

PUCRS

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

PATRÍCIA NAMES

COSMOVISÕES, ANCESTRALIDADES E MEMÓRIAS QUE NÃO QUEREM CALAR NOS  
RUGIDOS DA ONÇA, DE MICHELINY VERUNSCHK

Porto Alegre

2024

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

PATRÍCIA NAMES

**COSMOVISÕES, ANCESTRALIDADES E MEMÓRIAS QUE NÃO QUEREM  
CALAR NOS RUGIDOS DA ONÇA, DE MICHELINY VERUNSCHK**

Dissertação apresentada como requisito para a  
obtenção do grau de Mestra em Teoria da Literatura  
pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da  
Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade  
Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Janaína de Azevedo Baladão

Porto Alegre

2024

## Ficha Catalográfica

N174c Names, Patrícia

Cosmovisões, ancestralidades e memórias que não querem calar nos rugidos da onça, de Micheliny Verunschik / Patrícia Names.  
– 2024.

136 f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Janaína de Azevedo Baladão.

1. O som do rugido da onça. 2. cosmovisões. 3. ancestralidades. 4. memórias. 5. povos indígenas. I. Baladão, Janaína de Azevedo. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

PATRÍCIA NAMES

COSMOVISÕES, ANCESTRALIDADES E MEMÓRIAS QUE NÃO QUEREM CALAR  
NOS RUGIDOS DA ONÇA, DE MICHELINY VERUNSCHK

Dissertação apresentada como requisito para a  
obtenção do grau de Mestra em Teoria da Literatura  
pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da  
Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade  
Católica do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Aprova em: 26 de fevereiro de 2024.

BANCA EXAMINADORA:

---

Profa. Dra. Andrea Cristiane Kahmann – UFPel

---

Profa. Dra. Moema Vilela Pereira - PUCRS

Dedico esta dissertação à minha filha Lulu e ao meu amigo Marcel.

O presente trabalho foi realizado com apoio da PUCRS através do Programa Institucional de Bolsas PRO-Stricto.



Figura 1: *A queda do céu e a mãe de todas as lutas*, de Daiara Tukano (2023) (Milan Art., 2023).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Nessa obra, duas onças cercam um espectro, cuja imagem evoca a presença da mãe terra segurando no colo o corpo da humanidade. Essa arte também retrata aquilo que Davi Kopenawa, nos alerta no livro *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*, de que o céu entrará em colapso se um dia a floresta desaparecer.

“Como os povos originários do Brasil lidaram com a colonização, que queria acabar com o seu mundo? Quais estratégias esses povos utilizaram para cruzar esse pesadelo e chegar ao século XXI ainda esperneando, reivindicando e desafinando o coro dos contentes? Vi as diferentes manobras que os nossos antepassados fizeram e me alimentei delas, da criatividade e da poesia que inspirou a resistência desses povos”.

Ailton Krenak (2020, p. 28)

## RESUMO

Toda obra literária traz em si uma perspectiva de mundo, ou seja, um modo de pensar e ver a realidade. Nesse sentido, a partir de um recorte específico para esta dissertação, o presente trabalho busca explorar o modo como Micheliny Verunschik (2021) desenvolve seu argumento, na obra *O som do rugido da onça*, tomando como base a chegada de dois naturalistas alemães que desembarcaram no Rio de Janeiro, em 1817, os quais, a partir da relação construída entre eles e os indígenas do povo Miranha do Brasil, começam a buscar e adquirir artefatos considerados significativos da cultura brasileira, para levar para a Alemanha do século XIX. Para o povo Miranha, a onça é a deusa da caça, aquela que todos devem temer e respeito, porque a onça permite que os indígenas vivam em seus domínios. A personagem Iñe-e, personagem principal da obra, era muito pequena, quando desapareceu do seu povo, sendo encontrada somente horas depois, na beira de um rio, em companhia da onça chamada Tipai uu. A menina estava intacta e foi a partir daí que começaram as desconfianças do pai da criança, o tuxaua João Manoel, de que a criança havia feito um pacto com a onça e, por conta disso, Iñe-e era, agora, inimiga como a onça. Partindo deste enredo inicial, nesta dissertação, analiso os aspectos em que a obra se desenvolve para falar das cosmovisões e das ancestralidades dos povos originários do Brasil, como, por exemplo, no caso do nascimento da onça Tipai uu e da origem do “onçamento” da menina indígena Iñe-e. Também analiso os ensinamentos míticos da Onça Grande, como xamã e protetora, aquela que tem o poder de navegar entre o passado, o presente e o futuro. No capítulo intitulado de “As memórias do rio” analiso as narrativas e as confluências do rio Izar, de Munique, personagem e narrador na obra. Além disso, ao analisar a transformação do personagem menino Juri em menino-peixe e de Iñe-e em menina-onça, busco falar sobre aquilo que Nêgo Bispo (2023, p. 30) chamou de seres “diversais”, ou “cosmológicos”, que são aqueles que querem apenas viver se tornando cada vez mais conectados aos vários ecossistemas, às várias espécies e a vários reinos. Já no capítulo nomeado de “A onça na cidade”, exponho as minhas ideias sobre a chegada da onça na cidade, abordando, em conjunto, o enredo da personagem Josefa, personagem brasileira, contemporânea, criada como metáfora do Brasil, conforme afirmou a própria escritora Micheliny Verunschik (2023). Para tanto, são estudados alguns teóricos que discorreram largamente sobre o assunto, como Ailton Krenak (2020, 2021, 2022, 2023), Davi Kopenawa (2015), Kaká Werá Jecupé (2020) e Linda Tuhiwai Smith (2018).

