estereótipos e preconceitos. Foi nesse contexto em que a visão eurocêntrica se instaurou: a de conquista apresentada como descoberta. Os nativos, tratados como objetos, receberam a insígnia de selvagens, grotescos e estranhos. Inferiorizados, foram também rebaixados à necessidade de tutela. Sua imagem, a do “índio”<sup>1</sup>, sob o viés da representação, ilustrou (e ainda ilustra) as páginas dos livros didáticos e literários e, assim, ao longo do tempo, alimenta o imaginário.

Dentre os imaginários moldados pelo referido discurso, o meu; ao longo de minha formação escolar, devido às representações limitadas aos livros didáticos, o meu olhar assentava-se nos discursos ocidentais. Dessa forma, passei a acreditar que os “índios” eram todos iguais. Não para menos, o vocábulo “índios” acaba por igualá-los, afinal. Imaginava-os alheios ao mundo, situava-os no passado longínquo. Eu questionava: que língua falavam? Na lógica da uniformização, acreditava haver apenas uma língua... a dos “índios”. Como viviam? Ainda existiam?

Anos depois, precisamente em 2015, tive um primeiro e único contato com indígenas. Meu conhecimento, até então raso e preconceituoso, contrastou com a realidade que se apresentava diante dos meus olhos. Dessa experiência, novas indagações emergiram: “Por que seria importante o estudo sobre as comunidades indígenas?”, “Os discursos acerca desses povos ainda eram os mesmos dos livros didáticos que tive na escola?”, “Quais mudanças sociais poderiam decorrer da atualização dos conhecimentos a respeito desses povos em materiais didáticos?”.

Assim, iniciei uma jornada de pesquisa que resultou em um Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado em 2017. Confesso que retornaria ao produto dos

---

<sup>1</sup> Ao longo do texto, sempre que utilizamos o vocábulo “índio” o fazemos em referência à construção histórica a partir da qual ocorreu a racialização e a desumanização dos povos originários por parte dos colonizadores. O colocamos em oposição ao termo “indígenas”, que, conforme Munduruku, reivindica o pertencimento a um povo e, ao mesmo tempo, combate o sentido forjado pelo discurso eurocêntrico (Dorrigo, 2021).

meus estudos e reavaliaria muito do que ali se encontra. Porém, entendo que, no processo de produção acadêmica, a pesquisa, o texto e a revisão criam caminhos e possibilidades para novos pensamentos e escritas.

Em vista disso, nesta pesquisa, autores indígenas são postos em pauta, bem como suas escrituras. Isso implica tratar de temas adjacentes que, ora problematizadores, ora explicativos, fundamentam o percurso de tais sujeitos para a construção de uma literatura que lhes é própria, possibilitando-os o redirecionamento do contar. A partir da compreensão da literatura como fenômeno histórico que instaura novos sentidos, uma narrativa escrita transbordante de indianidade e comprometida com o (re)contar ou contar outro torna-se objeto de minhas observações. Esta escrita, aliada às contribuições de minha orientadora, justifica a retomada, neste momento, do uso da primeira pessoa do plural, para a análise da narrativa ficcional de autoria do escritor indígena Daniel Munduruku.

Inserido no acervo e em classificações das literaturas contemporâneas, o objeto de que se ocupa este estudo consiste em um romance que, nas palavras do seu autor, mostra “os costumes, as lutas, os amores, a maneira de viver dos indígenas que aqui já estavam quando os brancos aportaram nessas terras” (Munduruku, 2010). Une-se a, pelo menos, outras 54 obras publicadas pelo premiado escritor indígena. Munduruku tem seus títulos publicados em diversos idiomas; em 2021, concorreu à 12ª cadeira da Academia Brasileira de Letras. Além de pós-doutor em Linguística, pela Universidade Federal de São Carlos, foi, no ano de 2024, eleito vereador do município de Lorena, em São Paulo.

Munduruku se desvencilhou do ideário de movimento indígena e coloca-se como indígena em movimento. Assim, é considerado um expoente da literatura do seu povo; reverencia em suas obras temas como ancestralidade, infância e, como mais recentemente comprovamos a partir da leitura de outras obras suas, sonhos. Em um dos textos que precedem a narrativa de *O Karaíba, uma história do pré-Brasil*, o autor indígena situa sua obra em um terreno “nebuloso e ignorado”, colocando-a como resposta para o desafio que é a relação entre presente, passado e futuro, no preenchimento do vácuo histórico.

A obra de Daniel Munduruku é alvo de um número considerável de estudos acadêmicos. O site *Templo Cultural Delfos* disponibiliza uma ampla fortuna crítica, regularmente atualizada. Nos trabalhos interessados pelos textos de Munduruku, a temática ancestralidade, memória e identidade recebe importante

atenção. Dito isso, destacamos as seguintes pesquisas voltadas para as mencionadas categorias: o capítulo “Memória e ancestralidade em *O Karaíba* de Daniel Munduruku”, de Larissa Fontenele de Alencar (2020); a dissertação de mestrado *O desejo de navegar e as âncoras na tradição: memória e identidade de Daniel Munduruku*, de Ivanilde de Lima Barros (2014); e a tese de doutorado *Literatura indígena e a narrativa da memória: Eliane Potiguara, Daniel Munduruku e Kaka Werá Jecupé*, escrita por Dóris Helena Soares da Silva Giacomolli (2020).

Em “Literatura indígena: descrição das características dos contos de etnias brasileiras, organizados por Daniel Munduruku”, Lilian Castelo Branco de Lima e Tatiana Santos Oliveira (2020) descrevem as características de contos indígenas brasileiros ordenados pelo autor. O ser ou não ser indígena, sob a perspectiva de Munduruku, é posto em conflito no capítulo “Pele sonora, ou o falar do índio”, constante na tese *Pele silenciosa, pele sonora: a construção da identidade indígena brasileira e norte-americana na literatura*, escrita por Janice Cristine Thiél (2006).

No conjunto de trabalhos que tem como *corpus* o romance *O Karaíba, uma história do pré-Brasil*, destacamos a discussão proposta por Martina Becchetti (2021). A pesquisadora versa sobre a difusão da literatura indígena brasileira pós-moderna no contexto italiano e apresenta a referida obra em tradução para esse idioma, contextualizada no surgimento da literatura indígena no Brasil. No trabalho intitulado *O Karaíba, uma história do pré-Brasil, de Daniel Munduruku: a voz da resistência indígena brasileira em tradução*, é enfatizada a resistência ao apagamento cultural.

Em “Estratégias narrativas em *O Karaíba*, de Daniel Munduruku: recusa da perspectiva histórica genocida”, de Suene Honorato (2020), a autora caracteriza as estratégias utilizadas no gênero romance, por meio das quais ocorre a dinamização entre as sociedades ocidentais. Ela aponta que essas sociedades se organizam pela escrita, ao passo que as indígenas são orientadas pela oralidade. Honorato baseia-se nas discussões feitas por Antônio Paulo Graça, em *Uma poética do genocídio* (1998). Esse pensamento concorre para que Munduruku se recuse à construção de uma narrativa linear, contrapondo-se ao direcionamento genocida. Assim, o autor indígena encaminha seus personagens a um destino de resistência.

Por fim, destacamos o artigo de Marcela Freitas (2020), intitulado “Relato de experiências com o projeto ‘Palavra pulsante’: tecendo aprendizagens por meio

da literatura indígena”. Nessa pesquisa, a Lei nº 11.645/2008 é apresentada como responsável pela obrigatoriedade do ensino de história, do povo afro-brasileiro e do povo indígena. A mesma compreensão aplica-se ao ensino das literaturas indígenas e estende-se a todos os níveis de educação no país.

A pesquisa de Freitas (2020) descreve um projeto que insere textos literários produzidos por indígenas nas aulas de linguagens do ensino médio, com vista à descolonização de pensamentos. Em uma das propostas, o livro, que também é nosso *corpus* de pesquisa, é apresentado aos alunos. Estes são instigados a continuar a narrativa a partir de histórias de suas famílias que, embora sejam incitadas a silenciar a sua ancestralidade, resistem na oralidade.

Cabe referir-nos também ao ilustrador de *O Karaíba, uma história do pré-Brasil*. Trata-se de Maurício Negro, que, além de adaptar suas ilustrações a conteúdos e contextos narrativos, coleciona parcerias no âmbito da literatura ancestral, de modo a se interessar pela diversidade cultural, etnias e mitos indígenas. Ele, então, une-se à voz de Munduruku, e juntos elaboram uma narrativa caracterizada por figuras de linguagem, como exemplificam os seguintes fragmentos: “Meu neto está querendo andar mais rápido que as águas da correnteza” (Munduruku, 2010, p. 7) e “O silêncio que gritava na noite foi quebrado pelo doce som da flauta” (Munduruku, 2010, p. 44).

Outras duas características marcantes na obra em análise consistem no lirismo amoroso, observado, por exemplo, quando a indígena Maraí, pretendente de Perna Solta, recusa-se a acordar por sentir saudades do amado. Ela diz: “Se não vou poder ter o amor de Perna Solta, também não quero viver” (Munduruku, 2010, p. 43). Em outro momento, Perna Solta chora pelo rapto de sua amada: “Maraí! Maraí! Maraí! Por que levaram você? Para onde a levaram? Minha amada, onde está você? Por que eu não estava aqui para te proteger?” (Munduruku, 2010, p. 64).

São observáveis ainda os ensinamentos ancestrais, como comprovam os seguintes trechos: “Você não precisa tentar convencer ninguém da sua coragem ou valentia. Você tem que ir fazendo o que sabe fazer” (Munduruku, 2010, p. 14) e “Às vezes é melhor recuar para conhecer o inimigo” (Munduruku, 2010, p. 25). Vê-se que o tempo narrativo se associa ao espaço, de forma a permitir ao leitor a visualização dos personagens, que, distribuídos entre as três etnias, protagonizam a narrativa e, assim, lentamente em círculos, percorrem a floresta.

Nisso, após três flechas vindas do alto se cravarem no chão, os grupos se encontram no centro da clareira e dão início a uma sequência de resoluções fundamentais para o cumprimento do destino que os aguarda. Perna Solta, que tem o direito à vida, apesar de sua deficiência física, faz um percurso de descobertas e, concluída sua aventura, assume o papel de líder do seu povo. Dessa maneira, o personagem opõe-se ao “índio” da literatura indianista.

Conforme o professor e pesquisador Antônio Paulo Graça (1998), em *Uma poética do genocídio*, o indígena como personagem central no indianismo, ou seja, o “índio” herói, estava situado entre a vida e a morte, destinado a essa última, pelo inconsciente genocida. Ao elaborar uma gramática poética do genocídio, o autor observa o herói indianista sob as diretrizes do objetivo de criar uma identidade propriamente brasileira. Cabe-nos, pois, uma importante distinção entre as noções ou os vocábulos “indígena” e “indianista”. Conforme Graúna (2013, p. 21):

Indianismo refere-se à literatura de temática indígena escrita por autores(as) não indígenas e ao indianismo literário escrito por autores(as) de descendência indígena chamados(as) também de mestiços(as). O termo refere-se ainda à literatura inspirada em temas da vida dos índios na América.

Em nossa concepção, a literatura indígena diz respeito às produções, no campo da erudição e das artes, feitas por indígenas e seus códigos. Aqui, ao nos referirmos ao indianismo, o associamos ao movimento literário que, apropriando-se do “índio”, constituiu-se e materializou-se dentro do Romantismo brasileiro. Indianista, nesse sentido, é a noção do “índio” enquanto matéria ou objeto; é um olhar do não indígena e sua voz em nome daquele.

Já o termo “indígena”, sob uma visão humanizada, o faz deixar de ser o objeto e tornar-se o sujeito — de suas narrativas, de suas ações, em nome de um si mesmo não individualista, mas coletivo, político e plural. Nesse contexto, a autoria e a literatura indígena inserem-se; ocupam o território literário a partir do século XX e norteiam-se por objetivos de contestação e resistência.

Ante tais considerações, organizamos um estudo qualitativo e descritivo, estruturado em três capítulos. No primeiro, “Índio à vista: a cartografia do colonizador”, discutimos a criação do “índio” pelo discurso eurocêntrico e os temas a ela relacionados. No segundo capítulo, “Da ágora à clareira: o herói sob múltiplos olhares”, tecemos uma discussão teórica acerca do herói como categoria

desenvolvida em estudos de Mikhail Bakhtin (1997), Joseph Campbell (1949), Egon Schaden (1988) e Flávio Kothe (2000).

Também contextualizamos a poética chamada por Antônio Paulo Graça (1998) de genocida e apresentamos suas estratégias narrativas. Já no terceiro e último capítulo, “As faces de Perna Solta no espaço narrativo”, apresentamos as estratégias narrativas da obra em análise; sob a perspectiva etnossociológica, definimos os papéis que fazem desse personagem um herói mítico; por fim, destacamos a ancestralidade e os sonhos como elementos míticos da narrativa.

A organização, assim concretizada, converge para o alcance do objetivo geral: **analisar o personagem Perna Solta no romance indígena *O Karaíba, uma história do pré-Brasil*, de Daniel Munduruku (2010)<sup>2</sup>**. Para tanto, temos como objetivos específicos: a) **explicar** a invenção do “índio” enquanto herói na literatura indianista; b) **destacar** as concepções teóricas acerca do herói; e c) **discutir** o papel de Perna Solta no romance de autoria indígena sob a perspectiva etnossociológica, de Schaden (1989).

Nossa análise investiga o que faz com que o “índio” herói do indianismo seja diferente do personagem Perna Solta, em uma literatura de autoria indígena. O herói, enquanto categoria, já foi observado nas discussões filosóficas de Mikhail Bakhtin (1997)<sup>3</sup>, a partir da sua relação com o autor. Nesse talhe, as emoções e as vontades do herói são orientadas pela volição e consciência do autor.

Em uma primeira leitura do nosso objeto de estudo, a caráter de fruição, constatamos que a consciência de Munduruku orienta a narrativa e está em nome da coletividade. Isso acontece porque é a consciência coletiva que dá conta de honrar seus ancestrais e de valorizar seus saberes e costumes. Além de ser um mensageiro no enredo, Perna Solta é mensageiro do seu autor, o qual, por sua vez, vocaliza e visibiliza, pela autoria, a consciência de seu povo, o munduruku.

Podemos considerar ser recente a possibilidade de discussões sobre a consciência de autores indígenas, presente em heróis que existem em nome de uma coletividade. Em séculos anteriores ao XXI, os povos e sujeitos originários eram entendidos como objetos teórico-políticos; logo, tratados sob a ótica da

---

<sup>2</sup> Ao longo da escrita do trabalho, por questões explicativas, ou seja, para sugerir ao leitor um olhar atento, alguns termos encontram-se destacados em negrito.

<sup>3</sup> Devido ao seu pensamento pós-colonial, a escolha pelo autor valoriza a argumentação dos exames de investigação contemplados na escrita desta dissertação.

representação (Dorrico, 2020). Dessa forma, a ideia dos “índios” silenciou — no espaço e no tempo — os indígenas. Vejamos:

Na história, na literatura e na política nacionais, os povos indígenas são aqueles da época do contato, ou seja, passado e não sujeitos-povo-condição do presente. Essa condição tem demarcado o sentido, o papel e o lugar dos povos indígenas no contexto mais amplo da sociedade brasileira, isto é, como não-lugar, como passado, arcaísmo (Dorrico, 2020, p. 239).

Como iniciativa para romper esse silenciamento e desfazer a perspectiva folclórica do indígena, os povos e sujeitos originários viram na educação formal e na utilização do sistema alfabético de escrita a possibilidade de adentrar o espaço da autoria e de ocupar um território historicamente negado a eles. Esse fato abriu espaço para a emancipação intelectual, social e cultural. Ainda consoante Dorrico (2020, p. 239):

A literatura indígena brasileira, com suas duas vertentes de autoria, a coletiva e a individual, protagoniza a condução das próprias histórias/memórias/ culturas sugerindo ser na via autoral um dos ativismos mais fundamentais pelo qual se engajam para a sua própria autonomia intelectual, social e cultural.

A produção de literatura indígena brasileira foi alicerçada em um conjunto de ações introdutórias do movimento político que teve como um de seus fundadores o filósofo e escritor Ailton Krenak. O resultado desse dado foi a inserção de um capítulo para os direitos indígenas, na Constituição de 1988<sup>4</sup>. Posteriormente, consegue-se a aprendizagem da língua portuguesa como direito, bem como a manutenção das línguas maternas e a liberdade para a elaboração de processos de aprendizagem específicos.

Povoando esse espaço de direitos básicos, diferentes etnias produziram treze livros entre os anos de 1983 e 1996, por meio do projeto *Uma experiência de autoria dos índios do Acre*, orientado pela Comissão Pró-Índios do Acre (CPI-AC), atualmente designada Comissão Pró-Indígenas do Acre (CPI-Acre, 2025). Surge, então, a vertente de autoria coletiva, de cunho didático-pedagógico. Três anos mais

---

<sup>4</sup> A reivindicação de Krenak (2018), que culminou na inserção do referido capítulo à Constituição de 1988, deu-se por performance de caráter subversivo e, portanto, resistente. Enquanto proferia seu discurso/apelo na Câmara dos Deputados, o escritor passava no rosto a tinta do jenipapo, usada pelo seu povo na ocasião de luto.

tarde, a tese de Maria Inês de Almeida (1999), *Ensaio sobre a literatura indígena contemporânea no Brasil*, dá origem ao conceito de literatura indígena brasileira. Nos anos 1990, consolida-se a vertente de autoria individual, por meio da qual “sujeitos autodeclarados indígenas começam a publicar livros por editoras privadas” (Dorrico, 2020, p. 242).

A respeito da nomeação “literatura indígena contemporânea no Brasil”, Munduruku refere-se à aversão que esta suscita em alguns escritores e acadêmicos, sob a justificativa de se tratar de uma especificação desnecessária, pois, dizem eles, “a literatura é o que é, independentemente de quem a produz”, e o qualificativo “indígena” pode reforçar exatamente o que se quer combater, os estereótipos. Porém, de acordo com o referido autor, não há justificativa para ocultar essa especificação:

Nossos escritos são literatura, sim. E são indígenas, sim. Não há motivo para negar isso e menos ainda partilhar com os escritores não-indígenas o merecimento que o nosso esforço tem conseguido em tão pouco tempo. Dizer que o que escrevemos é “apenas” literatura brasileira, é dividir com todos aqueles que escreveram, escrevem e escreverão coisas medíocres a respeito de nossa gente, um *status* que não foi construído por eles (Munduruku, 2011).

A autoria de Daniel Munduruku estabelece os “códigos da floresta”<sup>5</sup> como indispensáveis para a construção do conhecimento dos indígenas; mesmo dominando as linguagens urbanas, esses códigos nunca deixaram de alertá-lo. Isso se dá porque a alfabetização no contato com os rios, as montanhas, as árvores etc. supera a decodificação da palavra escrita nas culturas indígenas. Essa forma de saber o mundo é negligenciada pelo ocidental.

Assim como há uma linguagem intrínseca aos parentes-floresta, há uma literatura que afirma quem são seus autores. Tendo diante de si essa convicção, Munduruku define-se como alguém engajado, que se move na sociedade para conscientizar as pessoas, provendo os meios necessários para a descolonização de seus pensamentos, com vista ao enfraquecimento de sua negligência:

[...] a literatura é parte de mim, mas não é o meu todo. Ela é parte importante nessa conjuntura, eu sou esse todo. [...] minha literatura é engajada nesse sentido, eu não me vejo um escritor criando, sentado num escritório [...]. Me vejo uma pessoa engajada dentro de uma sociedade

<sup>5</sup> Conforme refere Munduruku (2012), esses códigos são formados por um alfabeto vivificado pela natureza e por meio do qual é possível a leitura de todos os mundos.

bitolada, ainda no espectro da casa grande, uma sociedade que se vê mais senhor do engenho do que escravo e é preciso arrancar essa ideia, esse colonialismo do pensamento das pessoas para ver se elas conseguem criar consciência do quê que elas são, efetivamente (Munduruku, 2019).

Diante dessa autoria, que se engaja para a descolonização do pensamento de uma sociedade que tem a consciência limitada e preconceituosa a respeito dos povos originários, inserimos a **problematização** deste estudo, a partir de dois pontos: 1) Como o indígena foi retratado na literatura indianista que fez dele o herói nacional? 2) Perna Solta é herói ou um guerreiro no romance *O Karaíba, uma história do pré-Brasil* (2010)?

Como **hipóteses** a essas questões, destacamos que: 1) O eurocentrismo condicionou a criação de um discurso propagador de estereótipos sob o viés da representação; logo, o conhecimento acerca dos indígenas sempre teve a distorção dessa ótica; 2) Perna Solta, personagem central em uma narrativa de autoria indígena, tem adornos e contorno de quem é indígena, percorrendo, na narrativa, um caminho de valorização de sua gente e de ocupação de um território simbólico pela letra e, conseqüentemente, pela literatura. Dessa forma, o personagem expande as regras da narrativa indianista e contraria o que se espera dele, ou seja, a morte.

Para alcançar os objetivos propostos, tecemos discussões pertinentes à literatura indígena, com ênfase nos seus objetivos, além de fazermos uma contextualização acerca do herói e sua tipologia. Colocamos o referido personagem diante do herói indianista para entender como ele se comporta na narrativa indígena, que, por sua vez, possui regras e lógicas próprias. Porquanto, ele pode ou não receber a classificação de herói também? Se sim, qual tipologia é a mais adequada para ele? Caso não, como pode ser determinado?

Assim, com vista à delimitação do tema, tratamos de noções e questões a ele pertinentes. Listamos as seguintes: eurocentrismo, Oriente e Ocidente, com base em Ella Shoat e Robert Stam (2006), em *Crítica da imagem eurocêntrica*, Edward Said (1990) em *Orientalismo*; Amazônia como invenção, a partir das contribuições teóricas de Neide Gondim (1994), em *A invenção da Amazônia*; a poética genocida, por Antônio Paulo Graça (1998), em *Uma poética do genocídio*; por último, mas não menos importante, o indianismo, por Afrânio Coutinho (2023), no livro *A literatura no Brasil 3: era romântica*.