**Palavras-chave:** *O som do rugido da onça*; cosmovisões, ancestralidades; memórias; povos indígenas.

## RESUMEN

Toda obra literaria trae consigo una perspectiva del mundo, es decir, una forma de pensar y ver la realidad. En este sentido, desde un punto de vista específico para esta disertación, este trabajo pretende explorar cómo Micheliny Verunschik (2021) desarrolla su argumento en *O som do roído da onça* (El sonido del rugido del jaguar), basado en la llegada de dos naturalistas alemanes que desembarcaron en Río de Janeiro en 1817, quienes, a partir de la relación construida entre ellos y el pueblo indígena Miranha de Brasil, comenzaron a buscar y adquirir artefactos considerados significativos para la cultura brasileña, para llevarlos a Alemania en el siglo XIX. Para el pueblo miranha, el jaguar es la diosa de la caza, a la que todos deben temer y respetar, porque el jaguar permite a los indígenas vivir en sus dominios. La protagonista, Iñe-e, era muy joven cuando desapareció de su pueblo, para ser encontrada horas después a orillas de un río en compañía de un jaguar llamado Tipai uu. La niña estaba intacta y fue a partir de entonces cuando el padre de la niña, el tuxaua João Manoel, empezó a sospechar que la niña había hecho un pacto con el jaguar y, como consecuencia, Iñe-e era ahora un enemigo como el jaguar. Partiendo de esta trama inicial, en esta disertación analizo los aspectos en los que se desarrolla la obra para hablar de las cosmovisiones y ancestros de los pueblos indígenas de Brasil, como el nacimiento del jaguar Tipai uu y el origen del "onçamento" de la niña indígena Iñe-e. También analizo las enseñanzas míticas del Gran Jaguar, como chamán y protector que tiene el poder de navegar entre el pasado, el presente y el futuro. En el capítulo titulado "Las memorias del río" analizo las narraciones y confluencias del río Izar, Múnich, personaje y narrador en la obra. Además, al analizar la transformación del personaje niño Juri en niño-pezu y de Iñe-e en niña-pezu, intento hablar de lo que Nêgo Bispo (2023, p. 30) llamó seres "diversales" o "cosmológicos", que son aquellos que sólo quieren vivir conectándose cada vez más con los diversos ecosistemas, especies y reinos. En el capítulo titulado "El jaguar en la ciudad", expongo mis ideas sobre la llegada del jaguar a la ciudad, abordando conjuntamente la trama del personaje Josefa, un personaje brasileño contemporáneo, creado como metáfora de Brasil, según afirma la escritora Micheliny Verunschik (2023). Para ello, se estudian algunos teóricos que han hablado ampliamente sobre el tema, como Ailton Krenak (2020, 2021, 2022, 2023), Davi Kopenawa (2015), Kaká Werá Jecupé (2020) y Linda Tuhiwai Smith (2018).

Palabras clave: *El sonido del rugido del jaguar*; cosmovisiones, ancestros; memorias; pueblos indígenas.

## ÍNDICE DAS FIGURAS

Figura 1: A queda do céu e a mãe de todas as lutas, de Daiara Tukano (2023) (Milan Art., 2023). .....	7
Figura 2: Gravuras intituladas de Miranha e Juri, de P. Lutz (Costa, 2019). .....	15
Figura 3: Capa do livro O som do rugido da onça. Ilustração: O clã das onças, de Jaider Esbell (2020) (Fonte: Arquivo pessoal). .....	16
Figura 4: Yepá, a grande avó do universo, de Daiara Tukano, nanquim sobre papel, 21 x 29.3 cm (Tukano, [s.d.]). .....	24
Figura 5: Pamürimasa, (os Espíritos da Transformação ou que saíram da água do rio), 2021, de Paulo Desana (Ciclo Selvagem, 2021). .....	25
Figura 6: MahkãPirõ mahsã, de Daiara Tukano. Fotografia tirada na exposição Amõ Numiã, na Galeria Millan, em São Paulo, em fevereiro de 2023 (Fonte: Arquivo pessoal). .....	26
Figura 7: Serpentes na exposição Entidades, de Jaider Esbell, no Parque da Redenção, em Porto Alegre (Fonte: Arquivo pessoal). .....	27
Figura 8: Entidades, de Jaider Esbell, instalação inflável, 1700 cm X 150 cm de diâmetro, 2020 (Circuito urbano de arte, 2020). .....	27
Figura 9: Padre José de Anchieta, de Benedicto Calixto (1897), pintura óleo sobre tela, 115x112cm. Direitos: Museu de Arte Sacra de São Paulo (Arts e Culture, 2023). .....	32
Figura 10: Missionary Being eaten by Jaguar, de Noe Leon, 1967 (Alzugaray, Muniz, 2021). .....	32
Figura 11: A redenção, acrílica sobre tela 1mx1m, de Daiara Tukano, 2022 (Amazônia Latitude, 2022). .....	33
Figura 12: indígenas brasileiros escravizados no ciclo da borracha (Museu da Língua Portuguesa, 2023). .....	34
Figura 13: indígenas brasileiros com religioso (Museu da Língua Portuguesa, 2023). .	34
Figura 14: Imagem retirada do site Articulação Nacional das Mulheres Indígenas Guerreiras da Ancestralidade (ANMIGA, 2023). .....	38
Figura 15: Diálogo entre curadores indígenas. (Fonte: Arquivo pessoal) .....	41
Figura 16: O pajé curando com tabaco, de Jaider Esbell (2020), Acrílica e posca sobre tela, 70 x 70 cm, acervo Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea. (PIPA, 2023) .....	42

Figura 17: Yaymahsã, de Daiara Tukano. Fotografia tirada na exposição Amõ Numiã, na Galeria Millan, em São Paulo, em fevereiro de 2023. (Fonte: Arquivo pessoal).....	47
Figura 18: Árvore linguística da família Bora (Fonte: Arquivo pessoal).....	57
Figura 19: Árvore linguística da família Bora (Fonte: Arquivo pessoal).....	57
Figura 20: O mito de criação Ticuna: o Igarapé Eware, o lugar sagrado onde o povo Ticuna foi pescado. Ilustração de Tarcílio Batalha e Sixto Sampaio (Ibarra, Souza, 2016).....	73
Figura 21: Selva mãe do rio menino, arte mural de Daiara Tukano, para o Circuito Urbano de Arte 2020. na Avenida Amazonas, em Belo Horizonte, Minas Gerais. (Daiara Tukano, [s.d.]) .....	74
Figura 22: Mãe da onça. Hidrocor sobre papel, arte de Daiara Tukano 2020 (Tukano, 2023).....	80
Figura 23: Irmã do Gavião Real. Hidrocor sobre papel, arte de Daiara Tukano 2020 (Tukano, 2023). .....	81
Figura 24: Johann Baptist von Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius (Spix, 2017). .....	83
Figura 25: Museu das Culturas Indígenas, São Paulo, 2023 (Fonte: Arquivo pessoal). 86	
Figura 26: Jogo da onça no Museu das Culturas Indígenas, São Paulo, 2023 (Fonte: Arquivo pessoal).....	88
Figura 27: Pajé-Onça hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo, performance 2018 (Bêhance, 2023).....	91
Figura 28: Pajé-onça caçando na Avenida Paulista, performance 2018 (PIPA, 2019). . 91	
Figura 29: Gravuras denominadas Maxuruna e Miranha. Exposição Brasiliana. Itaú Cultural de São Paulo/SP (Fonte: Arquivo pessoal).....	97
Figura 30: Gravura denominada Miranha. Exposição Brasiliana. Itaú Cultural de São Paulo/SP (Fonte: Arquivo pessoal). .....	99
Figura 31: Hofgarten, localizado nos fundos do Residenz, em um dos lados da Residenzstraße (Cravos, 2023).....	108
Figura 32: Estaleta para lápide de Izabella Miranha e Juri, do artista Johann Batist Stiglmaier (Costa, 2019).....	115
Figura 33: Porto dos Miranhas, rio Japurá. Imagem de Spix e Martius, século XIX (PIB, 2023).....	116
Figura 34: Desenho da menina Miranha ou Isabella, 1820-1821, de P. Lutz, Carvão e lápis sobre papel; 47,6 x 38,4 cm, Munique (Costa, 2019). .....	117

Figura 35: Desenho do menino Juri, 1820-182, de P. Lutz, Carvão e lápis sobre papel;  
46,8 x 39,3 cm, Munique (Costa, 2019). ..... 117

## SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....	6
1 AS COSMOVISÕES E AS ANCESTRALIDADES INDÍGENAS .....	18
1.1 RELATOS DE COSMOVISÕES INDÍGENAS .....	20
1.1.1 A COSMOVISÃO EUROPEIA, RELIGIOSA E MODERNA RELACIONADA AO COLONIZADOR .....	28
1.1.2 AS MISSÕES RELIGIOSAS EM CONFLITO COM AS COSMOVISÕES E OS MITOS DOS POVOS ORIGINÁRIOS .....	31
1.2 AS ANCESTRALIDADES .....	35
1.2.1 A ANCESTRALIDADE INDÍGENA ATRAVÉS DA ARTE: CONVERGÊNCIAS ENTRE TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE .....	39
1.3 AS COSMOVISÕES INDÍGENA E AS ANCESTRALIDADES NA OBRA EM ANÁLISE .....	42
1.3.1 A ANCESTRALIDADE NA ONÇA .....	44
1.3.2 O NASCIMENTO DE TIPAI UU, A ONÇA GRANDE .....	45
1.3.3 A ORIGEM DO ONÇAMENTO: IÑE-E MENINA DE TIPAI UU .....	48
2 A MEMÓRIA .....	56
2.1 A MEMÓRIA NA VISÃO INDÍGENA .....	57
2.1.1. AS MEMÓRIAS DO RIO .....	64
2.1.2 AS NARRATIVAS DOS RIOS E SUAS RESSURGÊNCIAS: NAS ONDAS DOS RIOS, IMAGINEI PLURIVERSOS .....	67
2.1.3 JURI OU CARACARA-Í, O MENINO-PEIXE .....	71
2.1.4 IÑE-E, OU UAARA IÑE-E, A MENINA-ONÇA .....	75
2.2 SPIX E MARTIUS: MEMÓRIAS DE UM FATO HISTÓRICO .....	83
2.3 OUTRAS VISÃOS DA MEMÓRIA .....	85
3 A ONÇA NA CIDADE .....	86
3.1 JOSEFA, A PERSONAGEM COMO METÁFORA .....	92
3.2 RAONI: “A ONÇA” .....	104
3.3 JOSEFA ESCUTA O RUGIDO DA ONÇA .....	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	114
REFERÊNCIAS .....	122

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A menina Iñe-e, o menino Juri e o povo da floresta são os meus guias nesse movimento desta dissertação que busca saber mais sobre o processo de escutar a voz da ancestralidade, por meio das memórias dos antepassados. A autora Micheliny Verunschik (2021) apresenta diferentes chaves de leitura e mecanismos para prender o leitor à narrativa e gerar um processo de identificação e efervescência mental em que o leitor é convidado a preencher espaços e tempos vazios. O tempo e o espaço para se pensar na memória daquele modo de vida de diversos povos que aqui já habitavam antes da invasão europeia. O tempo e o espaço para se pensar este momento presente, em que está em debate vários pensamentos com ênfase indígena, e na forma de salvar a floresta, como também a humanidade que já esqueceu suas origens.