Para fundamentar as reflexões sobre a literatura indígena, nos ancoramos nos estudos de Julie Dorrico (2020) em *Literatura indígena brasileira contemporânea*; Graça Graúna (2013) no livro *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*; Daniel Munduruku (2010, 2011, 2012, 2019) em *Literatura x literatura indígena: consenso?* e outros textos; Maria Inês de Almeida e Sônia Queiroz (2004) em *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*; entre outros. Além da questão da identidade, esses autores situam a literatura indígena enquanto produção contemporânea, apresentando seu caráter de engajamento e resistência contra um histórico de estereótipos.

Para tratar do herói, pautamo-nos em estudos que, apesar de observarem, sob diferentes perspectivas e contextos, essa categoria, nos possibilitam pensar sobre a organização da narrativa em um escopo teórico consistente. Nossas discussões estão, assim, sedimentadas em: Mikhail Bakhtin (1997), em *Estética da criação verbal*, que versa acerca da relação entre o autor e o herói, para a construção do objeto estético; Joseph Campbell (1949), em *O herói de mil faces*, que delineia uma estrutura comum aos mitos a partir da mitologia comparada; e Flávio Kothe (2000), em *O herói*, para entendermos como os sistemas sociais são reproduzidos nas obras literárias e, por conseguinte, como o herói, compreendido como o governo desse sistema, revela a identidade deste.

Por fim, observamos Perna Solta sob o prisma do estudo etnossociológico feito por Egon Schaden (1988), baseando-nos no livro *A mitologia heróica de tribos indígenas no Brasil*, dedicado à figura do herói mítico presente nas literaturas indígenas da América Latina. Esse estudo nos possibilita verificar as diversas faces que um mesmo herói pode mostrar, bem como a incorporação do espírito da etnia de que faz parte.

Ao longo da escrita, outros autores são suscitados para a observação de temas importantes que, direta ou indiretamente, estão relacionados ao personagem em análise e seu percurso. Nesse contexto, *O Karaíba, uma história do pré-Brasil* faz referências a árvores, rios e montanhas como alusões a irmãs, avós e tios. A ancestralidade se estabelece no parentesco com a floresta e se conecta ao onirismo, ambos essenciais aos povos indígenas à compreensão do tempo e do mundo.

Assemelhando-se a uma espécie de viagem, os sonhos, para os originários da terra, ensinam, orientam e capacitam. Em nosso objeto de estudo,

observamos o sonho como categoria de análise, pois está conectado à profecia de que chegariam tempos difíceis para o povo de Perna Solta; une-se ao saber ancestral, simbolizado na pessoa do sábio Karaíba e dos conselheiros-chefes. A respeito, observemos:

Lembrou do velho Karaíba que havia passado por sua aldeia há pouco tempo e tinha dito coisas assustadoras que aconteceriam dentro em breve. Entre elas, disse que aquele mundo seria destruído pela passagem de um grande monstro vindo de outros cantos (Munduruku, 2010, p. 2).

No texto, não há demarcações temporais objetivas; passado, presente e futuro influenciam-se e concorrem para que o leitor da narrativa tenha a impressão de que os acontecimentos são simultâneos. Portanto, acompanhar Perna Solta em sua trajetória e busca por compreensão da profecia implica encontrar, no caminho narrativo, outros personagens atravessados por questões passíveis de indagação, a exemplo da indígena tupiniquim Potyra. Educada para ser mãe, essa personagem, porém, é um corpo ávido para liderar guerras em defesa da sua nação, como afirma: “Eu quero ir para a guerra. Quero conhecer meus inimigos, ver o rosto deles quando eu os atingir com minha borduna” (Munduruku, 2010, p. 15).

É assim que nos embrenhamos no universo ficcional de *O Karaíba, uma história do pré-Brasil* (2010), o qual parece ser tecido de várias histórias em uma só, contadas em uma colcha temporal com fios de passado, presente e futuro. Isso porque são histórias que se conectam e lançam luz sobre o rastro de Perna Solta. Esse personagem vence o decreto da morte, honra seus ancestrais e, unido aos parentes, observa a chegada de um povo desconhecido: colonizadores portugueses, que mutam, criam histórias e, desse modo, respondem pela invenção do “índio”.

## 1 “ÍNDIO” À VISTA: a cartografia do colonizador

O jovem foi até a beira do rio que banha sua aldeia e acocorou-se enquanto percebia que o alvoreço 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 a memória e lhe ajudasse a entender o que estava se passando (Munduruku, 2010, p. 1).

Da incompreensão do momento em que vive Perna Solta e o povo da aldeia à qual pertence, nasce a observação de que até o parente mais sereno, isto é, o rio, reflete em suas águas vestígios da noite anterior: chuvosa, de ventos violentos e insones. O jovem indígena tem em sua memória a fala profética de uma espécie de sábio itinerante conhecido como Karaíba. Este passa pela aldeia levando incógnitas ao povo e notícias de acontecimentos ruins.

Ali, diante do rio, com a cabeça confusa, ao contemplar a própria face refletida no espelho das águas à sua frente, o que Perna Solta teria a dizer de si? Chamar-se-ia índio? Faria uma autodescrição idealizada? Ou daria ênfase a um caráter em nada admirável e exemplar? Enquanto, em busca de respostas, o personagem deixa os próprios pensamentos fazerem uma viagem ao passado, não pode mensurar quão estranho é o lugar que o porvir lhe reserva.

Dada essa visão que abarca o olhar do leitor, o núcleo narrativo não revela uma terra povoada pelo grotesco e à espera dos seus desbravadores para torná-la sublime, mas sim caminhos de povos autóctones que levam a sério profecias e que estabelecem relação de parentesco com a floresta. Perna Solta é um mensageiro que inicia uma viagem por dentro da mata com vista a entregar notícias de sua aldeia e colher informações acerca dos outros povos existentes.

Nesse enredo, não é o território em si, enquanto objeto de descobrimentos, que assume protagonismo; são as ações, motivações, memórias, costumes, medos, conflitos e sua resolução que ressoam e se revelam conforme Perna Solta avança floresta adentro em sua incursão. Bom seria se narrativas, mesmo ficcionais, similares às que Perna Solta protagoniza, fossem contadas como possibilidades para pensar sobre as vidas anteriores à colonização.

Em lugar disso, distintas etnias foram obscurecidas por um só nome, “índio”; obras literárias, perseguindo o alvo de distanciamento dos colonizadores e da criação da autenticidade nacional, o elegeram como personagem central.

Inventou-se, além do “índio”, o herói. Este, implantado em um terreno estranho, o gênero romance, teve sua imagem criada por outros e caminhou rumo ao sacrifício.

Isso posto, o parâmetro a partir do qual o “índio” foi inventado, por conseguinte, o índio herói (indianista), não serve para o (re)conhecimento do personagem Perna Solta. Nesse sentido, buscamos responder de que matéria é feito o “índio” inventado e quais fatores o legitimaram. No processo de legitimação de imagens e discursos, compete-nos percorrer, mesmo brevemente, conceitos-chave que delinearam a cartografia ocidental, fundaram relações sociais hierárquicas e condicionaram o pensamento e as ações acerca da América.

### 1.1 Caravelas? Não, igaras gigantes! O vocabulário no combate à palavra eurocêntrica

Yrá. Karaíba. Apoená. Turiaçu. Kaiuby. Potyra. Anhangá. Periantã. Cunhambebe. Maraí. Tupã. Maíra... Supomos que tais termos, como dispostos neste parágrafo introdutório, causarão estranheza. Porém, à moda de *Circuito fechado*<sup>6</sup>, de Ramos (2012), tal sequência de palavras é permeada de sentido; alude à indianidade e, ao nomear personagens, espaços e coisas, reivindica o lugar do indígena enquanto **sujeito relacional** (Kilomba, 2020), pois afirma o pertencimento a uma comunidade social. Esses vocábulos integram o romance em estudo e demarcam o território literário em que o texto se insere. São eles que, ao longo do trajeto de Perna Solta, identificam-no e, ao mesmo tempo, nos possibilitam conhecê-lo.

Esse é um elemento constante em *O Karaíba, uma história do pré-Brasil*, bem como na poética indígena de forma geral. Isso se dá devido ao próprio objetivo dessa literatura. Os povos indígenas, reduzidos e escravizados, no decorrer de sua existência precisaram se valer de armas para “combater a cadeia de associação negativa racializada e desumanizante construída historicamente” (Dorrico, 2021). Em tal contexto, a palavra inscreve no chão simbólico literário a identidade étnica<sup>7</sup>,

<sup>6</sup> O conto de Ricardo Ramos, publicado em 1972, é composto por 258 substantivos que se relacionam aos cômodos de uma casa. Inicialmente, parece tratar-se de uma sequência de palavras aleatórias, no entanto, conforme a leitura avança, entende-se que o texto descreve a rotina de um homem adulto, do momento em que acorda, sai para o trabalho e, depois, retorna para casa.

<sup>7</sup> Utilizamos o termo “identidade étnica” ancorando-nos em Trudruá [Julie] Dorrico. Indígena macuxi, ela é escritora e doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

em resposta a uma identidade nacional que reduziu as nações indígenas a personagens selvagens e exóticos.

Ao mencionar essa imagem aliada à selvageria e ao exotismo, é pertinente que toquemos em aspectos que a condicionaram e a sustentam. Escolhemos esse caminho para que consigamos responder por que Perna Solta não se reconhece quando colocado diante dela. Nossa reflexão retorna às viagens feitas pelo homem antigo. As histórias contadas e registradas por ele acerca do mundo não europeu criaram no homem medieval certa expectativa; assim, em suas viagens de expedição, “começam a ver homens com caudas, orelhas grandes, patagônios, monstros incríveis que podem ser colocados como parte da tradição mítica que também dará origem aos livros de cavalaria na Europa”<sup>8</sup> (Pizarro, 1985, p. 13, tradução nossa).

As narrativas dos exploradores descreviam figuras monstruosas e uma natureza vasta e selvagem. Suas notas de registro são responsáveis por criar um jogo imagístico, por meio do qual a audição, o narrar e a reformulação convergiram para anseios, medos e esperanças humanas. Nas caravanas pelos mares, “era comum o autor de uma relação de viagem inserir histórias contadas pelos viajantes [...], autores invisíveis na construção do imaginário ocidental” (Gondim, 1994, p. 32).

Nesse contexto, as noções de oriental e ocidental são desenvolvidas sob uma perspectiva cultural, geográfica, política e até linguística; ou seja, a depender de quem e de onde se observa, o Oriente Médio pode, por exemplo, ser chamado de Ásia Ocidental (Shoat; Stam, 2006). Fato é que a noção de Ocidente foi construída para o exercício da autoridade sobre uma ideia do Oriente. Sob esse prisma, o pensamento do europeu em relação aos habitantes do Oriente fundamenta-se no exotismo, na abrangência de sua natureza e na construção de múltiplas imagens do “outro”, em oposição ao “nós” europeu (Said, 1990).

Assim, o Oriente foi o horizonte perseguido pelos desbravadores sob as lentes tanto do fascínio quanto do estranhamento; é a partir dele que as definições do “Novo Mundo” são desenvolvidas. O enquadramento da América Latina a esse novo território a fez ser tratada como uma terra do futuro. Consequentemente, sua fauna e flora foram classificadas como inacabadas e seus habitantes caracterizados

---

<sup>8</sup> No original: “comienzan a ver hombres con cola, orejones, patagones, monstruos increíbles que pueden situarse como parte de la tradición mítica que llevará también en Europa a los libros de caballería”.

como primitivos. Desse modo, os povos do território-novidade, encarados com estranheza e ante a retaliação dos seus modos de vida, tiveram sua humanidade anulada.

Os processos de colonização culminaram no genocídio de comunidades indígenas e na escravidão. Ademais, ocorreu a brutalização tanto da natureza quanto dos corpos indígenas; tais processos, além de serem perpetuados no pensamento e nas ações das pessoas, têm impacto nas relações entre o eu e o outro. As imagens, pois, “destes eventos traumáticos perseguem estes pensamentos e agenciamentos” (Walter *apud* Graúna, 2013, p. 9).

Nessa conjuntura, o “índio” inventado não pode se conformar a Perna Solta. Sua origem localiza-se no mapa pela palavra do colonizador. Esse “índio” é visto por Perna Solta com distanciamento por não ser real. Então, como o jovem mensageiro se reconhece? Seus caminhos seguem a rota de outro mapa, o traçado por memórias de um velho Karaíba e pelos sinais encontrados na floresta. Sua presença é inscrita com um vocabulário que o identifica com uma etnia e o conecta aos espaços e aos ancestrais.

Tal **identificação étnica vocabular** é percebida nos **nomes/apelidos dos personagens**<sup>9</sup>, na referência a **divindades**, na menção a **lugares** e **alimentos** e na especificação dos **povos** que protagonizam a narrativa. A organização desse vocabulário converge para o entendimento de que os termos que o integram servem para a ocupação do espaço literário, bem como demarcam a presença de Perna Solta na obra. Nosso intuito, ao categorizar tais nomes, não consiste em apenas listá-los, mas em evidenciar o distanciamento do imaginário e a aproximação ao pertencimento. Dito isso, dispomos o quadro a seguir:

Quadro 1 – Identificação étnica vocabular

(continua)

| Nomes próprios/apelido                                                            | Divindades             | Lugares             | Alimentos                 | Povos       |
|-----------------------------------------------------------------------------------|------------------------|---------------------|---------------------------|-------------|
| Perna Solta: apelido. Não depreciativo. Representa prestígio para sua comunidade. | Tupã: “Pai primeiro”   | Turiaçu (aldeia)    | Piracuí: farinha de peixe | Tupiniquins |
| Yrá: irmã mais nova de Perna Solta.                                               | Yara: rainha das águas | Piratajuba (aldeia) | Beiju                     | Tupinambás  |

<sup>9</sup> A menção ao nome de alguns guerreiros é seguida pela descrição de suas habilidades ou características físicas.

Quadro 1 – Identificação étnica vocabular

(conclusão)

| Nomes próprios/apelido                                                                                               | Divindades               | Lugares         | Alimentos | Povos |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------|-----------------|-----------|-------|
| Karaíba: velho sábio que entrega a profecia da chegada de monstros vindos pelos mares.                               | Nhanderu/<br>Nhandervuçu | Paraná<br>(rio) |           |       |
| Maraí: filha dos tupinambás e prometida a Perna Solta.                                                               |                          |                 |           |       |
| Maíra: amigo íntimo do Criador; herói civilizador dos Tupinambás.                                                    |                          |                 |           |       |
| Apoena: cacique na aldeia Turiaçu.                                                                                   |                          |                 |           |       |
| Kaiuby: cacique tupinambá.                                                                                           |                          |                 |           |       |
| Tamoin: filho de Kaiuby.                                                                                             |                          |                 |           |       |
| Anhangá: cacique tupinambá em Turiaçu.                                                                               |                          |                 |           |       |
| Caapoassu: guerreiro conhecedor das coisas da floresta.                                                              |                          |                 |           |       |
| Tupicação: cacique e pai de Anhangá.                                                                                 |                          |                 |           |       |
| Potyra: jovem tupiniquim que contraria o pai e sua comunidade ao manifestar desejo em ir para guerra e não se casar. |                          |                 |           |       |
| Periantã: guerreiro tupinambá do norte. Filho de criação de Anhangá.                                                 |                          |                 |           |       |
| Caaguaçu: guerreiro e guia dos tupinambás do norte.                                                                  |                          |                 |           |       |
| Acangaíba: jovem valente que tem destreza com o tacape.                                                              |                          |                 |           |       |
| Cunhambebe: guerreiro escolhido para unir os tupiniquins aos tupinambás.                                             |                          |                 |           |       |

Fonte: Elaboração própria (2025).

Além dessas categorias, verificamos a referência aos colonizadores a partir dos termos “fantasmas” e “malvados”, bem como em comparações, conforme exemplificado no seguinte trecho: “peludos **como** macacos, mas têm o corpo coberto **como** se fossem pássaros cheios de penas” (Munduruku, 2010, p. 92, grifo nosso). De igual forma, o termo “embarcações” é substituído pela palavra em

destaque no fragmento: “Chegam mansos pelo grande paranã através de **igaras gigantes** empurradas pelo vento” (Munduruku, 2010, p. 92, grifo nosso).

Portanto, a **identificação étnica vocabular** apresentada no enredo coloca Perna Solta como sujeito relacional. A diversidade sociocultural indígena, outrora coberta de névoa pela palavra do “outro”, é retomada no romance de Munduruku com vista à reconstituição do período pré-cabralino. Perna Solta abre caminhos na floresta para levar ao centro da clareira justamente o cetro da palavra conciliatória.

## 1.2 Antes que os monstros cheguem e destruam caminhos e memórias...

— Minhas visões trazem sinais terríveis. Não sobrarão nem vestígios de nossa paisagem sobre esta terra onde nossos pais viveram. Os monstros virão e destruirão nossa memória e nossos caminhos. Tudo será revirado: as águas, a terra, os animais, as plantas, os lugares sagrados. Tudo (Munduruku, 2010, p. 2).

Os monstros aos quais a profecia do Karaíba se refere consistem nos estranhos vindos pelos mares. Fora da ficção, esses “outros” moveram-se em direção ao desconhecido e interpretaram a realidade a partir do **imaginário** construído ao longo de suas viagens exploratórias. O imaginário funda-se na separação entre o que é real e o que é falso. Tal distinção foi realizada a partir da “herança ancestral mais antiga e incontestável” (Durand, 1999, p. 4), o monoteísmo bíblico.

Nesse contexto, a *eidôlon* (imagem) consiste em um tópico expressamente proibido, uma vez que, para o judaísmo, o Cristianismo e outras religiões monoteístas, a centralidade do culto não está condicionada a um referente imagético do divino. Sua verdade, portanto, é estabelecida pela experiência dos fatos, vivenciada também na transmissão de leis e/ou ensinamentos que perpassam gerações.

Estabelecida a verdade, elimina-se uma solução alternativa, visto que algo só pode ser irrestritamente verdadeiro ou irrestritamente falso. Nessa ótica, a imagem que não pode ser reconhecida como totalmente pertencente à realidade, mas que também não pode ser completamente negada, adentra o campo da imaginação. Esta, pois, está para além dos limites entre o verdadeiro e o falso. Ao

abrigar o que escapa aos limites da verdade ou da falsidade, instaura outros sentidos.

Nessa conjuntura, a imagem dos indígenas foi criada entre o real e o imaginário; foi comprimida por uma visão de mundo que convergiu para a apropriação das suas terras e violação dos seus corpos. Das configurações de posição e poder, surgem as narrativas de uma só voz. A versão da história narrada pelos navegantes europeus é, inegavelmente, difundida e conhecida.

Nos trabalhos interessados em literatura indígena, o vocábulo “imaginário”, por vezes, é apresentado em relação aos estereótipos historicamente construídos e presentes nas narrativas sobre a colonização ou que têm como personagens sujeitos indígenas. A esse respeito, a autora indígena Márcia Wayna Kambeba (2020) reflete, em seu livro *Saberes da floresta*, que os conceitos desqualificadores acerca da pessoa indígena se somam à ideia de aculturação, quando comparada aos ancestrais do período da invasão.

Assim, o imaginário é constituído por um conjunto de imagens rotuladoras e discriminatórias. Leiamos um trecho em que Kambeba (2020, p. 16, grifo nosso) discute isso:

Por tempos, nós, indígenas, carregamos rótulos de atrasados, preguiçosos, fedorentos, desafinados, canibais, entre outros difíceis de lembrar e escrever. No senso comum, quando se pensa em culturas indígenas, logo vem a ideia de que somos aculturados ou não mais existimos, porque não mais somos como nossos ancestrais do período da invasão e conquista. Ora, para nós, isso não faz o menor sentido, pois, como em qualquer cultura, as nossas são dialéticas e não foram destruídas [...]. A música e a literatura deste novo tempo são instrumentos de luta para a desconstrução dessas imagens preconceituosas, ainda presentes no **imaginário** de muitos.

Em *O Karaíba, uma história do pré-Brasil*, nos é apresentada outra ótica narrativa, na qual não ocorre menção a estereótipos ou rótulos eurocêntricos. Nesse romance, Perna Solta descortina a floresta com a qual compartilha parentesco e que é anterior à chegada dos colonizadores. O mensageiro tupinambá é cauteloso; ele não se compromete em apresentar respostas ou determinar o próprio futuro.

Ao contrário, do momento em que aparece até boa parte da viagem que empreende, o personagem inquire as árvores e os rios, tenta encontrar resoluções nas histórias dos antepassados, na sabedoria dos velhos e nas memórias. O texto inicia e se desenvolve diante de uma grande interrogação, após o Karaíba anunciar

acontecimentos futuros assustadores: que coisas terríveis aconteceriam e quando exatamente?

Ao colocarmos os exploradores perante Perna Solta e suas indagações, podemos refletir sobre duas faces do imaginário. Há, portanto, uma que culmina na destruição de memórias, as quais são agredidas pelo discurso normalizador de práticas colonialistas, o eurocentrismo (Shoat; Stam, 2006). O eurocentrismo consiste em uma ideologia colonizatória por meio da qual o etnocentrismo se concretiza. As dinâmicas sociais, nesse cenário, se dão pela ideia de superioridade do europeu em relação à multiplicidade étnica e cultural existente. Tal prática,

[...] em que o homem branco europeu se coloca como superior às demais raças, etnias e culturas permeou todo o processo de colonização portuguesa do país, do século XVI ao XIX, e deixou resquícios arraigados à nossa gênese cultural até os dias de hoje (Brussio; Sousa, 2023, p. 265).

Esse tipo de pensamento associa-se à ideia de que a Europa sempre foi o cerne da excelência filosófica, literária e científica. Criou problemas históricos para os povos indígenas, pois os observou com as lentes da “diferença”; e isso culminou na forja de suas identidades e no silenciamento. Tais estratégias, além de constituírem agressão aos indígenas, foram potentes armas para a apropriação de um bem que lhes é vital: “os índios eram chamados de ‘bestas’ ou ‘selvagens’ para que os brancos europeus pudessem se apropriar de suas terras” (Shoat; Stam, 2006, p. 45). A imagem da bestialidade e da selvageria passam a encorpar o imaginário que exclui e anula.