Então, foi a partir de um catálogo de sentimentos e um fascínio pela arte, que a capacidade criativa e onírica manifestada no texto evocaram em mim sentimentos e modos de pensar o mundo que eu desconhecia. O modo como a autora trabalha com os três tempos (passado, presente e futuro) se constituiu numa ferramenta epistemológica que me permitiu pensar no poder das cosmovisões, no plural mesmo, porque são vários os povos originários do Brasil, e o poder das memórias dos povos indígenas brasileiros, que nos remete à ancestralidade. A partir desse movimento com esses diferentes personagens e ancestralidades da floresta, como a onça, os rios e os peixes, por exemplo, que atingem as nossas vidas nos dias de hoje, no ponto da extinção das espécies e nas secas dos rios brasileiros, é que surge a personagem Josefa, a mulher brasileira, que pouco aparece na obra, e que é nossa contemporânea. Foi a própria escritora, em entrevista ao Podcast Matéria Bruta, episódio 78 (2023), quem nomeou a personagem Josefa como uma metáfora do Brasil, quando questionada se a personagem era sua autobiografia. De certa forma, Josefa representa a sociedade brasileira atualmente, como pontuou a própria escritora, a saber:

Muita gente me pergunta se a Josefa é um personagem autobiográfico, não é. Embora eu empreste para ela esse olhar inicial, esse olhar do contemporâneo, para as imagens, uma exposição, [...] a Josefa não é uma personagem autobiográfica, ela é uma metáfora. Eu escolhi construí-la como uma metáfora do Brasil. E que metáfora é essa? A gente escuta, ao longo da vida, é muito comum alguém dizer, você teve uma vó ou uma bisavó ou uma tataravó “bugra” que foi pega a laço, existe essa construção dessa mulher selvagem, que

é trazida à força para a civilização. Então eu coloco esse aspecto na Josefa. Eu coloco outro aspecto na Josefa que, também é muito escutado, da pessoa que vai embora do Brasil, passa um tempo fora do Brasil e diz “agora eu entendo o Brasil porque eu consigo ver o Brasil de fora”, eu coloco isso na Josefa também. Então, eu construo essa personagem como um eco dessas múltiplas falas e construções até ideológicas, mas também como um eco do rugido da onça (Podcast Matéria Bruta, episódio 78, 2023).

Com efeito, o tempo do estar por vir, no qual tudo é permitido sonhar, se constitui num eterno retorno ao ponto de origem. Foi a partir da leitura de diferentes autores indígenas, de visitas a exposições de artes de artistas indígenas, da participação como ouvinte de ciclos de conversas entre artistas indígenas que estavam conversando sobre as suas curadorias em museus e sobre as suas representatividades, não somente nas artes indígenas, mas também como representantes do Brasil em eventos realizados em outros países, com também do diálogo de orientação com a Professora Dra. Janaína Baladão, do Curso de Pós-Graduação em Teoria da Literatura da PUCRS, que aos poucos esta dissertação foi ganhando sentido.

Portanto, convém esclarecer: o livro *O som do rugido da onça*, da escritora brasileira Micheline Verunschik (2021), é o tema desta dissertação apresentada no Curso de Pós-Graduação em Teoria da Literatura da PUCRS. Mais precisamente este estudo busca entender o que é efetivamente esse rugido da onça de Micheline (2021). O que é que tem nesse som que ultrapassa tempos e espaços se fazendo ouvir em diferentes ocasiões? Por que o animal onça tem esse poder? Será somente a onça a poderosa da floresta nas cosmovisões indígenas?

A partir desse recorte específico para esta dissertação, as reflexões são que, efetivamente, esse rugido da onça quer falar das cosmovisões originárias que lutam para se manterem ativas? Será que esse rugido quer fazer ouvir as ancestralidades dos povos originários e, também, daqueles povos que não mais estão nas florestas por conta da exploração colonialista que obrigou as pessoas a se deslocarem pelo Brasil em busca de outros territórios e de sobrevivência? Em que medida esse som de rugido de onça quer mostrar que não somente os humanos têm memória e que os rios e os outros seres também possuem as suas memórias e que essas lembranças também podem ser compartilhadas com aqueles que as querem ouvir? Esse som quer dizer que memória e ancestralidade são palavras quase idênticas, assim como disse Ailton Krenak (2023)? De que maneira os sons dos rugidos de Tipai uu e de Uara-Iñe-e apelam às vozes e às memórias das

ancestralidades originárias das matas para fazer bramir, assim como um trovão estridente e prolongado, seja em Munique, seja em São Paulo, as suas vozes características de feras atentas e protetoras, que não desistem e não esquecem jamais?

Com isso, a presente dissertação se constituiu num constante movimento de desvelamento da obra que busca responder a essas questões sobre o som, sobre o rugido e sobre o animal onça. O próprio processo de aprendizado e de escrita que a relação constituída entre orientanda e orientadora produziu foram fundamentais para a organização desta dissertação. Esta dissertação, também, se constitui, ao mesmo tempo, num emaranhado de processos e diálogos que trago comigo, bem como é o produto desse diálogo.

De fato, tenho como um dos objetivos, discorrer sobre as cosmovisões dos povos originários que, desde 1500, firmados nas memórias deixadas pelos seus ancestrais, memórias essas silenciadas e apagadas da história do Brasil, estão em luta constante por seus territórios. Mesmo que eu tenha as minhas raízes ancestrais misturadas com as de outros povos, mesmo não sendo uma herdeira legítima dos povos originários brasileiros, e mesmo que eu nunca venha a saber quem foi a minha tataravó indígena que viveu em um local, hoje chamado município de Estrela<sup>2</sup>, na região do Vale do Taquari, no Rio Grande Sul, no final do século XIX, início do século XX, é preciso dizer que os objetivos desta dissertação não são somente acadêmicos, mas pessoais também. Espero que com esta pesquisa eu consiga ir mais além e ultrapassar, pouco que seja, este portal do esquecimento e encontrar a minha veia ancestral nas palavras tão importantes daqueles que sabem de onde vieram porque conhecem as suas origens. Como disse Mauricio Negro (2019, p. 10), na apresentação da obra *Nós, uma antologia de literatura indígena*: “a importância em acolher, proteger e conhecer todas essas identidades é maior do que se imagina”.

Desde que me conheço por gente, ouço falar que nas minhas veias pulsam o sangue do europeu e do indígena brasileiro: do europeu que tomava conta das novas terras e do indígena que era calado e escondido, chamado de forma pejorativa de “bugre”. Havia uma elegância em ser europeu e muito desprestígio em ser originário. Me pergunto, às vezes, como era o modo de viver dessa minha tataravó de Estrela. Será que ela era uma

---

<sup>2</sup> Conforme Gabriela Schmitt (2020), “tal município foi declarado cidade com denominação de Estrela em 31 de março de 1938 (GREGORY, 2015)”. Schmitt (2020) também menciona os Kaingang como povo originário da região do Vale do Taquari/RS.

rezadeira, raizeira, ou, até mesmo uma parteira? Isso ninguém da minha família sabe me dizer e os meus parentes não têm culpa por isso, porque a eles também não foi dito – e se foi dito, já foi esquecido. Todas essas práticas e conhecimentos tradicionais, que hoje fazem parte desse acervo vivo dos antepassados, pais, avós, bisavós, tataravós, habitam o meu imaginário e essa herança ancestral não é só minha, é um patrimônio cultural imaterial deixado para muitos outros brasileiros que também são filhos do silêncio e do apagamento de seus ancestrais.

Existem povos indígenas no Brasil, na África, na Ásia, na Oceania, e até mesmo na Europa. É dentro desse contexto de mistura étnica que eu sustento a minha fala (por parte de pai, por descendência portuguesa e libanesa, e, por parte de mãe, embora não se tenha os registros oficiais, uma tataravó indígena). É nesse imaginário étnico-cultural, o qual foi de uma certa forma dissolvido pela sobreposição da cultura branca sobre todas as outras culturas não europeias, que encontro meu lugar de pertencimento, ainda que não tenha, assim como a autora Verunschik, um lugar de fala legitimamente estabelecido.

Tenho consciência de que desse processo de violência simbólico-cultural que se desenvolveu ao longo dos séculos, desde a invasão europeia, depois com a escravização de indígenas e africanos, passando pelo etnocentrismo branco, após séculos de apagamento, surge esse movimento atual de se recontar a história por intermédio das pessoas indígenas, que são as legítimas vozes a fazer rugir o conhecimento da ancestralidade dessa terra chamada Brasil.

Desta feita, na obra, há também as palavras inventadas, como a linguagem dos rios e um vocabulário atribuído à onça. Além disto, a vida de entidades da natureza e os espíritos são entoados em forma. Na narrativa em análise, o movimento da vida é circular, tal qual a simbologia da serpente ouroboros, “a serpente que come seu próprio rabo em eterno ciclo de nascimento, morte e renascimento” (Krenak, 2021, p. 22), simbolizando, assim, o movimento e a continuidade, um eterno retorno dos povos da floresta.

Para concentrar a minha pesquisa nos elementos oferecidos na narrativa da obra em análise, a presente dissertação foi dividida em três capítulos, a saber:

No capítulo 1, “**As cosmovisões e as ancestralidades indígenas**”, trago ao debate aquilo que os nossos pensadores indígenas têm para nos dizer sobre o que são as suas cosmovisões e quem são os seus ancestrais. Também é um estudo daquilo que teóricos

européus escreveram sobre a colonização das Américas e o apagamento das cosmovisões nativas pelo processo de evangelização ocorrido em nossa terra. Também analiso os aspectos em que a autora desenvolveu o enredo da obra para falar sobre o nascimento da onça Tipai uu e sobre a origem do onçamento da menina indígena Iñe-e. Nesse capítulo, também busco os ensinamentos míticos da Onça Grande, como xamã e protetora, aquela que tem o poder de navegar entre o passado, o presente e o futuro, e, com isso, ouvir mais sobre as cosmovisões dos povos originários brasileiros (Benites, 2023; Jecupé, 2020; Krenak, 2021, 2022; Tukano, 2021).