Em oposição a esse imaginário, há outro a partir do qual o homem atua como cocriador do mundo. Sob a égide do **imaginário colaborativo**, as culturas indígenas vivificam as manifestações de mitos que celebram a existência (Loureiro, 2015). Acrescemos, então, à compreensão de Perna Solta o elemento da **celebração da existência** indígena, quando ele atua diretamente em nome da tradição do seu povo, questiona a profecia que recebe, observa os sinais da floresta e, mesmo sem compreender os tempos em que vive e o futuro anunciado, escolhe não antecipar conclusões; o mensageiro as procura na sabedoria ancestral, enquanto cumpre sua missão.

Ao longo do texto, a existência é celebrada de formas distintas. Não a relacionamos apenas a resoluções, mas principalmente a momentos conflitantes no

enredo. Isso se dá porque entendemos que a intempérie se associa às reações dos personagens e impulsiona Perna Solta para o seu destino e o cumprimento de sua missão. Observemos, no trecho a seguir, um narrador onisciente que traduz o silêncio de Perna Solta quando este observa a comoção em sua comunidade:

Perna Solta nunca tinha visto seu povo chorar que não fosse por luto ou ritual. Nunca havia presenciado fortes guerreiros amedrontados. O que haveria mesmo de acontecer? Estariam preparados para um novo tempo que começaria amanhã? (Munduruku, 2010, p. 2).

O personagem, ao conectar-se ao sofrimento do povo e ao valorizar a sabedoria milenar mesmo sem compreendê-la inteiramente, atua como cocriador do universo narrativo. Em outro momento do texto, a incompreensão é mais uma vez evidenciada. Vejamos:

O fato era que Perna Solta não conseguia compreender qual sinal o velho Karaíba havia dito que apareceria no céu quando tudo comesse a acontecer. Seria a tempestade que caíra sobre sua aldeia? O que tinha que esperar além disso? (Munduruku, 2010, p. 2).

Perna Solta não refere a tradição como sendo uma obrigação, mas sim a celebra nos sábios e nos velhos. Ele entende que somente a sabedoria ancestral o ajudará a saber o que fazer e a lidar com o desconhecido. Destacamos a valorização dos costumes ancestrais, bem como dos sábios e dos velhos, por Perna Solta, em dois trechos consecutivos:

— Nossa **tradição**, pequena Maraí, sempre foi movida pela fé nos sinais que esses **sábios** trouxeram. Por muito tempo eles nos deram demonstrações de que sabem dominar a leitura do tempo. Não cabe a nós ficar questionando essa sabedoria milenar. Afinal, eles são maíra, espécie de amigos do Criador e que nos falam as palavras vindas Dele (Munduruku, 2010, p. 3, grifo nosso).

Ainda em:

Meus **avós** sempre me disseram que somos a **memória** da **tradição**. [...] Minha cabeça está confusa como os cipós que costuram os galhos das árvores. É preciso cortar esses galhos para que eu possa ver mais claramente (Munduruku, 2010, p. 4, grifo nosso).

Essa construção narrativa enaltece a sabedoria milenar e tem como personagem central um indígena tupinambá que vivencia memórias, recusa-se a

abandonar a tradição e chama para a cena o Karaíba e os avós; identifica-se e aparenta-se também com as árvores, ao comparar seus pensamentos com os galhos, bem como ao relacionar a clareza de sua mente à poda.

A indianidade celebrada rompe o silêncio sob o qual os autóctones foram submetidos, ao passo que inverte a lógica narrativa, o que desafia ideais discursivos eurocêtricos. Trata-se de um mecanismo que elucida o pensamento histórico sobre a compreensão dos povos indígenas. Nesse sentido, a narrativa em análise pode ser entendida como parte do projeto de descolonização, que, segundo Bernardino-Costa, Maldonado-Torres e Grosfoguel (2018, p. 9), transgredir “lógicas econômicas, políticas, cognitivas, da existência, da relação com a natureza, que foram forjadas no período colonial”.

Diante disso, o protagonismo de Perna Solta na narrativa de reconstrução da cultura pré-cabralina, é contextualizado pela intencionalidade de um autor indígena que escolhe as memórias ancestrais para compor o contradiscurso. Nesse panorama, quando o personagem se insere no empreendimento de uma viagem, no início da narrativa, convida os leitores para uma história que nasce na floresta e encontra seu clímax no centro de uma clareira, local de resolução dos conflitos decorrentes das diferentes interpretações da profecia entregue pelo Karaíba. Vejamos:

Minutos depois, uma flecha rasgou o céu e caiu no meio da **clareira** da mata. Houve um rebuliço geral. Ninguém viu de onde a flecha saía. Segundos depois, outras duas flechas se juntavam à anterior. Todos sabiam que se tratava de três grupos diferentes, dispostos ao enfrentamento. Um clima de tensão estava formado. A dúvida pairava no ar porque ninguém sabia quem atacar, ou quem tomaria iniciativa da conversação em busca de um acordo de paz (Munduruku, 2010, p. 76, grifo nosso).

Ao acompanhar o enredo, tanto o sujeito-pesquisador quanto o sujeito-leitor seguem no encalço de Perna Solta e compartilham de seus temores, suas dúvidas e seus questionamentos. Ao cabo da expedição, tanto o personagem quanto quem o acompanhou tornam-se alguém diferente do início, pois aquele que “empreende uma viagem nunca mais é o mesmo” (Bertolino, 2022, p. 10). No trajeto, em oposição à determinação, a presença constante da dúvida conduz ao aspecto da possibilidade.

Perna Solta torna acessível também uma gramática composta por **códigos da floresta**. O personagem, por estar familiarizado com o espaço,

aprendeu a decifrar esses códigos e a silenciar os barulhos internos em respeito às instruções que sabe serem acessíveis na natureza. Com vista à aproximação do sentido desses códigos, exemplificamos com o seguinte trecho:

Perna Solta não era um inexperiente andarilho. Ele conhecia bem os caminhos e **sabia ler os sinais** que a natureza lhe apresentava e por isso estava sempre atento, procurando não dispersar seu pensamento para outros lugares a fim de que aquele barulho interior o desviasse de sua missão e o fizesse cair em caminhos que desconhecia (Munduruku, 2010, p. 21, grifo nosso).

Essa capacidade de ler os sinais da natureza é desenvolvida ao longo da vida de Perna Solta e, por vezes, é mediada pelos velhos de seu povo. Toda a aldeia consiste em um conservatório vivo e pulsante que implica silenciar as vozes interiores e aguçar os ouvidos para as vozes da floresta (Kambebe, 2020). Observemos, na fala do avô de Perna Solta, a instrução para que ele jamais saia do caminho ensinado:

— Tenha cuidado, meu filho. Não se exponha muito. Fique sempre atento aos acontecimentos e não deixe que nada lhe tire do caminho que os espíritos ancestrais traçaram para você. Se você fizer isso com muita paciência e coragem, se tornará um verdadeiro homem para a nossa gente (Munduruku, 2010, p. 11).

Essa forma de aprender e de se relacionar com a floresta sempre fez parte da vida dos povos indígenas, porém consistia em um terreno encoberto para nós, não indígenas, durante muito tempo. O conhecimento de que há uma relação de parentesco entre humanos e natureza valida as narrativas de autoria indígena. Dessa maneira, o espaço não consiste meramente em um lugar em que cenas acontecem, mas sim possui intrínseca relação com o personagem que ali está, pois estabelece com ele vínculos emocionais e é percebido como parte de um mesmo organismo.

Nessa **cartografia afetiva** (Krenak, 2022), um rio é referido como parente, conforme o trecho a seguir: “o alvoroço da noite anterior estava refletido também nas calmas águas daquele parente” (Munduruku, 2010, p. 1). Ocorre comparações entre seres humanos e animais para a exemplificação de sentimentos compartilhados: “Deixou nossa gente com medo e fez nossos valentes parecerem um bando de passarinhos amedrontado” (Munduruku, 2010, p. 3).

As árvores conversam entre si e cochicham novidades através do barulho de suas folhas: “Em seu cochilo, sonhou que estava numa enorme planície e lá havia toda espécie de árvores. Elas conversavam entre si, anunciando uma novidade que estava por chegar à região” (Munduruku, 2010, p. 21).

Os elementos ora apresentados, a **celebração da existência** a partir da sabedoria ancestral, do Karaíba, dos velhos, da memória e da tradição, bem como o papel de Perna Solta como cocriador do universo narrativo, a referência aos **códigos da floresta** e à **cartografia afetiva** constituem a narrativa ficcional que retoma a palavra acerca de um período anterior à chegada dos colonizadores. Tais elementos desmentem e contestam o discurso eurocêntrico, de modo a constituir uma narrativa que integra a literatura indígena como movimento literário emancipador. Com vista a discutir o terreno simbólico percorrido pelo personagem, dedicamos a seção seguinte a esse movimento.

### 1.3 Conte a história da sua gente, mensageiro!

Temos enfatizado pontos que compõem a narrativa protagonizada pelo personagem Perna Solta, com o intento de analisá-lo. Encontramos e apresentamos elementos que encaminham o romance de Munduruku para o âmbito da literatura indígena. Além, é claro, de tratar-se de um texto escrito por um autor que pertence e se identifica com um grupo étnico, o munduruku, imprime no papel a história, a língua, os costumes e a cosmovisão do seu povo.

Desse modo, em nosso *corpus*, verificamos **duas lendas** que integram o enredo. A primeira, das **Icamiabas**, é referida pelas mulheres do conselho dos tupiniquins. Elas retomam a história ao refletirem sobre um tempo em que as mulheres eram superiores aos homens na força e na determinação e, por esse motivo, os escravizaram. A recuperação dessa narrativa ocorre devido ao medo das tupiniquins de que as meninas da aldeia decidam não mais se casar e queiram ir para a guerra.

Esse medo surge ao observarem que a filha do cacique se recusa a procriar, pois deseja tornar-se guerreira. O descontentamento em relação a um comportamento diferente do que se espera de uma mulher tupiniquim faz com que as outras mulheres recorram à narrativa. A lenda é contada às mais jovens por uma

anciã tupiniquim, na tentativa de convencer os pais de Potyra a impedi-la de ir para a guerra:

— Voltaremos ao tempo das Icamiabas. O tempo em que as mulheres mandavam nos homens e eram mais fortes que eles. [...] Quando as mulheres sentiam que estavam no período fértil, elas obrigavam os homens a dormir na mesma rede. Tempos depois, nasciam as crianças, que seriam educadas na arte das Icamiabas. É claro que nem todas as crianças sobreviviam, especialmente os meninos. Muitos eram educados para se tornar escravos e outros, assassinados porque não serviam para nada (Munduruku, 2010, p. 49-50).

Na conversa, a anciã também explica aos mais novos o papel das lendas. Seu ensinamento evidencia que se trata de histórias necessárias à reflexão sobre a realidade, conforme o recorte do diálogo seguinte:

— Isso é só uma lenda. Nunca aconteceu de verdade. Não é, vovó? — Lendas são histórias criadas para contar as verdades que nossas cabeças não conseguem alcançar. É como quando chove muito e a gente não consegue ver o outro lado da aldeia. A gente não enxerga, mas sabe que as casas, o igarapé e a floresta estão lá, olhando para nós. Lendas são histórias que dizem que é preciso tomar cuidado com os caminhos que queremos seguir (Munduruku, 2010, p. 50).

A lenda, portanto, exerce um papel didático no enredo; por meio dela, uma anciã dialoga com as jovens de sua etnia e afirma a importância de validar as narrativas ancestrais, por consistirem em um meio de reflexão e de orientação para decisões. A outra história é contada no retorno de Perna Solta à aldeia dos tupinambás do norte. Após cumprir sua missão, o rapaz se sente um homem, e não mais um menino. Assim, entende que poderá se casar com Maraí. Ao concluir que sua amada merece encontrá-lo com um cheiro agradável, decide tomar banho em um igarapé próximo e passar em seu corpo as folhas do piripiri, a “árvore do cheiro”.

Perna Solta está em um ambiente familiar. Quando seu corpo toca as águas geladas do igarapé, seu pensamento recupera a história contada pelo avô. O jovem, mesmo distante da aldeia, não está sozinho. Cada elemento que o cerca oferece a ele o aconchego de casa e traz para perto os seus, visto que “o índio e/ou a índia, onde [sic] quer que vá, leva dentro de si a aldeia” (Graúna, 2013, p. 59).

Vejamos a seguir o momento em que o personagem lembra a história contada pelo avô. Sua lembrança introduz ao enredo a lenda da **origem do piripiri**:

Enquanto esfregava o corpo cansado, foi lembrando da história que ouviu sobre a origem daquela planta cheirosa. Para ele, era muito difícil imaginar que a planta havia sido uma pessoa que se transformara. Segundo o relato de seu avô, Piripiri era um belo rapaz que apareceu assim, do nada, próximo a uma aldeia dos antepassados. Algumas moças sentiram um cheiro delicioso vindo do lugar onde estava e não resistiram querendo muito saber de onde vinha. Seguiram em frente e viram que o responsável era o jovem Piripiri, muito bonito e perfumado. Logo se apaixonaram. Bastava que alguém tocasse nele e seu perfume logo tomava conta de todos (Munduruku, 2010, p. 61).

Por mais que Perna Solta não acredite que um humano pudesse ter se tornado uma planta, obtém da narrativa contada pelo avô um ensinamento. Por meio dele, o personagem sabe qual folha utilizar para perfumar o próprio corpo. Tanto essa lenda quanto a das Icamíabas constituem as memórias de dois povos distintos, os tupiniquins e os tupinambás, que têm em comum o ancião contador de histórias perpetuadas em gerações. Por se tratar de etnias distintas, cada lenda conecta-se às suas realidades específicas.

A lenda das Icamíabas é contada na aldeia tupiniquim no intuito de impedir uma revolta das mulheres; a lenda sobre a origem do piripiri, por sua vez, explica a origem de uma planta utilizada pelos tupinambás para dar cheiro ao corpo. A presença dessas narrativas é um aspecto relevante na autoria indígena. Constituem a literatura que têm como referência o contar que passeia pelos tempos, no qual a essência-espírito visita os reinos vegetal, mineral e animal; trazem à memória mitos, cerimônias, práticas e ensinamentos ancestrais, bem como organizam-se a partir da compreensão da origem do mundo.

A respeito, mencionamos a ciência **Arandu Arakuaa**. Responsável por explicar os ciclos da terra, é compartilhada pelas etnias que têm o tupi como tronco linguístico. De acordo com ela, ao longo dos anos de desenvolvimento dos povos indígenas, firmaram-se as tradições do sol, da lua e do sonho. Perpassando três tradições cósmicas denominadas, respectivamente, jakairá, karai e Tupã, esses povos mesclam todas as estações anteriores, formando uma quarta, chamada de grande mãe.

O simbolismo da mãe tem a ver com a “diversidade de ritos e culturas [que] têm em comum o culto e a reverência à Mãe Terra, que ofertava (e oferta) tudo de que necessitam” (Jecupé, 2020, p. 22). Em uma explicação simplificada, tais ciclos não são estáticos; eles se movimentam ao redor da terra (Nandecy), a qual, também em movimento dançante, objetiva transformar-se em uma estrela-mãe.

Essa dinâmica entre Nandecy e os três ciclos é marcada por provas e desafios que culminam em aprendizado para todos (Jecupé, 2020).

A Arandu incorpora-se à narrativa em estudo, conforme observamos na jornada de Perna Solta. Em equivalência ao jakairá, “que se manifesta na Terra ora como neblina ou bruma, ora como ‘um grande amanhecer circundado de relâmpagos em vestes rosadas’” (Jecupé, 2020, p. 28), a manhã em que o personagem acorda, sentindo estranheza e incompreensão, tem os impactos de uma chuva ocorrida na noite anterior, que abateu as casas e assustou as pessoas; deixou também vestígios no rio.

Ao contemplá-lo, Perna Solta deixa os seus pensamentos percorrerem o passado para conseguir entender o tempo presente. Lembra-se das palavras do Karaíba, que anunciam a destruição do mundo conhecido. Seu desafio, o mesmo do ciclo jakairá, consiste em ter coragem para alcançar informações imprescindíveis para sua gente. Vejamos: “Eu fui treinado para cumprir bem minha tarefa como mensageiro de nossa gente. Irei com a rapidez que se espera de mim e depois retornarei trazendo notícias dos parentes de lá” (Munduruku, 2010, p. 17).

Enquanto o povo chora e os guerreiros cedem ao medo, Perna Solta, ao encontrar com o conselheiro chefe da aldeia, é informado de que precisa cumprir a missão de descobrir se os parentes receberam a mesma profecia. Sua missão inclui também saber como os parentes se encontram e voltar com orientações acerca do que fazer. Na conversa com o velho conselheiro, é levado à casa dele; deitado em uma rede no centro do espaço, é conduzido a um mundo desconhecido. Observemos: “Perna Solta sentiu seu corpo levitando. Estava solto, leve. Deixou-se conduzir para o mundo do desconhecido de que sempre ouvia falar” (Munduruku, 2010, p. 9).

Nesse momento, o jovem mensageiro movimenta-se para o segundo ciclo explicado pela ciência Arandu. Nesse ciclo, a separação entre homem-lua e mulher-sol origina os espíritos do sono, do sonho e da ilusão; cada um desses criou uma realidade própria para as gerações vindouras (Jecupé, 2020). Esse ciclo tem como desafio a descoberta, justamente o que Perna Solta almeja ao sair da aldeia.

É válido referir que, apesar de apresentarmos essas associações de modo pontual, ou seja, relacionando-as a momentos específicos do texto, a presença de alguma evidência desse ciclo e dos outros pode ser percebida ao longo da narrativa em outros acontecimentos. A título de exemplo, a separação entre

homem e mulher que culmina em sono, sonho e ilusão, é observada também quando a prometida de Perna Solta, Maraí, perde-se no mundo dos sonhos, após a partida do amado. Acerca desse acontecimento, o pajé sábio que a despertou diz: “Maraí [...] ouviu conversa do universo [...] isso a fez ficar inquieta e com medo de acordar. Espírito de homem e mulher é bem confuso quando entram sentimentos” (Munduruku, 2010, p. 45).

O terceiro ciclo, do tempo de Tupã, é identificado na configuração de uma tríplice batalha. Esta, envolve: a tribo de Perna Solta, liderada pelo chefe Kaiuby; a aldeia Turiaçu, à qual pertence o cacique Anhangá e seu filho Periantã — tanto a aldeia de Perna Solta quanto a de Anhangá são formadas por indígenas da etnia tupinambá; os tupiniquins, liderados pelo pai de Potyra, a menina que almeja ser guerreira em defesa do seu povo.

Historicamente, as mencionadas etnias tiveram momentos de conflito. No romance de Munduruku, a rivalidade é retratada quando, após receberem a mesma profecia, concernente à destruição do lugar onde vivem e de sua gente, cada uma a interpreta de uma forma e começa a deslocar-se pela floresta com vista a guerrear entre si.

Assim, enquanto a aldeia de Perna Solta lida com a notícia da destruição do mundo, ele, em missão, ouve de uma anciã sobre a chegada da mulher que, depois de conquistada por um guerreiro, dará à luz ao herói que unirá os povos. Já os tupinambás de Turiaçu, após muito tempo vivendo em penúria e tristeza devido à falta de chuvas, decidem sair da aldeia para encontrar um lugar propício à reorganização das suas vidas. Anhangá, em sonho, vê a chegada de seres monstruosos, os “caçadores de almas”, falantes de uma língua desconhecida e violentos.

O chefe tupinambá tem a revelação de que uma mulher, mãe de um Maíra, chegará para se unir à sua gente. Por isso, decide que o filho, Periantã, liderará os guerreiros da aldeia em uma invasão à tribo de Perna Solta. Tal ação resulta no rapto de Maraí, de acordo com o fragmento: “Anhangá e seus guerreiros. Vieram bem de manhãzinha. Assaltaram nossa aldeia e roubaram sua prometida” (Munduruku, 2010, p. 64).

Ao interpretar a profecia incorretamente, acreditam que Maraí é a mulher mostrada no sonho do cacique Anhangá. Ao descobrir que sua amada foi raptada,

Perna Solta traz à memória novamente as palavras do Karaíba. Dessa forma, supõe ter havido um engano:

— Nós já ouvimos falar da profecia feita por um Karaíba de que uma mulher estrangeira daria à luz um filho guerreiro que uniria nossos povos. Ela seria conquistada durante uma luta e casaria com um guerreiro forte e valente. E se o chefe Anhangá imaginasse que essa estrangeira seria Marai? (Munduruku, 2010, p. 65).

Ao mesmo tempo, os guerreiros tupiniquins preparam-se para o ataque aos inimigos tupinambás. O chefe, pai de Potyra, sabe que a mulher da profecia do Karaíba é a filha. Assim, o cacique entende que a vitória dos guerreiros tupiniquins não tem a ver com sua participação na guerra, mas com o ventre da escolhida. Todas as ações observadas remetem ao principal desafio do ciclo de Tupã, o poder. Nessa **cosmovisão mítica**, os pensamentos consistem nos raios e trovões de Tupã; o corpo, as emoções e desejos fazem o homem movimentar-se para criar ou destruir.

Esse ciclo foi o mais difícil para a “Mãe Terra, pois a humanidade quase a extinguiu, colocando em risco a dança sagrada da galáxia pelo mau uso que fez do poder de criar” (Jecupé, 2020, p. 29). As etnias que constituem o romance em estudo compartilham com essa fase do ciclo de Tupã o medo, a ilusão, o sonho, a posse, a disputa e o apego, ambos responsáveis pela expansão da consciência do poder. Lançando mão dos recursos à disposição, cada um, à sua maneira, interpreta o prenúncio e decide pela autoproteção, o que cria um perigo mútuo, ao planejarem guerrear entre si.

Dessa forma, fazem um caminho contrário ao que as profecias e sonhos anunciam, ou seja, sua união contra um inimigo que ainda chegará. Assim como esses ciclos acontecem em movimento, as etnias da narrativa movimentam-se pela floresta em forma circular, até que se encontram em um centro comum, a clareira, marcado pelas flechas de Perna Solta. Conforme a Arandu Arakuaa, “cada grande ciclo impôs desafios próprios ao amadurecimento das tribos humanas” (Jecupé, 2020, p. 28). Tal amadurecimento é percebido na narrativa quando ambas as tribos se encontram e solucionam seus conflitos com o diálogo.

Essa **dinâmica cíclica** consiste no entendimento mítico do mundo, pautado em uma ciência ancestral. Ousamos afirmar que, por se tratar de uma ciência compartilhada por várias etnias, está impressa na construção de outros

textos, em prosa ou poéticos, de autoria indígena. Ademais, essas literaturas evidenciam uma relação visceral com a Terra, referida como “Mãe Terra” ou “grande mãe”, por integrar o grande ciclo da vida. O sentimento de filiação à terra é manifestado por Perna Solta, associado à dependência e ao acolhimento:

Perna Solta tinha sido instruído desde muito pequeno sobre os perigos da natureza. Sabia que dependia plenamente dela, mas também sabia que a natureza é a **grande mãe** que acolhe a todos indistintamente e que sabe dar a vida para uns e morte para outros (Munduruku, 2010, p. 21).

Sua relação com a terra é também estabelecida por meio do respeito, conforme o fragmento: “Também conhecia histórias de quem viveu a vida toda dependendo totalmente das benesses da **mãe-terra** e sempre se deu bem por ter respeitado os seus caminhos” (Munduruku, 2010, p. 221, grifo nosso). Essa filiação é constituída pelo entendimento de que o ser humano é parte da natureza. Dessa maneira, a vida pulsa tanto em outros seres humanos quanto nas árvores, nas montanhas e/ou aves. Sob essa percepção, a terra é uma mãe porque:

[...] constitui a primeira camada, o útero da experiência da consciência, que não é aplicada nem utilitária. Não se trata de um manual da vida, mas de uma relação indissociável com a origem, com a memória da criação do mundo e com as histórias mais reconfortantes que cada cultura é capaz de produzir (Krenak, 2022, p. 46).

O produto dessas memórias são as mitologias, que têm sua existência atrelada à escolha das comunidades indígenas em habitá-las, visando experimentar a vida através de narrativas. Em diversos gêneros, tais histórias, replicadas ou como inspiração para textos ficcionais, integram um movimento combativo. De acordo com Graúna (2013, p. 22): “tecendo seu próprio relato, respeitando as diferenças, salvaguardando a Mãe-Terra, os escritores indígenas avançam a cada página — pelo prazer do texto que implica também uma literatura de combate”.

As narrativas plurais acerca da fundação do mundo são responsáveis por conferir significado “às experiências singulares de cada povo em diferentes contextos de experimentação da vida no planeta” (Krenak, 2022, p. 15). Nesse prisma, o planeta congrega tradições que incluem as dos povos ameríndios, envoltos pela poética maternal. Em face de narrativas assombrosas a respeito do mundo, as memórias da terra e dos ancestrais consistem em persistência e formas de recriar mundos possíveis.

A literatura indígena, pois, configura-se como a busca pelo direito à palavra, seja oral ou escrita (Graúna, 2013). Os textos literários que a formam confrontam e esclarecem os textos não indígenas ao não ignorar questões que lhes são custosas. Desse modo, ocorre uma redefinição dos narradores, por meio dos quais os abusos linguísticos e culturais são descortinados; tanto a palavra quanto a terra consistem em direitos vitais pelos quais é imprescindível lutar para garantir.

Os elementos convergem em um texto narrativo que abriga memórias, saberes, ficção e aspectos reais oriundos de pesquisa, na construção de uma poética ameríndia. Juntos, originam obras pertencentes a um tipo de literatura comprometida com, pelo menos, dois pontos fundamentais:

a) afirmar e problematizar a cultura e os direitos indígenas e assim contribuir para a ampliação do processo de construção nacional multicultural; e b) retificar as distorções do discurso hegemônico cujos estereótipos definem os indígenas por meio de uma categoria de exotismo, primitivismo e/ou desumanidade (Walter, 2013, p. 13).

Essa perspectiva — a de recriar outras possibilidades a partir da literatura — dialoga com a noção de utopia desenvolvida por Graúna (2013). Para ela, a literatura indígena constitui um lugar utópico onde as vozes mutadas se encontram. Em suas palavras:

A literatura indígena contemporânea é um lugar utópico (de sobrevivência), uma variante do épico tecido pela oralidade; um lugar de confluência de vozes silenciadas e exiladas (escritas) ao longo dos mais de 500 anos de colonização (Graúna, 2013, p. 15).

Com vista a situar a literatura indígena em nossa compreensão, compete-nos dividi-la, por assim dizer, em dois principais momentos: o primeiro concerne à oralidade, sempre viva e em movimento no interior das comunidades ameríndias. Esse momento é reconhecido como clássico; e o segundo, contemporâneo, que tem sua origem nos anos 1970 e é formado pela escrita individual e coletiva.

Entendemos que, de certa maneira, as narrativas do período clássico não se perdem no tempo, haja vista que dialogam com as produções contemporâneas e as constituem como temos visto. Já as produções contemporâneas têm relação com o tratamento dado à causa indígena em nosso país, sendo sua origem configurada

de forma responsiva às ações que visavam tolher a garantia da humanidade dos povos indígenas.

Os anos de 1970, marcados por sucessivas ações opressoras contra os povos indígenas, também testemunharam movimentos importantes que resultaram na inserção dos direitos indígenas na Constituição de 1988. Anos mais tarde, em 1992, foi criado o Conselho de Articulação dos Povos e Organizações Indígenas do Brasil.

O período de gestação dessa literatura testemunha o avanço de não indígenas em terras que não lhes pertenciam, a banalização de suas vidas pelos assassinatos de líderes indígenas, a criação de mecanismos, por parte dos governos de diferentes períodos. Esses governos não só evidenciaram a indisposição para o diálogo, como também convergiram para sufocar qualquer avanço por parte dos povos e entidades comprometidas com a causa.

A ação de pronunciar-se, seja pela fala ou pela escrita, consiste em um importante mecanismo contra os discursos incoerentes a respeito da indianidade e de tudo o que a ela se relaciona. Nesse movimento de defesa da indianidade, a busca pela instrução formal, ou melhor, nos moldes de educação ocidentais, tornou-se uma aliada. Assim, evidenciamos a direta relação entre o ensino e a literatura indígena.

O projeto “Uma experiência de autoria” deu início à Primeira Escola de Formação de Professores Indígenas, no Acre; produções de cunho literário ocorreram em Minas Gerais e, posteriormente, encorajaram escritores de outras partes do país. Conforme Graúna (2013), o primeiro livro com elaboração feita por indígenas consiste na *Antologia da floresta*, fruto do trabalho de autores de diferentes etnias que, em 1997, estavam no Curso de Formação de Professores Indígenas do Acre, sob a coordenação de Nietta Monte<sup>10</sup>.

Os projetos políticos e pedagógicos foram importantes para a expansão das produções literárias. A partir deles, materiais didáticos puderam ser produzidos, resultando de práticas de ensino na área da literatura, aplicadas nos cursos de formação de professores. O aumento/o surgimento de escritores e suas produções

---

<sup>10</sup> Nietta Lindenberg Monte é a idealizadora do projeto “Uma experiência de autoria”, da Comissão Pró-Índio do Acre. Dedicando-se a projetos, programas de formação, produção de artigos e livros voltados para a educação indígena, ela coordenou a formulação e a implementação da Política Nacional de Educação Escolar Indígena (PNEEI) junto ao Ministério da Educação (MEC) (Grupo Autêntica, 2024).

foi marcado por certas inconsistências, no sentido de não haver divulgação nos próprios materiais didáticos dos outros autores existentes. Muitos deles buscaram na produção independente uma alternativa para a continuidade dos seus textos (Graúna, 2013).

A respeito, Maria Inês de Almeida e Sônia Queiroz (2004) afirmam que os indígenas deixam de ser objetos de escrita acadêmica e constituem-se sujeitos, em virtude de sua inserção em um contexto escolar democrático. As autoras constataam que, entre os anos de 1996 e 1998, boa parte das 100 produções de autoria indígena por ela catalogadas voltava-se para o auxílio de professores indígenas no ensino nas aldeias. Ainda assim, são fundamentais quanto às informações acerca dos povos aos quais seus autores pertencem.

Nesse bojo, Bartomeu Melià (1989), no capítulo “Desafios e tendências na alfabetização em língua indígena”, do livro *A conquista da escrita: Encontros de educação indígena*, não celebra a escrita, tampouco a escola formal, como um bem aos indígenas. É possível inferir, inclusive, um jogo semiótico na seleção do vocábulo conquista; de ato ou efeito de cativar alguém, assume o sentido de impor-se sobre ele. Como tal, o ensino da escrita e a alfabetização obedecem ao objetivo do Estado de dominação, impondo-se através da escola.

Sob outra perspectiva, a escrita é vista como uma técnica que precisa ser dominada a favor das gentes indígenas. A oralidade, instrumento de transmissão das tradições, sempre foi essencial para o exercício das memórias das gerações. Todavia, após a invasão, fez-se necessário o domínio da escrita para que suas memórias permanecessem. De acordo com Munduruku (2020, p. 96): “É preciso dominar essa técnica com perfeição para poder utilizá-la a favor da gente indígena. Técnica não é negação do que se é. Ao contrário, é afirmação de competência”.

A escola, que, para Melià (1989), consiste em forma de imposição, pode ter uma recepção mais flexível, observados e considerados alguns contextos. Nessa esteira, Huarley Mateus do Vale Monteiro (2012), em *Relatos de um estrangeiro na terra de Macunaíma*, apresenta dados de suas vivências na cidade de Pacaraima, em Roraima, importantes para pensarmos a esse respeito. Em seu texto, o pesquisador refere os sujeitos classificados como urbanoides, ou seja, indígenas integrados às dinâmicas de vida dos não indígenas, e levanta questionamentos sobre as propostas políticas pedagógicas das escolas em comunidades indígenas.

Apesar de Monteiro (2012) referir-se ao contexto específico de uma comunidade urbanoide, na qual a escola constitui um espaço para a obtenção de informação, traz resoluções que conduzem a reflexões amplas, relacionadas ao ensino de povos indígenas, como a importância da valorização das experiências dos anciãos e a elaboração de propostas significativas para cada povo.

Melià (1989), mesmo discordando do ensino formal, por entendê-lo como um plano de dominação do Estado, de certa maneira, converge ao pensamento do pesquisador supramencionado ao acrescentar sua perspectiva à validade de propostas significativas, como um contraponto. Ele próprio, ao sustentar suas reflexões acerca da alfabetização, escola e Estado, utiliza um trecho do relatório de 1982 dos m̃yky<sup>11</sup> para o reconhecimento de que essa só poderia ser uma relação positiva caso contribuísse para manter e valorizar a língua e a cultura. O autor conclui não ser esse o foco do Estado em se tratando do ensino de indígenas. Em suas palavras:

A grande suspeita contra a escrita está ligada à conquista e domínio que dos povos indígenas tivera o Estado servindo-se dela. Embora a introdução da escrita e seu exercício não precisem da formalidade da escola, a prática da alfabetização dificilmente se desenvolve fora dela. A magia da escrita se burocratiza quando ela entra na escola, e a escola é quase sempre o espaço do Estado e das instituições que o representam (Melià, 1989, p. 11).

Mesmo ao assumir uma posição contrária à correlação escola, escrita e alfabetização enquanto mecanismos de poder do Estado, o referido autor apresenta o desenvolvimento de uma ortografia pelos próprios indígenas, em que o psicológico se associa ao social, tornando o processo de aprendizagem benéfico e produtivo. Com base em vivências de alfabetização coordenadas pela pesquisadora Ruth Monserrat, Melià (1989) testemunha o entusiasmo de indígenas na realização de trabalhos contendo registros linguísticos produzidos a partir da correspondência entre sons e letras.

Essa outra forma de pensar a escrita destitui do uso das palavras o aspecto mecânico e considera as línguas indígenas mediante sua história e cultura. Assim, consideramos as múltiplas linguagens que integram as culturas indígenas, a partir das discussões apresentadas por Melià (1989). Dessa forma, é mais adequado

---

<sup>11</sup> Consiste em um povo localizado em terras indígenas na região do Mato Grosso. Até os anos 1970, viveram sem contato com não indígenas. Resistiu aos ataques de seringueiros no início do século XX, tendo como remanescentes 23 pessoas. Em 2016, sua população já contabilizava 135; em 2020, esse número subiu para 149 (M̃yky, 2016).

nos referir a literaturas indígenas, na medida em que a expressão dá conta da multiplicidade, em vez do seu uso no singular.

Essa contextualização explica o fundamento da literatura indígena como movimento político e literário a partir do qual é possível estudar, discutir e analisar obras que o integram. Soma-se a ele a legislação, em especial a de 2003 e a de 2008. Como aparato de confronto ao projeto colonialista de anulação da herança ancestral (Lima; Barros, 2021), tais leis regulamentam o ensino de história e cultura indígenas. Tornam possível a legitimação dos saberes indígenas em escolas não indígenas, bem como refletem nas suas práticas de ensino.

Assim, é possível superar o epistemicídio por meio do qual “os indígenas eram obrigados a irem para uma escola estruturada nos moldes eurocentrados, com o intuito de imprimir uma homogeneização identitária brasileira” (Lima; Barros, 2021, p. 159). Nesse panorama, a literatura indígena figura como uma “portadora da boa notícia do (re)encontro. Ela não destrói a memória na medida em que a reforça e acrescenta ao repertório tradicional outros acontecimentos e fatos que atualizam o pensar ancestral” (Munduruku, 2020, p. 96).

A escrita promove o diálogo entre indígenas e não indígenas, sendo a responsável por revelar as cosmovisões das distintas etnias brasileiras. Caracterizada por marcas da tradição oral que dialogam com a arte contemporânea, essa escritura congrega aspectos identitários dos povos aos quais seus autores pertencem e porta suas vozes, fazendo-se coletiva bem como política. Vejamos:

A escritura é coletiva porque é expressão do que é comum, ou de um consenso em torno do “quem somos”. É política porque reordena a coletividade, valendo-se das palavras pronunciadas pelos seus representantes. Cada livro editado nesse processo de criação literária serve para indicar que é a partir da terra que os livros são escritos (Almeida, 2004, p. 197).

Nesse sentido, retomando à imagem da Mãe Terra, seria a literatura indígena uma terra-mãe simbólica de personagens centrais indígenas. Esses personagens contrariam o destino genocida, sem negar o genocídio, e recriam os elementos narrativos do gênero romance, invertendo lógicas ocidentais literárias. Nessa dinâmica de reflexões, a escritura indígena problematiza tanto a escrita quanto a publicação no contexto brasileiro. Ela desafia e responde a objetivos

literários de séculos passados que diziam respeito à criação de uma identidade propriamente nacional.

Ao gerar sua própria teoria, dá o chão para que os autores indígenas possam seguramente firmar seus passos. É, pois, a partir da autoria que se abre a possibilidade para a desconstrução de noções incorporadas no imaginário nacional, pendentes ao negativo. As vozes da autoria “denunciam práticas de violência física e simbólica perpetradas historicamente contra os povos indígenas” (Dorrigo, 2020, p. 268).

É assim que Perna Solta pode contar a história da sua gente e confrontar uma das formas de perpetração da violência. Nesse contexto, autores não indígenas construíram uma identidade que negou sua indianidade. Sob os ditames de ideais evasivos, buscaram em modelos europeus os moldes para a concretização de um indígena heroico adornado com ingenuidade, selvageria e canibalismo. Referimo-nos, portanto, ao herói indígena do indianismo.

Arriscamos, pois, afirmar Perna Solta como herói. Não no que diz respeito à origem do termo ou aos aspectos que o fundam como tal, mas no sentido de que salva suas memórias da distorção. Ele, também, demarca sua presença no texto não com o sangue, mas sim com a palavra. Contudo, por ainda não termos discutido o herói como categoria, à parte da licença poética, dedicamos o capítulo seguinte a esse objetivo. Continuamos no rastro de Perna Solta para a compreensão do seu papel.

## 2 DA ÁGORA À CLAREIRA: o herói sob múltiplos olhares

Ao introduzir este capítulo, consideramos este espaço tal qual o centro da clareira em que Perna Solta, após muitas passadas, floresta adentro, vê-se diante dos guerreiros ávidos pela batalha. A questão que norteia nossos objetivos de pesquisa é discutir o papel desse personagem, o que implica confirmá-lo ou refutá-lo em uma classificação, seja como herói ou como guerreiro. Caso tal possibilidade seja refutada, buscaremos uma classificação que o compreenda exatamente como ele é; para tanto, escolhemos dar alguns passos atrás. Enquanto Perna Solta embrenha-se na floresta, retornamos brevemente a uma ágora a partir da qual podemos observar os heróis, enfileirados em designações, portes e virtudes.

Feita essa contextualização, passamos à figura do herói. Popularmente atrelada à coragem, força, altruísmo e caráter inabalável, é conhecida em diferentes culturas, independentemente da faixa etária; ele representa e expande os objetivos da sociedade. Nessa ótica, sua vida, após a descoberta de alguma característica que o diferencia dos demais, converge para a missão de defender alguém ou até mesmo uma cidade em perigo, de restaurar a ordem e de vencer um inimigo ou vários que, sob objetivos questionáveis e reprováveis, acabam por estabelecer o caos.

Ao observar os heróis clássicos, destacam-se como características principais as categorizadas no quadro a seguir:

Quadro 2 – Seis características típicas de um herói clássico

|                              |                                                                                                                                                                                                                                    |
|------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Educação humilde             | Esses heróis poderiam ter sido órfãos ou pobres e, por meio de sua educação humilde ou modesta, aprenderam a enfrentar as adversidades.                                                                                            |
| Uma grandeza prefigurada     | Por algum tempo antes de o herói surgir, as pessoas prenunciavam a grandeza desse personagem.                                                                                                                                      |
| Forte habilidade ou atributo | Em sua maioria, eles têm as mesmas habilidades que todos os outros. No entanto, eles são um pouco melhores em certas coisas do que seus equivalentes.                                                                              |
| Busca emocional              | Esse personagem normalmente tem alguma falha trágica que pode levar a desenvolvimentos críticos da trama e ao crescimento dele próprio à medida que supera obstáculos e age heroicamente. Isso pode estar relacionado à sua busca. |
| Batalha do orgulho           | Frequentemente, a grande batalha ocorre no momento em que o herói está resolvendo seus problemas e superando seu orgulho.                                                                                                          |

|       |                                                                                                                                           |
|-------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Morte | Normalmente, os personagens que desempenham esses papéis nos romances morrem quando se sacrificam por um bem maior ou porque são traídos. |
|-------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Fonte: Ray (2025).

Olhamos para esse panorama e o colocamos ante Perna Solta. Apenas duas, do total de características apresentadas no quadro, são observadas nele. O personagem não aprende a superar os obstáculos a partir de uma educação humilde, mas pela junção de uma determinação interior à observação do seu entorno. Isso é verificado no trecho que explica como ele aprendeu os caminhos da floresta e conheceu as habilidades dos guerreiros de sua gente:

Fazia alguns anos que Perna Solta não ia à aldeia dos parentes de Turiaçu. Lembrava vagamente de ter por lá passado quando ainda era pequeno, numa visita que sua comunidade havia realizado durante um festival organizado para jovens guerreiros poderem exercitar sua força, habilidade com o arco e flecha e sua coragem para enfrentar os desafios. [...] Foi assim que Perna Solta foi **descobrimdo** os caminhos para as aldeias e **conhecendo** as habilidades de cada guerreiro (Munduruku, 2010, p. 12, grifo nosso).

Além disso, as pessoas do convívio do tupinambá não prenunciavam a sua grandeza. Para o seu povo, ele jamais poderia ser um guerreiro, devido à sua deficiência nas pernas. Ao ser continuamente lembrado pela mãe de que era necessário viver plenamente, ele “foi organizando seus afazeres a partir de suas próprias limitações” (Munduruku, 2010, p. 12). Conforme o narrador, era inaceitável para o povo de Perna Solta que ele continuasse vivo, uma vez que não teria utilidade para a guerra. Assim,

Foi preciso muita conversa com o conselho dos sábios para que se permitisse que o menino pudesse viver de acordo com sua capacidade. O conselho vacilou em vários momentos, pois considerava que uma criança naquelas condições seria não apenas um estorvo para os momentos de guerra em que a comunidade precisasse fugir com rapidez, mas também teria que ser alimentado não podendo ser capaz de produzir seu próprio sustento (Munduruku, 2010, p. 12).

São os pais de Perna Solta que conseguem convencer o conselho a o deixarem viver; usam a justificativa de que o filho concederia grandes alegrias à comunidade. O menino, então, permanece vivo e completa os seus 14 verões, fase em que teria de escolher uma esposa. Porém, sua condição física mais uma vez se

torna empecilho. Os pais das moças não acreditavam que o rapaz teria capacidade de prover as suas filhas, o que o fez ser rejeitado por todas as moças da aldeia.

A resposta de Perna Solta a essa adversidade é apresentada adiante: “Ainda assim, ele não se deu por vencido e passou a treinar sozinho a arte da guerra. Sabia que precisava provar sua valentia para ser aceito por alguma jovem” (Munduruku, 2010, p. 13). Sua determinação chama a atenção de Maraí, uma jovem solitária que “veio trazida das bandas do norte como prisioneira de guerra. Era ainda menina quando por ali chegou” (Munduruku, 2010, p. 53).

Ambos crescem juntos, e a admiração torna-se mútua. Perna Solta, no entanto, “não nutria muita esperança de que um dia podia conquistá-la, pois ele tinha, ou melhor, nada tinha que uma jovem quisesse em um rapaz com a sua idade” (Munduruku, 2010, p. 54). A superação dessa dificuldade se dá quando Maraí o escolhe e se dispõe a ser sua pretendente:

Apenas diga que aceita estar comprometido comigo. Assim você também não precisará mais provar a ninguém seus talentos. Comigo por perto você poderá ser o mensageiro mais completo que deseja ser. Você topa? Perna Solta pensou por um momento. Em seguida, disse que aceitava a proposta (Munduruku, 2010, p. 14).