No capítulo 2, “**A memória**”, da mesma forma, além de discutir e analisar a narrativa da obra, também busco na memória ancestral dos povos da floresta dialogar com aquilo que os pensadores indígenas têm para nos dizer sobre a questão da memória e se essa está relacionada à ancestralidade. Também analiso as narrativas e as memórias do rio Izar, o rio de Munique, personagem e narrador na obra. Além disso, nesse capítulo, busco com a transformação do menino Juri em menino-peixe e de Iñe-e em menina-onça falar sobre aquilo que Antônio Bispo dos Santos, também conhecido como Nêgo Bispo (2023, p. 30) chamou de seres “diversais”, ou “cosmológicos”, que são aqueles que querem apenas viver como orgânicos, se tornando cada vez mais orgânicos, conectados aos vários ecossistemas, às várias espécies e a vários reinos (Benites, 2023; Kopenawa, Albert, 2015; Nêgo Bispo, 2023).

No capítulo 3, “**A onça na cidade**”, exponho as minhas ideias sobre a chegada da onça na cidade, território esse transformado em pedras e asfaltos. A onça na cidade, como metáfora aglutinadora da recuperação das culturas indígenas, está representada em um mural gigante na lateral do prédio do Museu das Culturas Indígenas de São Paulo. Essa questão do território da onça na cidade é abordada em conjunto ao enredo da personagem Josefa, personagem brasileira, contemporânea, criada como metáfora do Brasil, conforme afirmou a própria escritora Micheline Verunschik (2023), no Podcast Matéria Bruta, episódio 78. Além disso, também apresento o papel do personagem cacique Raoni no enredo da narrativa, cacique esse nomeado pela autora, na dedicatória do livro, como “a Onça” (Baniwa, 2018; Krenak, 2020; Nêgo Bispo, 2023).

Para desenvolver a minha pesquisa tomei como base as literaturas escritas e as narrativas orais de escritores e artistas indígenas, tais como: Alvaro de Azevedo Gonzaga (2022), Ailton Krenak (2020, 2021, 2022, 2023), Daiara Tukano (2021, 2023), Daniel Munduruku (2001, 2005), Davi Kopenawa (2015), Denilson Baniwa (2018), Edson

Kayapó (2023), Jaider Esbell (2020, 2021), Kaká Werá Jecupé (2020), Linda Tuhiwai Smith (2018) e Sandra Benites (2023). Acredito que na companhia desses pensadores posso encontrar as explicações que me levam não somente às respostas, mas também a novas percepções e modos de pensar as cosmovisões, as memórias e a ancestralidade indígena brasileira. Outros teóricos como Aleida Assmann (2011), Jacques Derrida (2017), Jeremy Narby (2018), Michael Montaigne (2016), Roland Barthes (1984), também são citados como referencial teórico, pois considero as suas intenções e teorias importantes quando olho a narrativa de Verunschik (2021) sob o ponto de vista de suas imagens e de seus registros visuais.

O referencial teórico tem como base pensadores e escritores indígenas e não indígenas. Ao longo do texto costurado aqui, conto sobre as ideias de pensadores indígenas e não indígenas e pontuo a trajetória colonizadora que usurpou as cosmovisões e as memórias ancestrais dos diversos povos indígenas, “também chamados de povos originários” (Gonzaga, 2022, p. 2), os quais aqui já habitavam, muito antes de 1500. Como ressalta o jurista Alvaro de Azevedo Gonzaga (2022, p. 2), no livro *Decolonialismo indígena*, “a primeira coisa que deve ser levada em conta é que os povos originários indígenas, embora sejam ancestrais no Brasil, [...] permaneceram praticamente invisíveis até meados da década de 70 do século passado” e que somente a partir da Constituição de 1988 é que “ficaram visíveis como sujeitos de direitos”.

Gostaria de registrar que para esta dissertação o aproveitamento das referências bibliográficas das disciplinas que cursei durante o Curso de Pós-Graduação em Teoria da Literatura da PUCRS não se fez apenas por mera coincidência ou sincronidade, mas também porque utilizei toda a minha intuição – racional e emocional – para escolher as disciplinas que pensava serem úteis para esta pesquisa, o que acabou se confirmando. A saber, resumidamente, quais foram as disciplinas: “Identidade e alteridade na Literatura” e “Literatura e Hermenêutica”, cursadas como aluna especial, me deram o rumo na escolha do livro ora analisado, seja por constar o referido livro no Programa da Disciplina “Identidade e Alteridade na Literatura”, seja pela leitura e estudo do capítulo “O entrecruzamento da história e da ficção”, do livro *Tempo e narrativa*, volume 3, do filósofo Paul Ricoeur (2010), na disciplina “Literatura e Hermenêutica”. Já nos dois anos seguintes, como mestrande, nas seguintes disciplinas, a saber: “Teorias da Narrativa II”, pude analisar a questão do romance como narrativa e os diversos tipos de narradores; “Teorias da Criação Dramática”, pude verificar que os mitos estão presentes, na história

da humanidade, desde antes dos gregos; “Teorias Contemporâneas da Literatura”, me apresentou as notas sobre a fotografia de Roland Barthes; “Tópicos de Literatura Comparada” e “História, Cultura e Etnicidade”, que me proporcionaram o tempo para a leitura e para o entendimento das obras *Futuro ancestral*, do escritor e liderança indígena Ailton Krenak (2022), bem como da obra *A queda do céu*, do também liderança indígena Davi Kopenawa (2015); também a disciplina “Filosofia Francesa Contemporânea”, por incrível que pareça, trouxe as referências e a possibilidade de apresentação de um seminário sobre o artista indígena Jaider Esbell. Dito isso, foi o conjunto de todas essas disciplinas do mestrado em Teoria da Literatura da PUCRS que ofereceu as bases principais para as percepções, as referências teóricas e as múltiplas vozes e camadas, ora entrelaçadas, ora abertas, que dão forma ao corpo textual dessa dissertação.

É importante mencionar que Micheline Verunschik (2023) é uma escritora e historiadora brasileira, nascida em Recife, Pernambuco, que viveu a maior parte de sua juventude em Arco Verde, interior de Pernambucano. Publicou seu primeiro livro *Geografia íntima do deserto*, em 2003, começando a partir dessa obra a sua carreira literária por assim dizer (Podcast Matéria Bruta, episódio 78, 22 de mar. de 2023).

O livro em análise, que compõe o *corpus* desta dissertação, é um romance que conta a saga ficcional de duas crianças indígenas da Amazônia, a menina Iñe-e, do povo Miranha, e o menino Juri, do povo Juri, que foram levadas do Brasil pela expedição capitaneada pelo zoólogo alemão Johann Baptist von Spix e do botânico alemão Carl Friedrich Philipp von Martius. Esses naturalistas bávaros desembarcaram no Rio de Janeiro, em 1817, numa expedição científica organizada pela Academia de Ciências da Baviera, cujo encargo era pesquisar e desbravar o interior do Brasil e registrar as suas impressões sobre a fauna, a flora e os povos que no Brasil habitavam naquela época.

Conforme conta a narrativa, Spix e Martius chegaram ao Brasil fazendo parte da comitiva da arquiduquesa austríaca Maria Leopoldina (Verunschik, 2021, p. 69), que viajava para o Brasil para casar-se com Dom Pedro I. Eles percorreram o país a partir do Rio de Janeiro, passando por São Paulo, Minas Gerais e Bahia, até chegar na Amazônia, recolhendo espécimes de plantas e de animais e catalogando registros culturais.

Iñe-e, a personagem principal, era muito pequena quando desapareceu do seu povo, o povo indígena Miranha, situado na Amazônia, sendo encontrada horas depois, na beira de um rio, em companhia da onça Tipai uu. A menina estava intacta e foi, a partir

daí, que começaram as desconfianças do pai da criança, o tuxaua João Manoel, batizado com este nome por um frade, em uma de suas viagens. O pai de Iñe-e almejava ser como o homem branco. Ele acreditava que a menina havia feito um pacto com a onça e, por conta disso, agora, era a criança inimiga como a onça, de todos daquele povo.

O pai acreditava que a menina Iñe-e junto da onça era um sinal de maldição. Em outras palavras, estava dizendo é que a onça era um animal que todos deviam temer e respeito, por ser ela a dona da caça e um símbolo de poder, que era a onça a responsável por demarcar as fronteiras entre os Miranhas e os “outros”, aqueles não colonizáveis, aqueles que não poderiam ser entregues aos colonizadores estrangeiros e que, sendo assim, Iñe-e passou a ser como a onça Tipai uu, ou seja, inimiga do povo: “Ela um dia se transforma e nos devora a todos” (Verunschck, 2021, p. 18). E é justamente a partir deste evento, o onçamento da criança, o pacto com a inimiga, que faz como que o pai da criança, com o consentimento dos guerreiros mais velhos e até mesmo dos mais jovens do povo Miranha, se autorizasse a dar a filha de presente aos estrangeiros, os pesquisadores brancos Spix e Martius.

Conta a narrativa que era prática comum daquele povo dar as crianças órfãos e mulheres como moeda de troca aos estrangeiros, por mercadorias variadas e ferramentas de trabalho, mas não só isto, para o pai de Iñe-e, a criança conhecia e sabia falar a linguagem da onça, então deveria, para segurança daquele povo, ser levada para a Europa, como mercadoria exótica. Ao chegarem na Alemanha, as crianças indígenas foram batizadas com os nomes Isabela e Johannes.

Ailton Krenak (2020), na obra *Ideias para adiar o fim do mundo*, citando as palavras do pajé yanomami Davi Kopenawa (2015), refere que o mundo acredita que tudo é mercadoria, a ponto de se projetar nessa mercadoria tudo o que somos capazes de experimentar, de modo que essa mercadoria é tudo aquilo que está fora de nós. Nesse sentido, o que se observa no decorrer da obra é um processo de desumanização do indígena e sua conseqüente transformação em mercadoria, dado que muitos daqueles que saíram de terras brasileiras para ir para Alemanha morreram no caminho e lá nunca chegaram. Já, àquelas duas únicas crianças indígenas que chegaram ao destino europeu, é reservado um espaço em uma exposição da Corte alemã e uma condição de vida precária, comparada à vida que tinham na floresta brasileira.

Considerando a imagem e o caráter heroico com que foi divulgada na Alemanha a expedição dos cientistas Spix e Martius, municiada de valores civilizatórios do Século XIX, já que Spix e Martius são os responsáveis por nomearem a atual divisão dos biomas brasileiros, a obra analisada narra uma história que passa por muitos apagamentos e silenciamentos ao longo do tempo. O fato de esses cientistas alemães terem levado consigo, para a Alemanha, as crianças indígenas brasileiras e o registro da vida e da morte precoce dessas crianças passaram ao largo da história. O livro analisado, como diz a própria autora no Podcast Matéria Bruta, episódio 78, “tenta dar voz a essa história, é uma narrativa que fabula a partir de documentos históricos, mas também de registros orais e registros antropológicos, mas que é acima de tudo uma ficção” (Verunsch, 2023).