Apesar de ser inferior aos guerreiros do seu povo, no que diz respeito às habilidades para batalhas, Perna Solta possui um atributo que nenhum deles tem. A falha no seu corpo físico é justamente o que o habilita a cumprir uma função ímpar em sua aldeia. Sobre isso, vejamos.

Suas pernas mais finas que as da maioria dos jovens lhe tinham tirado o direito de aprender a arte da guerra, mas, ao mesmo tempo, conferiram a ele uma habilidade acima do normal, e isso o tornou imbatível nas competições entre as aldeias, valendo a ele o apelido que agora carregava e o tornava aclamado pelas pessoas (Munduruku, 2010, p. 2).

Seu apelido, por conseguinte, apesar de referir-se a uma deficiência, não tem caráter pejorativo, pois se refere a alguém que age em nome do seu povo; ele não somente tem a concessão à vida pelo conselho dos tupinambás, como também pelo autor da obra. É Perna Solta quem aparece ao final do romance, casado e desempenhando um papel chave nos momentos finais da narrativa.

Perna Solta e Maraí tiveram dois casais de filhos. O mais novo dos meninos foi escolhido pelo sábio para se tornar Karaíba. [...] revelou-se, aos poucos,

um importante líder para a sua comunidade e, quando o chefe Kaiuby morreu, assumiu seu lugar a pedido de sua gente (Munduruku, 2010, p. 93).

Nesse contexto, apenas a busca emocional e a forte habilidade são aspectos que o herói clássico tem em comum com Perna Solta. De posse dessas características fundamentais ao herói clássico, compete-nos inquirir quem ele é e como ele se mostra nas narrativas em que aparece. Com vista a sanar a indagação acerca de quem são os heróis clássicos e como se mostram, refletimos sobre seu surgimento.

Do grego *heros*, que, por sua vez, deriva de Eros, deus do amor, o herói clássico carrega em seu significado a conotação de amabilidade. Em termos mitológicos, o herói é dotado de bravura, força e coragem. Conforme o dicionário Michaelis, é o “filho nascido da união de um ser divino (deus ou deusa) com um ser humano; semideus”<sup>12</sup>. Já, De acordo com José Carlos Sibila, no *podcast #87*<sup>13</sup>, “O herói, caminhos e escolhas”, que integra o programa *Mitologia: histórias sagradas*, além da coragem, um herói sempre precisou de virtudes como nobreza, força, audácia, hospitalidade, bem como do favorecimento dos deuses.

Logo, conforme a sua fala, a grandeza do herói está condicionada a alguma divindade; e a literatura, o teatro e o cinema são apresentados como principais meios pelos quais tais personagens são conhecidos e perpetuados. As virtudes do herói podem ser observadas desde o deus hindu Rama, exemplar em todos os papéis que exerceu, até em Perseu, que, com sua inteligência, consegue decapitar medusa ao utilizar o escudo mágico espelhado.

Outros exemplos estão em Teseu, o qual, além de libertar a Grécia, dá fim ao Minotauro; nas Valquírias, “aquelas que escolhem quem vai morrer”, a serviço do deus nórdico Odin, são decisivas na guerra. Seus brilhantes escudos que reluzem os céus são apresentados como os responsáveis pela criação da aurora boreal. Por fim, Hércules, filho bastardo que, amaldiçoado por Hera, enlouquece e mata os filhos e a esposa. Seus doze trabalhos são as prerrogativas para a sua redenção, mas também consistem em provas para a obtenção da sabedoria.

<sup>12</sup> HERÓI. In: MICHAELIS: dicionário brasileiro da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2024. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/heroi/>. Acesso em: 9 dez. 2024.

<sup>13</sup> MITOLOGIA: histórias sagradas: Mitologia 87: o herói, caminhos e escolhas. [Locução de]: Verônica Lopes. Entrevistado: José Carlos Sibila. São Paulo: Rádio USP, 15 nov. 2020. *Podcast*. Disponível em: <https://jornal.usp.br/radio-usp/mitologia-87-o-heroi-caminhos-e-escolhas/>. Acesso em: 13 dez. 2024.

Ao longo da história da literatura, outros personagens imbuídos de heroísmo emergiram. A fim de observar esse personagem central e entendê-lo, sob distintas perspectivas, o que implica transitar por múltiplos tipos, selecionamos os estudos de Bakhtin (1997). Esse autor, no debate acerca da atividade estética, destaca os aspectos socioculturais como elementos imanentes do objeto estético.

Campbell (1949), ao colocar o herói sob as lentes da mitologia comparada, elabora uma síntese explicativa de todos os mitos (monomito). Em sua perspectiva, a trajetória dos heróis míticos e históricos é similar ao caminho percorrido pelo homem, quando este sai do estado de banalidade da própria existência. Já em Schaden (1988), sob as lentes da interpretação etnossociológica, os heróis míticos não podem ser associados a uma síntese comum, pois se apresentam em múltiplas faces e respondem a questões culturais da etnia a que pertencem.

Por fim, Kothe (2000) reflete sobre esse personagem ser a diretriz política do sistema narrativo. Para ele, o herói revela a identidade do sistema reproduzido nas obras literárias, em que “rastrear o percurso e a tipologia do herói é procurar as pegadas do sistema social das obras” (Kothe, 2000, p. 8).

Com vista ao aprofundamento dessas discussões, apresentamos a seção seguinte, que versará sobre três perspectivas teóricas relativas ao herói. Colocamos Perna Solta diante delas, sempre que possível, com o intuito de compreendê-lo.

## **2.1 O que é ser herói? Do processo criativo à etnossociologia**

Introduzimos a teorização do herói com um panorama de virtudes e personagens identificados com esse termo. Ao considerar que essa designação se reveste de eurocentrismo, bem como que nos detemos à sua análise com vista à confirmação ou refutação de Perna Solta como tal, já conseguimos afirmar que esse personagem não tem aspectos suficientes que o permitam ser associado ao herói clássico. Todavia, colocamos nossas reflexões ante um problema de ordem teórico-crítica não dado por vencido, mas laborioso.

Tal labor se dá pelo fato de o autor do nosso objeto definir a forma composicional do seu texto como romance no posfácio do livro, em que consta: “Este romance procura reconstituir um pouco da cultura pré-cabralina” (Munduruku, 2010). Sob o escopo de Bakhtin (1997), o gênero romance é fruto da cultura

ocidental e difere da epopeia em múltiplos aspectos, consistindo em um espaço dialógico de reinvenção.

Como precisamos partir de algum lugar para teorizar devidamente, selecionamos **Bakhtin** para pensarmos sobre o **princípio construtivo fundamental da atividade estética** que resultou no objeto artístico, alvo de nossas análises. Para tanto, cabe-nos apresentar uma distinção feita pelo estudioso e que nos é essencial. Há, pois, o autor-pessoa e o autor-criador. O primeiro, consiste na pessoa física do escritor. Já o segundo, é o posicionamento estético-formal que concebe o herói e seu mundo. Por meio do autor-criador o social, o histórico e o cultural se constituem elementos imanentes do objeto artístico.

Dessa maneira, quem define como romance a forma composicional de *O Karaíba, uma história do pré-Brasil* é o autor-pessoa Daniel Munduruku. O escritor resgata a memória ameríndia e a coloca em um terreno literário ocidental. É o autor-criador quem, a partir disso, mobilizará os elementos sociais, históricos e culturais para a construção do todo, do objeto artístico. Em nosso objeto, o autor-criador reinventa a história.

Essa ação é problematizadora, haja vista que evidencia a inadequação do gênero romance às memórias pré-cabralinas, melhor ambientadas sob o escopo da tradição mítica. Ao afirmar que as narrativas indígenas geram sua própria teoria, concordamos que o autor-criador coloca no plano de fundo da narrativa uma interrogação acerca da tipologia do personagem central, Perna Solta. Como se dá, de um lado, as regras próprias dessa literatura de autoria e conteúdo indígenas, com, de outro, um gênero canônico que possui suas regras próprias e tipologia?

Conforme Graúna (2013), o objetivo da literatura indígena não é copiar uma forma validada pela instituição letrada, tampouco consiste em buscar aprovação por parte desta; diz respeito à afirmação de sua identidade cultural e social; é a impressão da indianidade. Em *O Karaíba, uma história do pré-Brasil*, a realidade se faz utópica, apresentando-nos um mundo possível no diálogo entre passado, presente e futuro. A voz profética do sábio Karaíba compartilha também as vozes periféricas do pajé, contador(a) de histórias das sociedades indígenas, indispensáveis para a perpetuação da tradição oral que, a partir de um autor-pessoa que leva consigo para o fazer literário toda uma aldeia, organiza-a por meio da literatura escrita (Graúna, 2013).

Nesse sentido, cabe questionar-nos se Perna Solta de fato é o personagem central, levando em conta também que, ao longo da narrativa, outros personagens somam suas ações às dele, tornando-se imprescindíveis para o enredo; constituem-se centrais na(s) cena(s) em que aparecem e definitivos para o todo. Outro ponto problematizador importante consiste em ser inadequado omitir que a narrativa em questão possui um desfecho aberto.

Ao dizer “Os fantasmas estão chegando! Os fantasmas estão chegando!” (Munduruku, 2010, p. 94), Cunhambebe, fruto da união entre Potyra e Periantã, coloca diante do leitor um recorte do que, historicamente, marcou o início do que nos foi contado. Ou melhor, a narração se encerra no ponto em que a história começou a ser contada para nós, com a chegada dos colonizadores, referidos, nesse momento do texto, como “fantasmas”.

Devidamente contextualizado, podemos lançar mão de Bakhtin durante um bom pedaço da jornada, mas ele não nos é suficiente para a definição de um papel a Perna Solta. Ratificamos ainda que a escolha por dialogar com seu texto acerca do herói se deu pela afirmação do autor-pessoa de que sua narrativa se trata de um romance.

Para pensarmos o mais profundamente possível sobre o espaço literário em que Perna Solta se locomove, partiremos de um princípio bakhtiniano, até onde nos for possível, que consiste em entender o autor-criador na reação criadora global ante seu herói, o qual é um todo determinado em cada um de seus componentes. Então, o conteúdo e a forma do herói são imprescindíveis para a constituição de sua tipologia. O que seria a reação criadora global do autor-criador em relação ao herói?

Significa uma reação estética concernente às noções de certo e errado, justo e injusto, bom e mau, a partir das quais o todo do herói se concretizará. Em outros termos, é a relação do autor-criador com esse princípio ético-cognitivo que determinará sua produção e criação (Bakhtin, 1997). Convém acrescentar que tais princípios não moldam o herói imediatamente; seu rosto só pode ser definido mediante um processo no qual o autor-criador reagirá, até que possa concretizá-lo, sendo esse processo identificado como axiológico. Vejamos:

O herói revelará muitos disfarces, máscaras aleatórias, gestos falsos, atos inesperados que dependem das reações emotivo-volitivas do autor; este terá de abrir um caminho para desembocar em sua autêntica postura de valores e para que o rosto do personagem se estabilize, por fim, em um todo necessário (Bakhtin, 1997, p. 26).

Essas considerações se referem ao processo criativo do autor em relação ao herói. Nessa acepção, Bakhtin (1997) apresenta claramente que o diálogo entre aquele e este, no processo de criação, diferencia-se do momento em que a imagem artística do herói se dá por acabada. A relação entre ambos, nesse momento, torna-se independente; o autor já não responde mais por seu herói, mesmo tendo-o criado a partir de princípios decorrentes de suas reações a ele, no processo de criação.

Ao mesmo tempo, perscrutar o processo de criação de Munduruku, a partir do qual o objeto estético se constitui, tem validade para a compreensão do todo. Nesse escopo, o processo de criação do herói é resultante da consciência — atuante e criadora — do seu autor. Para embasar essa afirmação, dispomos integralmente o trecho a seguir:

A consciência do autor é consciência de uma consciência, ou seja, é uma consciência que engloba e acaba a consciência do herói e do seu mundo, que engloba e acaba a consciência do herói por intermédio do que, por princípio, é transcendente a essa consciência e que, imanente, a falsearia (Bakhtin, 1997, p. 32).

Essa ideia orienta o direcionamento que temos dado à discussão para o entendimento do herói, já que tanto o discurso deste quanto sua movimentação no espaço narrativo e seus interesses estão atravessados pela consciência do autor. Esse entendimento encontra eco em Graúna (2013, p. 57), especificamente quando se refere à identidade literária indígena que, em suas palavras, reflete “a consciência do autor (cidadão indígena), da autora (cidadã indígena)”.

A partir desse direcionamento teórico, podemos afirmar que Perna Solta reflete a consciência de Munduruku, que é indígena e se reapropria do espaço pela memória, renomeando a história para a reconstrução identitária, arrogando-se de sua cultura em um ato de resistência contra uma violência epistêmica. Conduzidos pelo pensamento de Bakhtin (1997), podemos afirmar também que Perna Solta está a serviço do interesse da atividade artística do seu autor.

Munduruku, autor-pessoa, refrata a realidade e a entrega ao autor-criador, que assume um posicionamento valorativo frente a outra posição valorativa, expressa no discurso eurocêntrico, a respeito da origem do que hoje conhecemos como Brasil. É Perna Solta quem, ao adentrar a mata no exercício de sua função de

mensageiro, abre os caminhos para o entendimento de quem o acompanha pela leitura. A cada passo seu, na tentativa de solucionar as dúvidas que pairam sobre sua aldeia relativas à profecia entregue pelo Karaíba, é revelado um acontecimento importante para o todo narrativo.

O leitor, portanto, descobre junto ao personagem. A viagem feita por Perna Solta é um marco que o separa da vida cotidiana. Ao longo do caminho, ele é provado com medo, notícias desagradáveis e a perda de um amuleto recebido, porém supera essas dificuldades e faz o caminho de retorno para sua aldeia. Esse trajeto aproxima-se do elemento formador do **monomito** explicado por Joseph Campbell (1949); trata-se da **separação-iniciação-retorno**.

O mitologista apresenta a arriscada e solitária caminhada como um dos temas da aventura do espírito do herói e tece uma fórmula mitológica da aventura, constituída por perigos, obstáculos e boa sorte do caminho. Nessa ótica, o herói, ao iniciar sua aventura, vive uma espécie de **ritual**. É papel do **arauto** anunciar um grande acontecimento e esclarecer o aspecto espiritual da jornada. Seu surgimento consiste no chamado para a aventura do herói, fazendo-o iniciar um trajeto de autoconhecimento e um retorno carregado de benefícios. No tocante ao chamado conduzido pelo arauto, leiamos:

[...] o chamado sempre descerra as cortinas de um mistério de transfiguração — um ritual, ou momento de passagem espiritual que, quando completo, equivale a uma morte seguida de um nascimento. O horizonte familiar da vida foi ultrapassado (Campbell, 1949, p. 59).

Essa perspectiva mitológica comparada nos aproxima de Perna Solta, em certa medida. Na narrativa de Daniel Munduruku, observamos o papel do arauto no avô de Perna Solta, o conselheiro chefe da aldeia. Após o sábio Karaíba anunciar um futuro assustador, é o avô quem coloca sobre o rapaz a responsabilidade de sair e anunciar a profecia aos demais parentes. O velho conta histórias dos ancestrais que se conectam aos acontecimentos presentes.

Sua fala, direcionada ao neto, é marcada por figuras de linguagem para transmitir saberes e fazê-lo entender os caminhos percorridos por seu povo em um tempo distante; é ele também quem introduz Perna Solta em um transe, ao fazê-lo inalar fumaça, conforme o trecho abaixo:

O velho homem olhou para o jovem e viu que ele tinha razão. Afagou-lhe a cabeça com muito carinho e jogou sobre ela um pouco de fumaça. Em seguida o fez inalar a mesma fumaça e o colocou num transe. Levou-o para dentro de casa e o deixou ali, deitado numa rede instalada no centro de casa (Munduruku, 2010, p. 9).

Esse é o momento em que o mensageiro consegue ver o início de todas as coisas — figuras humanas, animais, pedras, folhas — e se depara com uma cabaça que abriga segredos do universo e é guardada por um homem muito velho. Notemos a seguir: “Seu pensamento deu lugar a uma visão que lhe mostrava o início de tudo. Encontrou-se com um homem muito velho. Carregava consigo uma cabaça e dizia que nela estavam contidos os segredos do universo” (Munduruku, 2010, p. 9).

Na síntese desenvolvida por Campbell (1949) e a partir da qual, neste momento, observamos Perna Solta, o arauto desempenha um papel fundamental na iniciação da jornada do herói; nem sempre o sujeito atenderá ao chamado, todavia o que é dito pelo arauto ao herói o instiga a ponto de suas atividades corriqueiras perderem seu significado, até que o convite à aventura se torna incontornável. É esse fato, inclusive, que distingue o herói do personagem comum: a aceitação ao chamado.

Quando o chamado à aventura é recusado, culminará em consequências sobre o destino de quem o recusa. Isso ocorre porque seus interesses estão voltados para um sentido oposto ao caminho que ele foi convidado a percorrer. Nesse caso, apresenta-se a aventura em sua contraparte negativa. O sujeito perde a oportunidade de fazer-se herói e converte-se em vítima que precisa ser resgatada dos problemas que ele próprio criou.

O herói, ao iniciar sua aventura, pode receber o auxílio sobrenatural de um **amuleto**. O papel deste, sem dúvidas, é o de proteger o aventureiro das intempéries vindouras. No texto em análise neste trabalho, Perna Solta recebe do cacique Kaiuby um colar feito com os dentes dos inimigos mortos em combate. Preparado para ser entregue ao filho do cacique quando este retornasse de sua primeira ida à guerra, o colar é guardado após o menino ser morto em batalha. No referido romance, acaba não exercendo o papel de proteção, visto que o jovem mensageiro o esquece em uma caverna ao esconder-se de ameaças presentes na floresta, e não volta a recuperá-lo.

Esse fato, inclusive, acaba por negar uma correspondência plena entre as narrativas, mesmo mitológicas, conforme o estudo desenvolvido por Campbell (1949). No processo de separação, a aventura do herói o leva ao limite protegido por um guardião do limiar. Além da vida presente do herói, estão guardados também “as trevas, o desconhecido, o perigo” (Campbell, 1949, p. 84). Esse campo além do limiar consiste nas “regiões do desconhecido”; pode ser o espaço de um deserto, uma selva, uma terra esquisita etc.

Nesse caminho, o herói passa pelo que o mitologista em pauta classifica como o **ventre da baleia**, o qual simboliza o útero materno e marca a passagem para o renascimento. Na aventura em análise, o ventre da baleia assemelha-se à caverna em que Perna Solta se esconde para não ser visto por supostos inimigos que caminham pela floresta. É nesse lugar que o amuleto fica esquecido. Ainda assim, o personagem decide continuar sua viagem e cumprir a missão que lhe fora designada.

Soma-se aos elementos supramencionados a seguinte evidência: quanto mais facilmente um herói realiza sua aventura, mais está distante do homem comum e mais próximo do homem superior. A partir de tal afirmação, podemos distinguir o herói comum e o eleito: aquele vê diante de si empecilhos, passa por testes e comete erros; este, homem superior que é, faz sua jornada com facilidade, sem passar por testes, tampouco cometer erros.

Após passar por uma jornada de busca, o herói precisa fazer o caminho de volta, portando benefícios de amplo alcance, e uma mensagem de realização carece ser comunicada. Em seu retorno, o aventureiro pode seguir sob proteção superior, divina, ou ser perseguido, caso tenha em seus domínios um troféu que seja alvo da desaprovação do seu guardião. Nesse caso, lançará mão de objetos mágicos que servirão para confundir o inimigo que o persegue, a fim de impedi-lo de ultrapassar seus domínios e, por fim, concretizar o retorno.

Nessa ótica, o herói que retorna passou por uma dimensão desconhecida pelos homens comuns; por esse motivo, vê-se tentado a não retornar, questionando-se do porquê de tornar acessível a experiência da “bem-aventurança transcendental”. No limiar do retorno, alguns acontecimentos adversos podem levar o aventureiro a se refugiar. Porém, uma série de esforços externos contribui, e é até definitiva, para esse estado de reclusão, símbolo da morte, ser superado pelo

renascimento, concretizado, portanto, no retorno; sai do reino místico e retorna para o cotidiano.

O personagem que perseguimos em sua trajetória floresta adentro faz esse caminho de retorno e leva consigo notícias dos parentes, que, ao receberem a mesma profecia, fazem uma incursão de fuga, deixando os mais velhos e as crianças para trás. Seu caminho de retorno inclui ainda um questionamento referente ao tipo de notícia que entregará aos parentes que o aguardam. A respeito, vejamos o seguinte fragmento: “Que notícias irei levar para meus amigos que esperam por mim? Serei eu profeta da dor para as pessoas que eu amo?” (Munduruku, 2010, p. 40).

Em suma, apesar de observamos, na jornada de Perna Solta, caminhos similares à estrutura comum aos mitos tecida por Campbell (1949), constatamos haver a ressignificação da maioria dos elementos. Nesse sentido, elaboramos a figura a seguir, que exemplifica a jornada própria do mensageiro:

Figura 1 – Elementos da jornada de Perna Solta



Fonte: Elaboração própria (2025).

A jornada de Perna Solta, notada nesse percurso circular, evidencia o seu processo de crescimento, que se associa ao cumprimento de sua missão. Vejamos mais um fragmento que comprova a missão como ritual de amadurecimento:

Finalmente, Perna Solta estava chegando à aldeia depois de alguns dias cumprindo sua missão de mensageiro. Sentia as pernas tremerem. Nunca antes tinha voltado com tanto desejo no peito. Agora já se sentia homem completo e iria realizar o sonho que sempre acalentara de desposar Marai (Munduruku, 2010, p. 61).

A obscuridade encontrada em uma parte do caminho lança esse ser com destino à maturidade na aventura de viver. O personagem, em seu estado presente, tem os olhos abertos para as necessidades da existência e aprende a lidar com elas. Nesse contexto, à noção da criação e da ordem do universo, fundamentada nas ações de deuses, acrescenta-se a ideia do ser humano que cumpre o destino do mundo.

Tal como ocorreu com o panorama do herói clássico, a teoria do monomito não nos é suficiente para uma definição de Perna Solta. Observamos um aspecto ou outro que conversa com os desenvolvidos por Campbell (1949), mas o mensageiro facilmente se desvencilha deles e encontra formas próprias para lidar com os acontecimentos. Ele é movido por uma força interior adquirida na experiência de suas andanças pela floresta, nos conselhos de sua mãe, nos sonhos e na sabedoria dos antepassados e dos velhos.

Buscamos, então, no estudo etnossociológico, resolver esse problema de identificação de papéis exercidos por Perna Solta. A etnossociologia, pois, interessa-se pelos grupos e culturas com vista à compreensão das suas estruturas e interações sociais. Serve para “saber de que forma determinada cultura, e particularmente a estrutura social, se inscrevem na tradição do herói mítico e, vice-versa, em que medida a figura do herói torna a influenciar [...] a vida da comunidade” (Schaden, 1988, p. 10).

Partimos do entendimento de que os mitos nascem e estão integrados a configurações culturais múltiplas; por isso, são compreensíveis corretamente dentro das tradições em que estão incorporados. Essa afirmação opõe-se ao monomito de Campbell, a partir do qual há uma estrutura peculiar aos mitos, indistintamente dos tempos e das culturas. Na perspectiva etnossociológica, as narrativas míticas, sejam elas cosmogônicas, antropogônicas ou heroicas, possuem um senso de unidade e comprometem-se com a explicação da origem — do mundo, da humanidade e das instituições sociais, visando à oposição a outros grupos (Schaden, 1988).

Os mitos, por meio da autorrepresentação, estabelecem uma mentalidade que constituirá a tradição mítica; esta poderá exercer, concomitantemente, múltiplas funções, sejam sociais, explicativas, simbólicas e literário-recreativas. Esse caráter da tradição mítica permite a nomeação do personagem central como **herói mítico**. Há de se considerar, no entanto, que cada cultura constitui um fenômeno à parte. Logo, o herói pode ser compreendido em relação ao contexto cultural em que está inserido.

A classificação geral do “herói mítico” conecta esse personagem aos mitos, comuns às etnias, assinalando-o em um âmbito cauteloso; sua identificação decorre de suas ações, mas, antes destas o possibilitarem ser assim identificado, há outros papéis por ele desempenhados: o de uma divindade, o de um antepassado, o de uma alma etc. Como as etnias são múltiplas, assim como os mitos a elas

associados, bem como os personagens que as integram, encontrar um ponto unificador, a partir do qual critérios de classificação e/ou distinção possam ser estabelecidos, conduz a uma falha generalização. Nos termos de Schaden (1988, p. 37):

Não é fácil dizer o que há de constante e necessário e o que há de variável e acidental no conceito do herói mítico. Quaisquer critérios que se estabeleça para a diferenciação dos vários tipos de heróis ou, ainda, para distinguir estes de outros seres míticos são necessariamente falhos, porquanto num e noutro caso não se trata de categorias mutuamente exclusivas.

Diante disso, a exemplo do ensaio que nos serve de âncora para estas discussões e posteriores análises, nosso estudo parte de três perguntas: a figura de um herói é fundamental para uma comunidade étnica? Se sim, por quê? Em quais condições ele se apresenta? De antemão, vale enxergarmos o herói como alguém que expressa e sintetiza a cultura do seu grupo. Dessa forma, ele pode recordar a história da tribo e apresentar uma espécie de modelo de vida que inspira tanto individual quanto coletivamente.

Diferentemente do herói ocidental, que assume apenas um papel dentro a tipologia que lhe cabe, o mítico assume diferentes feições, conforme o significado e as funções que lhe cabem na sua etnia. Em outras palavras, o herói mítico, ao longo da narrativa, pode tanto mostrar diferentes faces quanto deparar-se com as faces de outros personagens que também compartilham com ele das ações e atividades que os identificam como heróis.

Feito esse esclarecimento, dispomos **aspectos** diferentes que um mesmo **herói mítico** pode assumir, com o devido cuidado de não os confundir com a ideia de categorizações ou de tipologias. Destacamos, primeiro, o **aspecto civilizador**. Sua função é a organização do mundo. Também denominado doador da cultura, porta ou cria elementos de ordem cultural, material ou técnico, como armas, utensílios, bem como processos agrícolas.

A outra face de um herói mítico é a do **salvador**. Suas ações integram o ordinário e se dão em um passado distante, no qual a humanidade foi liberta de perigos e dificuldades, tendo acesso à segurança e salvação; associa-se ao **redentor**, responsável por apresentar uma esperança de felicidade no porvir. O herói **mediador** representa um ser superior. Ligado a movimentos messiânicos, vive

no espírito da comunidade e torna conhecido o modelo que deve ser seguido. Coincide, por vezes, com a figura do **pajé** e manifesta-se em tempos difíceis, diante de perigos ou da possibilidade de perigo. Há ainda os heróis: **protetor**, um espírito que convive entre os vivos; **legislador**, que responde pela ordem social e se conecta a regras matrimoniais em determinado sistema de parentesco; **transformador e ordenador**.

Antecipamos que algumas dessas faces do herói mítico são observadas em Perna Solta. Vimos, com base no estudo etnossociológico, que o herói mítico se apresenta em distintas faces; mostra-se a partir do herói civilizador, o qual, por vezes, se assemelha a uma divindade que intervém e orienta as ações das tribos. A título de exemplificação, observamos Tupana, que, para o povo saterê mawé, é o criador das florestas, do céu e das estrelas, mas que, por estar contrariado com a maldade de um filho da nação, castiga os mawé com a falta de alimentos.

Somente quando a filha do pajé, Yacy-May, decide lançar-se às águas, a ira de Tupana é aplacada. Sobre o túmulo da jovem, nasce uma planta que, regada pelos mawé, floresce e frutifica. Por ordem do pajé, o fruto da palmeira, que recebe o nome de açaí, passa a ser consumido de diferentes formas na aldeia, o que dá fim à escassez de alimento (Hakiy, 2019). Sob as diretrizes do estudo etnossociológico do herói mítico, Yacy-May não pode ser considerada heroína, apesar de sua morte ter dado fim a um problema que abatia o seu povo.

O herói civilizador é o próprio Tupana; mesmo castigando o povo pelos desmandos de um dos mawé, é o responsável por criar a floresta e as constelações. O surgimento do açaí no túmulo de Yacy-May é interpretado pelo pajé como um presente dado por Tupana, em gratidão à jovem ter se unido às estrelas. A figura do herói civilizador também é reconhecida em Karu-Sakaibê, presente na mitologia do povo munduruku.

Ao sair da escuridão em companhia do filho Kairu, Sakaibê cria o céu e coloca os homens como habitantes da terra; no papel de civilizador, é o responsável por reunir os munduruku em uma única tribo pacificada, organizá-los em clãs e capacitá-los ao trabalho. A substituição da noção de tipologia por faces nos parece ser adequada e suficiente para a análise do jovem tupinambá; em vista disso, mais adiante, será ela quem nos conduzirá nas análises de Perna Solta.

Todavia, no intuito de abranger a discussão sobre o herói como categoria e beneficiá-la com um dos tipos da perspectiva social, passamos ao estudo de

Flávio Kothe (2000). Se, em Bakhtin, um autor refrata a realidade e a imprime na obra; em Kothe, quem responde como determinante do sistema que representa a realidade social é o herói. Para esse último autor, é por meio de uma visão idealista da literatura que ocorre a categorização dos personagens em planos e esféricos, o que os isola do contexto social.

Opondo-se ao idealismo, Kothe (2000) reflete acerca da organização das sociedades históricas em classes. Nesse sentido, os conceitos que definem uma classe como alta e outra como baixa refletem a dinâmica social que tem uma “minoridade privilegiada e a maioria fornecedora desses privilégios” (Kothe, 2000, p. 6). Em sua concepção, as metáforas das hierarquizações sociais, por meio de elementos da natureza, têm um nível político. Ele afirma que:

[...] o “alto” e o “baixo” da sociedade se operacionalizam e se entrecruzam de vários modos na literatura. Tendem a ecoar a natureza fazendo o alto parecer como elevado e mostrando o baixo como inferior, mas isto corresponde à própria possibilidade de a classe dominante dominar ideologicamente a sociedade (Kothe, 2000, p. 6).

O autor concebe as narrativas como um sistema que tem o herói (em um de seus tipos) como princípio organizador. Tal sistema tem como chave a dominante, que é também sua diretriz política. Esta é responsável por não somente diferenciar, mas também definir um sistema em comparação aos outros. Sob esse viés, as obras literárias não saem ilesas às estruturas sociais vigentes. Assim, “se as obras literárias são sistemas que reproduzem em miniatura o sistema social, o herói é a dominante que ilumina estrategicamente a identidade de tal sistema” (Kothe, 2000, p. 8).

Nessa linha, os diversos heróis organizam-se não por aspectos, mas sim em modelos, a saber, o trágico, o épico e o pícaro. Ambos os modelos não servem para Perna Solta. Na tipologia elaborada por Kothe (2000), os heróis trágicos, épicos e até mesmo o anti-herói são subtipos do herói clássico; e já refutamos que o jovem tupinambá tenha atributos que o associam ao clássico. O pícaro ou picaresco, além de risível, não fala em nome de princípios elevados. Esse herói é subtipo dos heróis baixos. Além dos referidos tipos e subtipos, cabe-nos mencionar os heróis altos, aos quais se associam os heróis nacionais.

O herói que se associa aos nacionais, conforme a classificação de Kothe (2000), é o indianista. Como se deitado na cama de Procusto, o “índio” herói do

indianismo toma a forma de intentos nacionalistas, que são menos comprometidos com os sujeitos representados do que com a criação de uma identidade nacional própria. À vista disso, nos demoraremos no herói nacionalista, dominante de uma poética genocida. Diante dele, mais uma vez, desponta a inadequação de Perna Solta, pois este se recusa a caber em definições que agridem sua indianidade.

## 2.2 Contextualização e estratégias narrativas da poética genocida

No período colonial, o “índio” não tinha voz literária. Sua aparição, nesse contexto, se deu pelo olhar do outro, em uma perspectiva descritiva. Basta-nos lembrar da *Carta* em que Pero Vaz de Caminha descreve os autóctones ao rei português, a partir dos termos “beleza”, “inocência” e “pureza”. Esse tratamento dado no âmbito do texto tanto expressou um sistema de controle sobre o território e os corpos quanto sedimentou a representação no que concerne à imagem dos povos indígenas.

A referida carta é incluída nos estudos de Afrânio Coutinho (2023) acerca do indianismo brasileiro, que compreende o momento classificado como **exótico**. O estudo em questão nomeia distintas faces do indianismo e elege José de Anchieta como expoente do indianismo **barroco**, de caráter catequizador. Ademais, as outras classificações que integram o rol feito pelo crítico são:

- a) **arcádico**, de enaltecimento dos europeus portugueses e com motivações históricas;
- b) **popular**, folclórico, tipicamente local;
- c) **português**, que consiste na observação de que os europeus, em especial os portugueses, não contemplaram o indígena em suas obras poéticas ou romanesecas;
- d) **romântico**, de sentimento nativista, transformado em teoria social;
- e) **gonçalvino**, originalmente brasileiro, autobiográfico, sem influência anterior e exterior;
- f) **ideológico-cultural**, influência do “mito do bom selvagem” (ideológico);
- g) **cultural** por se referir a estudos de diversas áreas do conhecimento.

Tendo diante de nós tais categorizações, refletimos tratar-se de uma tarefa um tanto quanto laboriosa, à semelhança da montagem de um quebra-cabeças de incontáveis peças, a definição do indianismo. As classificações feitas por Coutinho não são unanimemente aceitas ou, pelo menos, não integram as mais difundidas. Fato é que o referido autor (2023) organiza o indianismo em quatro principais momentos, iniciando em 1554, por José de Anchieta, seguindo por Basílio da Gama e Santa Rita Durão (séc. XVIII); depois, por Gonçalves Dias e toda uma geração de romancistas dedicados ao tema; posteriormente, por Machado de Assis e Olavo Bilac; finalmente, ressurgido por Mário de Andrade, no século XX.

Acerca do indianismo gonçalvino, apesar de, nessa classificação, assumir aspecto de originalidade, destacamos um tema caro aos povos indígenas que consiste na morte como baluarte do heroísmo. Para tanto, dispomos duas estrofes do canto IV de “I-Juca-Pirama”:

Meu canto de morte, Guerreiros, ouvi:  
Sou filho das selvas,  
Nas selvas cresci; Guerreiros, descendo Da tribo Tupi.

Da tribo pujante,  
Que agora anda errante Por fado inconstante, Guerreiros, nasci:  
Sou bravo, sou forte,  
Sou filho do Norte;  
Meu canto de morte,  
Guerreiros, ouvi (Dias, 1851, p. 18).

Nesses versos, o eu-lírico entoa um cântico fúnebre e coroa seu heroísmo com o prenúncio da morte. Esse “índio” se reconhece filho das selvas e descendente da “tribo” tupi. Ademais, coloca-se sob a égide da bravura e da força. Assim, tipifica o herói indianista e ambienta-se na poética genocida, por meio da qual é destinado à fatalidade. Essa poética, formada por determinadas estratégias narrativas, legitima o extermínio. Conforme Graça (1998, p. 40), “Este é o mito cruel que se esconde sob a placidez do texto romântico: o indígena deve renunciar à sua cultura, à sua religião não para sobreviver, mas para merecer o destino sangrento dos mártires”.

Por sua vez, a crítica de José de Alencar (1865) a Gonçalves Dias limita-se aos versos, denominados “demasiados clássicos”. Em uma carta remetida ao amigo Dr. Jaguaribe, o romancista cearense descreve a forma que, para ele, é a adequada para tratar o “índio”. Em sua avaliação a respeito dos escritores indianistas, constatou que o acúmulo dos “termos indígenas”, além de destituírem do

texto a inteligência, não eram suficientes para comunicar a linguagem dos autóctones.

Mesmo tendo reconhecido em Gonçalves Dias características literárias dignas de louvor, José de Alencar (1865) afirmou que a linguagem clássica atribuída aos que chamou de “selvagens” os privou de sua primitividade e imprimiu neles marcas que identificavam civilidade, e não selvageria. Nesse sentido, com vista a apresentar os indígenas em seu estado de natureza, defendeu o conhecimento da língua indígena como imperativo para a criação de sua verdadeira imagem poética.

A preocupação de Alencar não consistia em algum tipo de reparação a equívocos acerca desses povos, mas sim na criação de uma identidade na literatura nacional, fundamentada na língua. Seu intento, sem dúvida, tomou forma em *Iracema* (1865), romance que manifesta sua nacionalidade por meio do vocabulário e do distanciamento dos liames clássicos. Para tanto, enfocou no conhecimento da língua dos indígenas para a criação do estilo autêntico e a representação que, ao seu ver, seria fidedigna àqueles. Tomemos um trecho em que tal afirmação se torna evidente:

Sem dúvida que o poeta brasileiro tem de traduzir em sua língua as idéias [sic], embora rudes e grosseiras, dos índios; mas nessa tradução está a grande dificuldade; é preciso que a língua civilizada se molde quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara; e não represente as imagens e pensamentos indígenas senão por termos e frases que ao leitor pareçam naturais na boca do selvagem. O conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura. Ele nos dá não só o verdadeiro estilo, como as imagens poéticas do selvagem, os modos de seu pensamento, as tendências de seu espírito, e até as menores particularidades de sua vida (Alencar, 1865, p. 97).

Não obstante aos seus intentos, Alencar poderia desconfiar que sua própria poética indianista seria alvo de análises e críticas no tocante ao indígena que retratou? Para fundamentarmos a crítica feita a ele, observemos a imagem e citação a seguir:

Figura 2 – *Iracema* – óleo sobre tela



Fonte: Medeiros (2024).

A filha dos tabajaras retraiu os passos lentamente, sem volver o corpo, nem tirar os olhos da seta de seu esposo, e tornou à cabana. Aí sentada à soleira, com a fronte nos joelhos esperou, até que o sono acalentou a dor em seu peito (Alencar, 1865, p. 69).

A indígena tabajara, homônima ao título da obra, contempla a flecha adornada com um ramo contendo a flor do maracujá, deixado por seu amado Martim, uma espécie de Odisseu desse romance alencarino. Esse homem branco, após se perder, chega às terras habitadas por Iracema. Ao longo da narrativa, mescla o desejo de retornar aos seus semelhantes às impossibilidades para deixar as terras indígenas — daí a comparação com Odisseu.

Após fugir do ataque de Irapuã, desejoso por beber seu sangue, Martim retorna à aldeia pitiguara, seguido por Iracema. Envolto pelo lirismo da indígena, sai para a guerra contra os tabajaras, acompanhado pelo amigo pitiguara Poti. Sem avisar à mulher que lhe devota tanta afeição e gesta um filho seu, tem na seta cravada ao chão pelo amigo o signo do limite ao qual Iracema não deverá ultrapassar, ao seguir em sua procura.

O fim de Iracema une-se ao fim genocida traçado pelos intentos indianistas. Debitada pela saudade de Martim, a personagem que desafiou o próprio povo ao escolher morar para os lados dos inimigos pitiguaras, em devoção ao amado, morre de tristeza e amor, em terras desse povo inimigo e deixando um filho, que mescla duas raças, para ser criado pelo pai, o filho de guerreiro que tem

em suas veias o sangue do “grande povo que primeiro viu as terras [da] pátria” (Alencar, 1855, p. 4).

Ainda que não lancemos sobre o texto um olhar acurado, não é impossível perceber os qualificadores devotados ao homem branco e sua grandiosidade, bem como à pátria; o fascínio e a paixão que ela desperta em Martim o fazem, mesmo saudoso de sua terra natal, enfrentar os mares, a própria saudade dos seus e ficar. O tema do genocídio atravessa a obra, quando ocorre uma batalha entre os tabajaras e os pitiguaras. A morte é quinhão de Iracema, enquanto a vida é ofertada como direito ao homem branco, na pessoa de Martim.

Nesse contexto, os personagens que integram a poética genocida dispõem de distintos aspectos que perpassam atributos físicos e de caráter. As noções da bravura, da força ou mesmo da pureza, bem como a sensualização dos seus corpos, constroem um indígena fictício, ao passo que colocam o homem não indígena (branco) sob o aspecto da adoração, divinização ou como um guerreiro espectado.

Assim, como fruto da criação de intelectuais urbanos pertencentes à classe social de relevância, o indígena brasileiro, na literatura indianista, afirmou a sociedade burguesa vigente e foi por ela apreciado — no sentido de consumo, e não de valorização. O problema desse movimento está em não somente criar uma imagem do indígena, mas propagá-la, transformando em verdade características ficcionais associadas a um ser real, o que acabou por invalidá-lo perante aqueles que acessam tais informações por meio da leitura.

Como último momento do indianismo, conforme a classificação de Coutinho (2023), destacamos *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade. Sua associação ao indianismo não se dá, é claro, por pertencer ao romantismo, mas sim pela eleição do indígena enquanto temática. Há, em relação à obra do autor modernista, uma certa aceitabilidade à forma como o personagem foi retratado, devido à desassociação do indígena a um caráter pueril e virtuoso. Macunaíma sorri do herói unicamente virtuoso. Eleva-se por sua baixeza de caráter.

Um personagem homônimo ao herói de Andrade já havia sido referido no segundo volume de um livro escrito pelo alemão Theodor Koch Grünberg, quando de sua visita a Roraima, em expedição etnográfica. O etnologista contou a história de Makunaima, buscando corresponder os mitos indígenas, especificamente os que referiam à origem, com as narrativas bíblicas do Antigo Testamento. Nessa esteira,

Jaider Esbell, indígena Macuxi e escritor, ao contextualizar seu livro *Makunaimã*, afirma ter sido Akuli, um pajé pemón, quem contou sobre Makunaimi ao pesquisador alemão. Em suas palavras:

Aqui por onde hoje é Roraima e região começavam a se ver as primeiras investidas dessas pessoas por nossas terras e, antes do alemão, outros passaram também anotando coisas. Pesquisas vão e vem e não se sabe ao certo quem anotou no papel pela primeira vez o nome Makunaimi. O fato é que Akuli falou muito para o alemão e ele gostou muito de ouvir e, como pode, anotou tudo (Esbell, 2020).

A publicação do livro na Alemanha ganhou o gosto do mundo, que interpretou a narrativa mítica como curiosa história da floresta selvagem; chegou também ao conhecimento de Mário de Andrade,

[...] que acabou conhecendo as virtudes [...] de Makunaimi e dos seus no livro do alemão, publicado em alemão. Assim, o escritor e escoteiro da cena paulistana lança em 1928 o marco literário que se tornou a obra *Macunaíma* — o herói sem nenhum caráter. Pronto, estava feita a desgraça (Esbell, 2020).

Esbell, neto de Avelino Taurepang, que, por sua vez, era neto de Akuli, ao contextualizar a escrita do livro homônimo ao personagem mítico alvo de tanto interesse, conta sobre a experiência de, junto ao avô, participar de um encontro na casa Mário de Andrade e poder conversar acerca de histórias que sempre foram conhecidas por seus parentes e que passaram a ser não somente conhecidas, como também interpretadas e celebradas fora da comunidade, sem que soubessem disso.

A obra *Macunaíma*, embora associada ao indianismo por Coutinho (2023), devido, unicamente, ao tema retratado, escapa ao que Paulo Graça (1998) denominou “poética do genocídio”; seu pensamento acusa, nas obras indianistas, a idealidade na literatura, fruto de uma sociedade brasileira interessada em afirmar a burguesia. De tal modo, as obras indianistas contribuíram para a propagação do preconceito contra os indígenas e de um inconsciente genocida, ainda que suas motivações possam ter sido contrárias aos rumos tomados pelos seus textos.

Nos termos de Antônio Paulo Graça (1998, p. 26): “O inconsciente genocida da sociedade acaba por se impor, como uma espécie de filtro, à própria tentativa denunciadora e mais: trai-nos a todos, terminando por se tornar elemento estruturador de uma poética”. O autor elabora as estratégias narrativas dessa poética genocida, que consistem em: metáforas animalizadoras, conversão

glamourizada, o indígena como alegoria etnocêntrica, clichê linguístico, ambivalência entre louvor e repulsa, sequestro da liberdade, expropriação da alma indígena e censura à temática humanidade e extermínio.

Os procedimentos estilísticos do indianismo, supressores do genocídio, contribuíram para um imaginário nacional que enaltece o homem branco e condena o indígena. Assim, “a ficção indianista exhibe, sem o desejar, fraturas bastante dolorosas sobre a questão indígena e sobre o imaginário brasileiro” (Graça, 1998, p. 51). Como temos defendido, compete à literatura indígena, por conseguinte à autoria, confrontar esse imaginário, por meio de estratégias narrativas que integram ao texto escrito a oralidade e não negam as etnias e suas cosmovisões. Olhar para os personagens implica, pois, um viés analítico que os compreenda em sua indianidade e coletividade.

### 3 AS FACES DE PERNA SOLTA NO ESPAÇO NARRATIVO

Consideramos que a configuração social das etnias se relaciona à mitologia heroica e, por isso, buscamos espelhar a(s) face(s) de Perna Solta. O que podemos constatar é que, ao longo da narrativa, o mensageiro mostrou dois aspectos do **herói mítico**. O primeiro evidencia-se quando Perna Solta responde pela ordem social dos três povos envolvidos na história, desempenhando assim o papel de **legislador**.

Ao ser convocado, pela primeira vez, a participar de uma reunião entre aldeias para a tomada da decisão que definirá o futuro dos povos envolvidos na profecia do Karaíba, decide agir corretamente e deixa os guerreiros estupefatos com sua eloquência, até então desconhecida:

— Meus amigos guerreiros da aldeia de Kaiuby, viemos aqui para guerrear contra os inimigos que tiraram a liberdade da jovem Maraí, mas também para mostrar a eles que não abandonamos aqueles a quem prometemos proteger. Somos guerreiros de palavra e por isso não podemos voltar atrás nas decisões que tomamos (Munduruku, 2010, p. 85).

Seu discurso é tão convincente que os guerreiros e outros líderes presentes acatam suas palavras com unanimidade. Após a entrega de sua amada, Maraí, que havia sido raptada, bem como diante da decisão de Periantã e Potyra de viver o que as profecias acerca deles já haviam antecipado, Perna Solta une-se em matrimônio com Maraí; ambos se tornam pais de dois casais de filhos, dos quais o mais novo é escolhido para se tornar Karaíba no futuro.

O segundo é revelado no final da narrativa, quando, após a morte do chefe Kaiuby, assume o seu lugar na liderança da aldeia tupinambá, mostrando-se **mediador**: “Perna Solta revelou-se, aos poucos, um importante líder para a sua comunidade e, quando o chefe Kaiuby morreu, assumiu seu lugar a pedido de sua gente” (Munduruku, 2010, p. 93). Ao longo da narrativa, observamos, além dessas faces, aspectos distintivos do personagem.

Perna Solta tem consciência de que não é igual aos outros jovens de sua idade. Diferentemente deles, não é preparado para ser um guerreiro ou um pajé e sua função de mensageiro não tem destaque. Afinal, “ele não era como todo mundo. Ele não estava sendo preparado para ser um guerreiro nem pajé. Não lhe cabia

nenhuma função muito importante dentro de sua comunidade. A não ser pelo fato de que ele era um mensageiro entre diferentes lugares” (Munduruku, 2010, p. 2).

Todavia, após decisão em conselho por sua vida, o jovem desenvolve-se comprometido com suas tradições. Determinado a cumprir a missão de espalhar a notícia da unidade dos povos, mostra-se também um conhecedor dos caminhos para as aldeias e, em virtude do exercício da observação, é sabedor das habilidades de cada guerreiro. Perna Solta, a todo o momento, demonstra uma consciência relacionada ao seu povo, aos ancestrais e à sua função de mensageiro, tratando-a com verdadeira honra, pois, como ele afirma, “eu fui treinado para cumprir bem minha tarefa como mensageiro da nossa gente” (Munduruku, 2010, p. 17).

O mensageiro não demonstra nenhum aspecto sobrenatural, tampouco intervém diretamente na ordem da floresta ou influencia as ações das pessoas por meio de poderes mágicos. Ele também contraria o sistema de que faz parte, como observado quando persiste em treinar para a guerra mesmo sabendo que não será convocado; ao desenvolver a valentia para vencer a rejeição feminina e ser escolhido por alguma jovem; ao continuar sua missão após ouvir pela floresta vozes estranhas e incompreensíveis, mesmo sentindo medo.

Assim como ele, outros personagens, no decurso da história, apresentam faces do herói mítico. É o caso de Periantã, herói legislador, o qual, ao aceitar o destino e submeter-se às regras matrimoniais, casa-se com Potyra e torna-se pai de Cunhambebe, que, por sua vez, identifica-se com o herói libertador. Esse personagem histórico é reconhecido como a autoridade máxima entre os tamoios. Sobre ele, Rocha Pombo escreveu: “Este índio foi o tipo de selvagem na sua expressão mais repelente. Tinha ele uma força e uma estatura e uma corpulência de ciclope, uma coragem de bruto obsecado [sic], uma dureza e ferocidade de monstro” (Almeida, 2025).

Em *O Karaíba*, no entanto, ele é aguardado por todos e referido como o escolhido; é Cunhambebe quem anuncia, aos gritos, a chegada dos europeus. Observamos ainda a presença do herói protetor na figura dos sábios e ancestrais, solicitados para orientar as decisões do Chefe da aldeia, bem como na pessoa de um ancião, visto nos sonhos de Perna Solta:

Encontrou-se com um homem muito velho. Carregava consigo uma cabaça e dizia que nela estavam contidos os segredos do universo. O rapaz quis saber quais eram os segredos, mas o ancião apenas balançou a cabeça e

disse que havia coisas que os que vivem com olhos abertos não podem aceitar (Munduruku, 2010, p. 9).

Por fim, as faces que atuam em conjunto com Perna Solta consistem nas de mediadores, presentes na pessoa: do **Karaíba**, sábio que anuncia dias trabalhosos e responsável por esclarecer a compreensão dos povos ao mostrar que as profecias recebidas convergem para a reconciliação, e não para o estabelecimento de guerras entre si; do conselheiro chefe, **Anhangá**, que orienta Perna Solta diante do perigo vindouro; e de **Kaiuby**, outrora libertador, pois afirma: “Eu tinha coragem na minha veia e nada em minha frente poderia me amedrontar. Fiz muitas guerras e venci todas” (Munduruku, 2010, p. 18), tornou-se cacique de sua tribo e sua relação com Perna Solta o habilita para, futuramente, assumir esse papel.

É notório o comprometimento de Perna Solta com a missão que lhe foi outorgada. Ao contrariar um sistema que mata a pessoa com deficiência, por sua incapacidade em se tornar guerreiro, o jovem desafia e contraria também o sistema literário no qual aparece. Sua deficiência, rejeição, a morte pelo caminho, o medo, a inferioridade de sua função não impedem sua determinação; e conforme avança pela floresta, opõe-se a um destino trágico, vence os próprios medos e movimenta elementos que respondem à poética genocida.

Ao contemplar em suas ações saberes ancestrais, valoriza e se deixa conduzir pelos códigos da floresta e identifica-se com aspectos étnicos. Seu heroísmo é fiel aos ancestrais, aos parentes e colabora com o sistema que organiza sua comunidade, orientando-se pelo saber profético do Karaíba. Nesse sentido, o espírito conciliador suprime o bélico. Portanto, Perna Solta é um canal de conciliação entre povos distintos e sua função de mensageiro é fundamental para o desenvolvimento da narrativa, justificando o seu protagonismo na obra.

Sob as diretrizes do estudo etnossociológico, a partir do qual o herói pode justificar-se pelos elementos da cultura de que faz parte e das funções que exerce, o classificamos como herói mítico. Ele mostra os aspectos **legislador** e **mediador**, mas tem como face predominante a do **mensageiro**, pois demonstra, ao longo do enredo, a consciência de não ser como os guerreiros de sua aldeia e o comprometimento de cumprir a missão a ele outorgada. Suas faces relacionam-se às estratégias narrativas que constroem *O Karaíba, uma história do pré-Brasil*. Os elementos que a constituem tanto possibilitam a Perna Solta o cumprimento de sua

missão quanto cumprem os objetivos da própria obra em análise, de levantar, “delicadamente, o primeiro véu da história” (Munduruku, 2010).

### 3.1 Estratégias narrativas em *O Karaíba*

Figura 3 – Início da jornada de Perna Solta



Fonte: Munduruku (2010).

— E o que devo dizer a eles, meu avô? — quis saber o moço mensageiro.  
— Deve contar o que o Karaíba nos disse. Fale dos nossos medos, da nossa insegurança e pergunte o que devemos fazer (Munduruku, 2010, p. 5).

Nesse diálogo, Perna Solta questiona o avô acerca do objetivo da viagem que está prestes a fazer em direção aos parentes espalhados mata adentro. A missão é falar, comunicar a mensagem entregue pelo sábio Karaíba e descobrir se essa mensagem também alcançou os de longe. Assim, o movimento une-se à voz, por entre as árvores, passando pelos rios, impulsionado pelos ventos. Há vida na floresta! Cada detalhe dela tem algo a dizer, pois nunca esteve muda.

Esse dizer do herói mítico Perna Solta, sob a face do mensageiro, faz-se em estratégias narrativas que confrontam aquelas que moldam a poética genocida e a qual apresentamos no quadro a seguir:

Quadro 3 – Estratégias narrativas de *O Karaíba, uma história do pré-Brasil*

| Elemento                       | Especificação                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|--------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Figuras de linguagem e ditos   | “O jovem ficou <b>mastigando no pensamento</b> aquelas palavras” / “O <b>silêncio que gritava</b> na noite <b>foi quebrado</b> pelo <b>doce som</b> da flauta” / “Nunca vamos poder falar do amanhã se não entendermos o agora” / “Chuva que não molha o chão no tempo certo, sinal de sofrimento”. |
| Celebração da tradição         | “Era tradição respeitada por todos o fato de que quando o Karaíba estivesse falando ninguém poderia interrompê-lo” / “Viver bem é honrar aqueles que nos criaram. É cantar, dançar, caçar, pescar”.                                                                                                 |
| Coletividade                   | Observada no uso da primeira pessoa do plural em expressões como: “nossa gente”, “nosso povo”, “fazemos isso para”.                                                                                                                                                                                 |
| Identificação étnica vocabular | Nomeação de seres, coisas e alimentos com palavras da etnia munduruku, tais como das frutas “taperebá”, “muruci”, “uxi”, “mari”, “umuri”, “ingaxixica”, “pequiá”.                                                                                                                                   |
| Cartografia afetiva            | Pertencimento à floresta, observável na referência à terra como Mãe e aos rios como parentes.                                                                                                                                                                                                       |
| Questionamento da tradição     | Apesar de haver o apelo à tradição e sua importância ao longo do enredo, observamos, também, momentos em que ela é questionada.                                                                                                                                                                     |
| Cânticos e oração              | Expressam, respectivamente, a dor, o lamento e o desejo de vitória na guerra instaurada.                                                                                                                                                                                                            |
| Adjetivação                    | “ <b>Valente</b> Perna Solta” / “ <b>Admirável</b> Maraí” / “ <b>Valente</b> chefe” / “menina- <b>guerreira</b> ”.                                                                                                                                                                                  |
| Menção ao extermínio           | A morte é apresentada em sua face honrosa, mas também dolorosa.                                                                                                                                                                                                                                     |

Fonte: Elaboração própria (2025).

Dos elementos apresentados acima, dedicamos atenção a três em nossa análise. Não obstante a valorização da tradição, verificamos haver também momentos em que os mais jovens a questionam. Isso ocorre, por exemplo, quando Maraí aconselha Perna Solta a não pensar demais sobre o que os profetas dizem, a fim de evitar inquietações ao seu espírito, conforme demonstra o fragmento: “Meu querido Perna Solta, talvez nosso povo dê ouvidos demais a esses profetas. Eles não deveriam ter essa liberdade toda para vir até nossa aldeia e colocar essas loucuras em nossas cabeças” (Munduruku, 2010, p. 3).

Em outro momento, quando o cacique Anhangá reflete acerca da longa estiagem que instaurou a fome e a sede na aldeia Turiaçu, lembra que:

Os pajés diziam que era por conta da descrença que estava se espalhando por toda a aldeia. As pessoas já não mais queriam cantar os cantos antigos

e muito menos fazer os rituais de gratidão tão necessários para que a terra não retire suas bênçãos da comunidade (Munduruku, 2010, p. 23).

É comum aos povos a sujeição a períodos de prosperidade e épocas de escassez. Nestas, caracterizadas pela fome, pobreza e opressão, as comunidades nutrem a esperança de que, no futuro, as adversidades possam ser substituídas por fartura e restauração. Esse fato os leva a movimentar-se em direção a profetas ou a um idealista para reorganizar-se, já que ocorre desacordo entre alguns membros do grupo em relação ao novo padrão de comportamento que a situação leva a assumir.

Apesar da escolha do Chefe Anhangá, de deslocar-se de um lugar a outro, não estar ligada a um profeta ou messias que promete dias melhores, observamos que sua decisão é encorajada por um sábio ancião da aldeia. Ao informar a comunidade, já enfraquecida pela sede e pela fome, sobre a necessidade de procurar “um novo lugar para organizar a vida novamente” (Munduruku, 2010, p. 25), enfrenta a oposição dos jovens que acreditam ser essa uma atitude covarde.

Mesmo diante de posicionamentos contrários, a decisão final é a de que todos deveriam partir e, “se alguém desejasse muito permanecer naquele lugar, que ficasse ali e morresse” (Munduruku, 2010, p. 25). Esse acontecimento demonstra conflitos inerentes a essa comunidade, mas que são contornados ou solucionados quando o líder reúne o povo e redireciona seu entendimento por meio de instruções e da explicação do papel que essas práticas têm para o organismo que compartilham.

Esse aspecto integrante do enredo soma-se aos **cânticos**, que aparecem em dois momentos. No primeiro, Maraí entoia uma triste melodia que tanto lamenta a sua história de vida como prisioneira de guerra quanto expressa anseio para que seja levada de volta ao seu povo de origem. Observemos o trecho seguinte:

Quando meu povo chegar  
Os guerreiros irão trazer a dor  
Irei sorrir feliz  
Pois volto ao meu lar.

Lá onde estão meus pais  
Seus olhos se voltam para mim  
Sei que me virão buscar Pois sou um tupiniquim  
(Munduruku, 2010, p. 53).

O segundo cântico introduz a cerimônia feita pelo pajé para abençoar os jovens tupinambás que sairão para a guerra. As mães dos rapazes pintam os corpos dos filhos enquanto choram, em um lamento ritual de preparação para a batalha:

Meu filho é sangue do meu sangue Vai honrar seu pai e sua mãe.  
Vai mostrar ao inimigo que somos feitos De passado e de presente.  
Vai levar as marcas da nossa gente E matar o inimigo com honra e prestígio.  
Quem morto for pelos seus braços Alcançará a glória de Nhandervuçu (Munduruku, 2010, p. 55).

Após o ritual, à presença de toda a comunidade, o cacique Anhangá solicita silêncio e, postando-se no centro do círculo formado pelos guerreiros, profere a seguinte **oração**:

Grande Nhandervuçu, que habita as profundezas da terra. És o nosso Pai primeiro, criador das belezas deste mundo que nos ofereceste para dominar. Somos gratos por isso. Somos gratos também pelos nossos antepassados que se sacrificaram para que pudéssemos estar aqui. Estamos indo para a guerra, pai [...] por isso pedimos a ti que nos dê uma vitória gloriosa, que os nossos inimigos sintam o peso de nossas lanças e flechas e saibam morrer com dignidade e coragem (Munduruku, 2010, p. 5).

Por fim, o **exterminio**, que, na poética genocida, aparece sob a égide do “índio” que morre heroicamente. Aqui, contudo, é associado à dor e escassez. Por meio dele, evidencia-se a vulnerabilidade humana ante a acontecimentos que estão para além da possibilidade de contorná-los. Desse modo, o indígena tem direito à sua humanidade ao ter a morte como algo inerente à condição humana, e não como meio de triunfo heroico. Observamos essa estratégia narrativa no capítulo intitulado “Corpos no caminho”, em que Perna Solta se vê diante de um cenário desolador:

Não foi muito agradável para Perna Solta deparar-se com os corpos abandonados pela floresta. Já estavam sendo devorados por abutres e outros animais que comem carniças deixadas pelas estradas e pelos lugares. O menino não sabia o que pensar. As crianças pareciam que tinham sido abandonadas pelos pais enquanto estes fugiam de algum tipo de monstro (Munduruku, 2010, p. 39).

Essa cena pode ser interpretada também como um apelo à memória dos indígenas aviltados pelo genocídio. Os corpos dilacerados pelo caminho demonstram a vulnerabilidade e o esquecimento daqueles que morreram sem nenhum heroísmo. Ficaram para trás porque não tinham condições de seguir junto

ao restante do povo. Desfaleceram porque o local em que estavam não tinha condições de mantê-los. No entanto, Perna Solta segue por eles.

Desesperado, diante de tamanha desolação, escolhe continuar seu caminho até chegar à aldeia Turiaçu. Assim, “O menino quis gritar, mas não conseguiu. Apenas ajoelhou-se no chão e levou as mãos ao rosto, balançando a cabeça num gesto desesperador” (Munduruku, 2010, p. 40). Por conseguinte, mais uma vez, é uma anciã quem orienta os sentidos de Perna Solta.

Por não conseguir acompanhar o ritmo da viagem liderada por Anhangá, a anciã decide ficar sozinha na aldeia e conta ao mensageiro os últimos acontecimentos. Por fim, o instrui a não parar pelo caminho, ao dizer “vá. Parta em direção de sua aldeia. Não se desvie do seu caminho. Sua missão é contar a todos essa história” (Munduruku, 2010, p. 41).

Seguindo o rastro de Perna Solta, temos acesso a essa história que, a despeito do genocídio e das estratégias narrativas que subalternizaram o indígena, é contada com estratégias que lhe são próprias. A partir delas, o mensageiro tupinambá transgride o eurocentrismo e se coloca na linha de combate à invenção do “índio”. Ele assume múltiplos papéis na narrativa que protagoniza e firma-se como mensageiro de uma história que une passado, presente e futuro.

Reconhecemos que, para chegar, de forma mais precisa possível, a uma gramática poética da literatura indígena, nos é necessário observar um número amplo de *corpus*. Ademais, precisamos considerar que cada autor integra aos seus textos pormenores de suas etnias, mescla os gêneros textuais em uma mesma história e lança mão de estratégias próprias para a constituição dos seus textos.

Apresentados os elementos e temas que aparecem na obra, entendemos que eles constituem o posicionamento estético-formal do autor-criador e integram o mundo de Perna Solta, que se mostra na forma composicional romance. Devido aos elementos culturais e a contemplação da memória ancestral, observamos o gênero romance com as lentes da etnossociologia. Assimilamos, pois, o romance como uma forma preenchida com conteúdo mítico.

### **3.2 Saberes ancestrais e os sonhos: elementos do mítico**

Dedicamos esta última seção às temáticas “saberes ancestrais” e “sonhos”, haja vista que elas compõem o universo de Perna Solta e nos permitem

percebê-lo sob a ótica do mítico. Ao longo do texto, os saberes dos ancestrais são observados nas falas dos velhos e na referência aos antepassados, sempre em associação à obediência às tradições, à cautela para a tomada de decisões e ao posicionamento correto em relação ao que se desconhece.

A figura do ancião associa-se, naturalmente, à sabedoria ancestral; suas falas sempre trazem à memória o que os antepassados disseram e o que esperam que seja feito. Perna Solta, em sua incompreensão dos tempos, traz à memória os ensinamentos recebidos desde quando era criança. Há um contraste entre gerações. Em sua juventude, demonstra impaciência ante as perguntas sem resposta imediata; o avô, conselheiro chefe da aldeia, por sua vez, embora não invalide as preocupações do rapaz, o orienta à espera pela direção dos ancestrais e direciona sua escuta para a história de tempos muito remotos.

Além do avô de Perna Solta, a anciã que fica para trás quando da saída da tribo liderada por Anhangá desempenha o papel de redirecionar seus pensamentos e inflá-lo de sabedoria. Compartilha da tristeza do mensageiro quando este conta sobre os corpos mortos pelo caminho, todavia o inquire a não associar a decisão do chefe Anhangá à maldade; com isso, ensina-o sobre as escolhas serem encaradas por sua gente como um ponto de honra e sobre a importância de nunca se opor às decisões de um líder. Vejamos:

— Quem está à frente sempre precisa tomar decisões que às vezes não agradam à maioria. Eu preferi ficar, pois sabia que não aguentaria um único dia de caminhada. Outros preferiram ir, mesmo sabendo de suas condições físicas. As escolhas são sempre um ponto de honra para a nossa gente (Munduruku, 2010, p. 41).

A maioria das respostas buscadas por Perna Solta foram obtidas junto aos mais velhos, os quais, por sua vez, orientam seus ensinamentos pelos saberes dos ancestrais. Nesse contexto, os vínculos profundos com a ancestralidade sustentam a indianidade e tornam possível viver em um mundo que se mostra caótico. Assim, a memória ancestral precede a configuração humana, na medida em que as árvores e florestas já constituíam uma nação; compartilham, então, com os humanos genes e, por isso, podem sentir a grandeza um do outro (Krenak, 2022).

Invocar a ancestralidade é educativa, uma vez que, a partir dela, os ritos são compreendidos na importância assumida em cada comunidade. Diferentemente do herói indianista que, ocidentalizado, introjeta conceitos estranhos à sua

indianidade e tem sua liberdade sequestrada por conflitos e valores característicos de sociedades não indígenas, Perna Solta celebra o conhecimento e vive outros mundos possíveis por meio do sonho, em um potencial cognitivo e simbólico.

São os sonhos responsáveis pela possibilidade da visitação de mundos outros, sejam eles superiores ou inferiores. Constituem um modo de desvelar o mundo e, ao mesmo tempo, agir sobre ele (Limulja, 2022). Assim como ocorre com outros temas, eles não podem ser percebidos ou enquadrados em um modelo interpretativo, haja vista que cada etnia tem sua forma lidar com eles e entendê-los. De acordo com Munduruku, os sonhos tornam outras dimensões do mundo acessíveis e

[...] ganha grande importância na vida cotidiana, sendo que alguns povos até fazem sessões de troca de sonhos quando acordam. Os sonhos podem determinar como será a caçada ou a pescaria de alguém; podem antecipar momentos alegres ou tristes; podem profetizar fatos futuros (Munduruku *apud* Gonzatto, 2025).

Em *O Karaíba*, evidencia-se a relação entre sonho e profecia, direcionando-se as ações dos personagens para acontecimentos futuros. Dessa maneira, quando Anhangá informa ao seu povo sobre a decisão de partir da aldeia original, relata aos conselheiros um sonho em que é avisado sobre a chegada dos caçadores de almas.

Eu tive um sonho. Nele a nossa aldeia era invadida por seres monstruosos. Tinham pelo em todo o corpo e no rosto. Não sabia de onde vinham, nem o que queriam com a nossa gente. Tentei conversar com eles, mas falavam uma língua muito estranha e confusa. Eram grandes e fortes. Eles se pareciam com macacos [...]. Tinham um rosto sempre duro e voz de guerra. [...] Quando acordei, consultei nosso sábio e ele me disse que era preciso sair daquele lugar, pois o sonho tinha sido um aviso da chegada de caçadores de almas (Munduruku, 2010, p. 26).

Além de Anhangá, o sonho como anúncio de tempos difíceis também é acessado pelo Karaíba, que o atrela a conversas com os antepassados. Por sua interpretação incorreta, induz os líderes das tribos relacionadas à profecia a agirem equivocadamente. Dessa forma, tenta unir Periantã à Maraí, pretendente de Perna Solta, e este a Potyra, a qual, por sua vez, já tinha seu destino traçado para se casar com Periantã. Da união destes, conforme a profecia, nasce Cunhambebe, o menino guerreiro.

Nos momentos de resolução do conflito criado, o sábio reconhece seu erro e deixa para os líderes do povo escolherem entre continuar guerreando entre si, ou defenderem o que os antepassados haviam construído para eles. Os líderes, resgatando memórias antigas para a construção de seus discursos, decidem pela conciliação. Sob essa ótica, cada envolvido na profecia anunciada pelo Karaíba, em fidelidade aos antepassados e em respeito ao tempo, colabora com o que já estava determinado. Logo, a profecia, denuncia a destruição da memória, dos caminhos e do espaço; elementos poéticos que atrelados à ancestralidade e, de modo igual, aos sonhos, alimentam o solo simbólico da terra-mãe na literatura indígena.

## ASSEMBLEIA DO FIM DA JORNADA – A NOSSA CONCLUSÃO

No posfácio da obra que analisamos, o autor-pessoa entrega ao leitor a missão de completar a história criada por ele, pois “ela termina quando começa o relato por parte dos invasores” (Munduruku, 2010). Agora, neste espaço denominado “Assembleia do fim da jornada”<sup>14</sup>, expectamos que, assim como Perna Solta, tenhamos conseguido cumprir nossa missão, disfarçada em termos acadêmicos como “objetivo geral”, a saber: analisar o personagem Perna Solta em *O Karaíba, uma história do pré-Brasil*, de Daniel Munduruku.

Para isso, fizemos uma viagem no rastro do jovem tupinambá e lançamos mão de uma aljava que continha as flechas do explicar, destacar e discutir, os infinitivos que introduziram nossos alvos de pesquisa. Ao explicarmos a invenção do “índio” como herói na literatura indianista, retomamos narrativas, do período clássico ao medieval, que deram a tinta da inscrição do discurso eurocêntrico. Esse elóquio, por sua vez, estabeleceu-se em configurações de poder determinantes também da cartografia do Ocidente e a partir do qual territórios foram tomados, corpos violados e a imagem do indígena associada à selvageria e ao grotesco.

Ao destacarmos as concepções do herói enquanto categoria literária, adotamos múltiplos olhares. O primeiro olhar, voltado para o princípio construtivo fundamental da atividade estética, nos permitiu observar a relação entre o autor-criador e o herói, em um processo de criação em que a consciência daquele resulta neste. Desse modo, conseguimos afirmar que Perna Solta reflete a consciência de Munduruku, autor indígena que se reapropria do espaço narrativo para a reconstrução identitária contra a violência epistêmica.

O segundo olhar teve diante de si a jornada de Perna Solta sob as lentes do monomito. Mesmo sendo possível identificar os elementos ritual, arauto, amuleto e ventre da baleia no trajeto do personagem, eles foram ressignificados. Em sua jornada cíclica, Perna Solta lida com os obstáculos e acontecimentos apresentados no enredo a partir de uma força interior abastecida na ancestralidade e na sabedoria dos velhos; não carece de um amuleto para continuar seguro em sua jornada, tampouco questiona sua missão.

O terceiro, que percebe o sistema literário como representação da realidade social, classifica o herói como um determinante desse sistema. A partir

---

<sup>14</sup> Trata-se de um ponto de encontro para as considerações finais acerca da temática.

disso, uma tipologia do herói é elaborada, e dentro dela os heróis altos e baixos são organizados em subtipos, mas nenhum deles é adequado ao personagem.

Diante desses três principais olhares, refutamos a possibilidade de Perna Solta como herói clássico, já que ele apresenta apenas dois aspectos associados a esse tipo: a busca emocional e a forte habilidade. Ao mesmo tempo, o afirmamos como herói porque, unido à consciência do seu autor, salva as memórias da sua gente e conquista um território simbólico literário pela palavra conciliatória.

Contudo, ainda era necessário responder às interrogações apresentadas em nossa introdução: “Ele pode ou não receber a classificação de herói? Se sim, qual a tipologia mais adequada? Caso não, como pode ser determinado?”. Sob o olhar etnossociológico, respondemos à primeira indagação de forma afirmativa. Perna Solta pode ser classificado como herói. Porém, devido à mesma perspectiva, afirmamos que sua confirmação como herói não se fundamenta em uma tipologia, mas em diferentes aspectos que pode assumir.

Em resposta à terceira indagação, constatamos que Perna Solta pode ser determinado na classificação geral de herói mítico, consideradas as configurações culturais que o atravessam. Ele expressa e sintetiza a cultura do seu povo, além de compartilhar com outros personagens a identificação do herói mítico. Nesse sentido, desempenha o papel de legislador e de mediador; tem como aspecto dominante o mensageiro que, apesar de não constar no estudo etnossociológico, justifica-se por ser uma função preservada para o cumprimento da missão a que foi incumbido e por ser determinante no enredo.

Descartamos ainda a associação de Perna Solta à figura de guerreiro, negada pelo próprio personagem ao longo da narrativa. Por conseguinte, a pergunta entremeada em nosso título de pesquisa “Herói ou guerreiro?” é sanada. Dessa forma, acreditamos ter resolvido nossa problematização. Interessada em saber como o herói indígena foi retratado na literatura indianista, bem como em responder justamente à questão do papel de Perna Solta no enredo.

Nossas hipóteses a essas questões não somente se confirmam, como foram ampliadas conforme a pesquisa se desenvolveu. A primeira delas afirmou ser o eurocentrismo o responsável pela propagação de estereótipos acerca do indígena e pela distorção de sua imagem a partir do viés da representação.

Pautando-nos em Antônio Paulo Graça (1998) para as discussões da imagética do índio na literatura brasileira, constatamos os elementos que formam a

gramática genocida dos romances indianistas. No entendimento do autor, a literatura indianista tinha como alvo a afirmação da burguesia brasileira. Ao eleger o indígena como herói, com vista a transformá-lo em um produto de negação do eurocentrismo, acabou por reforçar exatamente o que queria combater.

A fusão de conteúdo e estética se fez mediante metáforas animalizadoras, individualidade dissolvida na alegoria etnocêntrica, clichês linguísticos, ambivalência entre louvor e repulsa, sequestro da liberdade, expropriação das almas e censura. Logo, enquanto o herói convencional tem seu destino traçado pelo gênero literário ao qual está associado, o herói indianista, indistintamente desse fator, era condicionado à fatalidade.

A segunda hipótese verificada afirmou Perna Solta como personagem central da narrativa de autoria indígena. O apresentou como alguém que tem adornos e contorno indígenas e afirmou que ele valoriza sua gente no caminho narrativo. Ao longo de nosso estudo, o que essa hipótese chama de “adornos” e “contorno” nomeamos com as faces já apresentadas neste momento do texto.

Outrossim, a “valorização de sua gente” se dá pela identificação étnica vocabular a partir da qual Perna Solta se coloca como sujeito relacional. Destarte, os nomes próprios e/ou apelidos, bem como os nomes de lugares, alimentos e etnias, demarcam a ocupação do espaço literário e contribuem para o distanciamento do imaginário rotulador e para a criação de um imaginário colaborativo relacionado ao pertencimento.

Ao contar a história da sua gente, Perna Solta mobiliza estratégias narrativas que imprimem no texto aspectos identitários e que contestam a poética genocida. Identificamos como elementos dessas estratégias: figuras de linguagem e ditos; celebração da tradição; coletividade; identificação étnica vocabular; cartografia afetiva; questionamento da tradição; cânticos e oração; adjetivação e menção ao extermínio.

Em conclusão, por se inserir em um campo em aberto, a temática desta pesquisa não se esgota e, valendo-se de contribuições de outras áreas do conhecimento, em especial dos estudos etnossociológicos, amplia as discussões acerca das estratégias narrativas, temas e objetivos, bem como do herói mítico e suas diferentes faces.

## REFERÊNCIAS

A BÍBLIA sagrada: nova versão transformadora. São Paulo: Geográfica, 2022.

ALENCAR, José de. **Iracema**. São Paulo: Ática, 1865.

ALENCAR, Larissa Fontinele de. Memória e ancestralidade em *O karaíba* de Daniel Munduruku. In: SOUSA, Juliana Patrícia Saldanha de; SILVA, Aline Costa da; OLIVEIRA, Francisco Pereira de (org.). **Devorando vozes**: sobre literatura, identidade e memória. São Carlos: Pedro & João Editores, 2020. 1 v. p. 115-128.

ALMEIDA, Geraldo Gustavo de. Cunhambebe. In: OLIVEIRA, João Pacheco de (coord.). **Os Brasis e suas memórias**: os indígenas na formação nacional. [S. l.: s. n.]: 2025. Disponível em: <https://osbrasisesuasmemorias.com.br/cunhambebe/>. Acesso em: 23 abr. 2025.

ALMEIDA, Maria Inês de. **Ensaio sobre a literatura indígena contemporânea no Brasil**. 1999. 241 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1999. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/19673>. Acesso em: 15 nov. 2024.

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. **Na captura da voz**: as edições da narrativa oral no Brasil. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARROS, Ivanilde de Lima. **O desejo de navegar e as âncoras na tradição**: memória e identidade de Daniel Munduruku. 2014. 98 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Roraima, Boa Vista, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufrr.br:8080/jspui/handle/prefix/514>. Acesso em: 5 dez. 2024.

BECCHETTI, Martina. **O Karaíba, uma história do pré-Brasil, de Daniel Munduruku**: a voz da resistência indígena brasileira em tradução. 2021. 155 f. Tese (Doutorado em Letras) – Università Ca'Foscari Venezia, Venezia, 2021. Disponível em: [https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFES\\_06edfbcc49bfe4dc4551518f8f7c2c70](https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFES_06edfbcc49bfe4dc4551518f8f7c2c70). Acesso em: 12 jul. 2023.

BERTOLINO, Linda Maria de Jesus. **O universo ficcional de Ronaldo Costa Fernandes**: corpo, sujeito de paisagens. 2022. 141 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2022. Disponível em: <https://www.realp.unb.br/jspui/handle/10482/44495>.

BRUSSIO, Josenildo Campos; SOUSA, Janayna Alves de. Racismo estrutural no Brasil: a luta por uma sensibilidade do mundo decolonial. **Revista ODEERE**, Jequié, v. 8, n. 1. p. 264-284, abr. 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.22481/odeere.v8i1.11658>. Acesso em: 22 dez. 2024.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix; Pensamento, 1949.

COMISSÃO PRÓ-INDÍGENAS DO ACRE. **Uma experiência de autoria dos índios do Acre**. Rio Branco: CPI-Acre, 2025. Disponível em: <https://cpiacre.org.br/publicacoes/>. Acesso em: 15 nov. 2024.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGUÉL, Ramón. Introdução. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGUÉL, Ramón (org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 9-26.

COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil 3**: era romântica. São Paulo: Global, 2023.

DIAS, Gonçalves. I-Juca-Pirama. In: DIAS, Gonçalves. [1823-1864]. **Últimos cantos**: poesias. Rio de Janeiro: Typographia de F. de Paula Brito, 1851. p. 12-35.

DORRICO, Julie. Vozes da literatura indígena brasileira contemporânea: do registro etnográfico à criação literária. In: DORRICO, Julie *et al.* (org.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: criação, crítica e recepção. Porto Alegre: Editora Fi, 2020. p. 227-256.

DORRICO, Julie. A teoria e a literatura indígena na educação: outras formas de nomear. **Ecoa**, São Paulo, 17 mar. 2021. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/colunas/julie-dorrigo/2021/03/17/a-teoria-e-a-literatura-indigena-na-educacao-outras-formas-de-nomear.htm>. Acesso em: 25 jul. 2025.

DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia das imagens. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

FREITAS, Marcilea de. Relato de experiências com o projeto “Palavra pulsante”: tecendo aprendizagens por meio da literatura indígena. **Articulando e Construindo Saberes**, Goiânia, v. 5, e66342, p. 1-12, dez. 2020. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/racs/article/view/66342>. Acesso em: 5 dez. 2024.

GIACOMOLLI, Dóris Helena Soares da Silva. **Literatura indígena e a narrativa da memória**: Eliane Potiguara, Daniel Munduruku e Kaka Werá Jecupé. 2020. 260 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2020. Disponível em: <http://repositorio.furg.br/handle/1/10411>. Acesso em: 5 dez. 2024.

GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. São Paulo: Marco Zero, 1994.

GONZATTO, Camila. **Mundos visíveis e invisíveis**. São Paulo: Goethe-Institut Brasil, 2025. Disponível em: <https://www.goethe.de/prj/hum/pt/dos/tra/22353299.html>. Acesso em: 23 abr. 2025.

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.

GRUPO AUTÊNTICA. **Nietta Lindenberg Monte**. Belo Horizonte: Autêntica, [2024]. Disponível em: <https://www.grupoautentica.com.br/autor-detalle/2778>. Acesso em: 5 dez. 2024.

HAKIY, Tiago. Hariporia, a origem do açai. *In*: NEGRO, Maurício (org.). **Nós**: uma antologia de literatura indígena. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2019. p. 29-38.

HERÓI. *In*: MICHAELIS: dicionário brasileiro da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2024. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/heroi/>. Acesso em: 9 dez. 2024.

HONORATO, Suene. Estratégias narrativas em *O Karaíba*, de Daniel Munduruku: recusa da perspectiva histórica genocida. **Contexto**, Vitória, n. 37, p. 241-262, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/30165>. Acesso em: 5 dez. 2022.

JECUPÉ, Kaká Werá. **A terra dos mil povos**: história indígena do Brasil contada por um índio. São Paulo: Peirópolis, 2020.

KAMBEBA, Márcia Wayna. **Saberes da floresta**. São Paulo: Jandaíra, 2020.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios do racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. Cobogó, 2020.

KOTHE, Flávio R. **O herói**. São Paulo: Ática, 2000.

KRENAK, Ailton. Ailton Krenak: os frutos do discurso que comoveu o país. Entrevista concedida a Danilo Vivan. **Believe Earth**, Resplendor, 6 set. 2018. Disponível em: <https://believe.earth/pt-br/ailton-krenak-os-frutos-do-discurso-que-comoveu-o-pais/>. Acesso em: 25 de jul. de 2025.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LIMA, Lilian Castelo Branco de; BARROS, Natália da Silva. Literaturas indígenas em diálogo com a etnohistória: a residência pedagógica contribuindo para uma formação humana e que valoriza as diferenças étnico raciais. **Revista Humanidades e Inovação**, Palmas, v. 8, n. 67. p. 150-167, dez. 2021. Disponível em: <https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/article/view/5558>. Acesso em: 27 out. 2023.

LIMA, Lilian Castelo Branco de; OLIVEIRA, Tatiana Santos. Literatura indígena: descrição das características dos contos de etnias brasileiras, organizados por Daniel Munduruku. **Revista Philologus**, Rio de Janeiro, ano 26, n. 78, p. 2063-2072, set./dez. 2020. Supl. Disponível em:

<https://www.revistaphilologus.org.br/index.php/rph/article/view/264>. Acesso em: 5 dez. 2024.

LIMULJA, Hanna. Notas sobre os sonhos yanomami. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 65 n. 3, e197980, p. 1-19, 2022. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ra/article/view/197980>. Acesso em: 23 abr. 2025.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica**: uma poética do imaginário. Manaus: Valer, 2015.

MEDEIROS, José Maria de. 1884. 1 pintura, óleo sobre tela, 168,3 cm x 255 cm. Iracema. *In*: WIKIPEDIA: a enciclopédia livre. **Ficheiro**: Iracema. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2024]. Disponível em: <https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Iracema.jpg>. Acesso em: 2 dez. 2024.

MELIÀ, Bartomeu. Desafios e tendências na alfabetização em língua indígena. *In*: EMIRI, Loretta; MONSERRAT, Ruth (org.). **A conquista da escrita**: encontros de educação indígena OPAN. São Paulo: Iluminuras, 1989. p. 9-16.

MITOLOGIA: histórias sagradas: Mitologia 87: o herói, caminhos e escolhas. [Locução de]: Verônica Lopes. Entrevistado: José Carlos Sibila. São Paulo: Rádio USP, 15 nov. 2020. *Podcast*. Disponível em: <https://jornal.usp.br/radio-usp/mitologia-87-o-heroi-caminhos-e-escolhas/>. Acesso em: 13 dez. 2024.

MONTEIRO, Huarley Mateus do Vale. **Relatos de um estrangeiro na terra de Macunaíma**, Sorocaba, v. 38, n. 2, p. 417-436, dez. 2012. Disponível em: <https://periodicos.uniso.br/reu/article/view/1064>. Acesso em: 2 dez. 2024.

MUNDURUKU, Daniel. **O Karaíba, uma história do pré-Brasil**. Ilustrações de Maurício Negro. São Paulo: Melhoramentos, 2010.

MUNDURUKU, Daniel. Literatura x literatura indígena: consenso? **Revista Emília**, São Paulo, 1 dez. 2011. Disponível em: <https://emilia.org.br/literatura-x-literatura-indigena-consenso/>. Acesso em: 4 jul. 2023.

MUNDURUKU, Daniel. A escrita e a autoria fortalecendo a identidade. *In*: PACHECO, Tania *et al.* **Blog Combate Racismo Ambiental**. [S. l.], 29 jul. 2012. Disponível em: <https://acervo.racismoambiental.net.br/2012/07/29/a-escrita-e-a-autoria-fortalecendo-a-identidade-por-daniel-munduruku/>. Acesso em: 29 de abr.

MUNDURUKU, Daniel. A descolonização do pensamento. Entrevista concedida a Demétrios Galvão e Dante Galvão. **Revista Acrobata**, Teresina, 15 ago. 2019. Disponível em: <https://revistaacrobata.com.br/acrobata/entrevista/a-descolonizacao-do-pensamento/>. Acesso em: 12 jul. 2023.

MỸKY, Wajakuxi. **A casa tradicional mĩky (mokoowy mĩky kju'u)**. 2016. 29 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Matemáticas e da

Natureza) – Universidade do Estado de Mato Grosso, Barra do Bugres, 2016.  
Disponível em: <https://portal.unemat.br/media/files/Wajakuxi.pdf>. Acesso em: 19 out. 2024.

NUNEZ, Carlinda Fragale Pate. Poética clássica: da Antiguidade ao Renascimento. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 127, p. 13-65, out./dez. 1996.

PIZARRO, Ana. **La literatura latinoamericana como proceso**. Buenos Aires: Centro Editor da América Latina, 1985.

RAMOS, Ricardo. [Conto] Circuito fechado. **Revista Macondo**, [S. l.], 29 fev. 2012.  
Disponível em:  
<https://revistamacondo.wordpress.com/2012/02/29/conto-circuito-fechado-ricardo-ramos/>. Acesso em: 26 de jul. 2025.

RAY, Rebecca. O herói clássico e o super-herói. *In*: STORYBOARDTHAT. **Artigos ELA**. [S. l.]: Clever Prototypes, [2025]. Disponível em:  
<https://www.storyboardthat.com/pt/articles/e/her%C3%B3i-cl%C3%A1ssico>. Acesso em: 26 jul. 2025.

SAID, Edward. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SCHADEN, Egon. **A mitologia heróica de tribos indígenas no Brasil**: ensaio etnossociológico. São Paulo: Edusp, 1988.

SHOAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**: multiculturalismo e representação. Trad. Marcos Soares. São Paulo: CosacNaify, 2006.

THIÉL, Janice Cristine. **Pele silenciosa, pele sonora**: a construção da identidade indígena brasileira e norte-americana na literatura. 2006. 376 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006. Disponível em:  
<https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/19188>. Acesso em: 5 dez. 2024.

WALTER, Roland. Prefácio. *In*: GRAÚNA, Graça. **Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013. p. 9-13.