As duas crianças indígenas do século XIX, que são levadas do Brasil, eram de povos diferentes e povos inimigos, um não falava a língua do outro, não falavam tampouco o alemão. Então, como disse a autora, em entrevista ao Podcast Matéria Bruta, episódio 78, é uma história radical de silenciamento pela qual essas crianças passaram. Conforme a autora, a tradução para a ficção, dessa ausência de palavras, foi um desafio respondido por meio da transcrição e da utilização de mitos, relatos, palavras e sabedorias de povos originários ligados ao Brasil e territórios vizinhos (Verunsch, 2023).

A autora abre a possibilidade de se mentalizar dois tempos distintos ao tempo do leitor, permitindo ao leitor o exercício da imaginação de um diálogo entre as duas histórias. Em uma exposição na Avenida Paulista, Josefa, se identifica com uma das gravuras que lá vira e, ao chegar em casa, pesquisa na internet as palavras “Miranha Spix Martius” e logo a imagem da menina indígena surge na tela:



Figura 2: Gravuras intituladas de *Miranha* e *Juri*, de P. Lutz (Costa, 2019).

Na entrevista ao Podcast *Matéria Bruta*, episódio 78, Verunschck (2023) fala que foi visitar uma exposição em 2016, onde viu expostas as imagens das crianças levadas por Spix e Martius:

Fui visitar uma exposição na Avenida Paulista, numa instituição cultural, e nessa exposição eu encontrei as imagens das crianças que foram levadas por Spix e Martius, eram imagens que eu já conhecia, eu sou historiadora de formação, e elas me impactaram, primeiro por sua beleza, e depois por aquilo que se dizia das crianças, que elas haviam sido sequestradas, que elas haviam sido levadas de uma forma pouco honrosa, Eu passei alguns dias, algumas semanas e meses na verdade, procurando registros históricos que dessem conta dessa... dessa viagem terrível, dessa aventura terrível em que elas foram colocadas, e... quando percebi que eu teria pouco amparo histórico e que precisaria de fato fabular, eu me dei conta de que essa narrativa, não é uma narrativa que me pertence, é uma narrativa que pertence aos povos indígenas, que pertence ao povo brasileiro, como tantas histórias de apagamentos e violências que as minorias e o nosso povo passaram ao longo dos séculos. Então, eu tentei me acercar dessa história, de uma forma o mais respeitosa possível, e também o mais... eu acho que a palavra é essa mesma, eu acho que a palavra é respeitosa, porque afinal de contas, muito embora seja um trabalho ficcional, ele é também um trabalho sobre vidas, um trabalho sobre vidas que foram vividas e foram desperdiçadas pela máquina colonial.

É assim que, sabendo que o romance em análise é uma obra ficcional, e sem confundir o romance com a ficção, me parece que a vida fictícia da personagem Iñe-e, assim como contada na ficção, se mistura com a realidade, numa espécie de encanto mítico. A questão dos fatos históricos da época da expedição dos referidos europeus, Spix e Martius, pelo Brasil, enlaçada com o Brasil mítico da narrativa ficcional, trazem à tona o leitor ingênuo de Orhan Pamuk (2019) que, sem medo de se perder na ilusão do romance e acreditando que a menina Iñe-e tem alma de onça, deseja que o enredo da história prossiga e continue evocando a sensação de realidade e autenticidade.

Em 2022, além do Prêmio Jabuti, na categoria Romance Literário, a obra em análise ficou na terceira posição do Prêmio Oceanos – Prêmio de Literatura em Língua Portuguesa. A ilustração da capa é do artista Jaider Esbel (2020), a obra se chama *O clã das onças*.

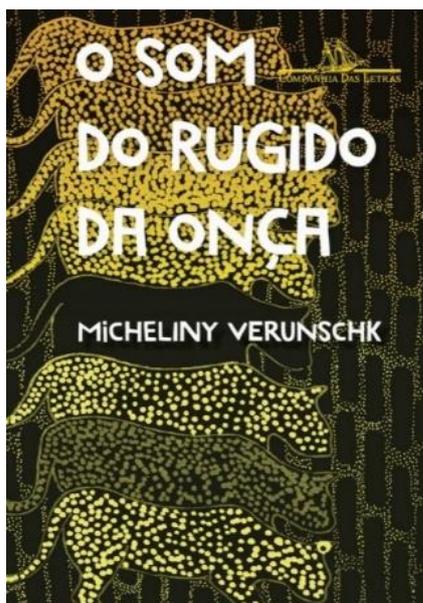


Figura 3: Capa do livro *O som do rugido da onça*. Ilustração: *O clã das onças*, de Jaider Esbell (2020) (Fonte: Arquivo pessoal).

A obra analisada, ao introduzir narrativas em diversos tempos e realidades, costura com a parte da narrativa da personagem Josefa, a qual acontece na contemporaneidade do leitor, uma conexão com um assunto que está muito presente nos recortes das cosmologias indígenas observadas por esta dissertação. Essa ligação é a questão das crises climáticas,

que na linguagem indígena yanomami é descrita como “a queda do céu”. A correspondência entre esses conceitos, de que se trata do mesmo fenômeno, é confirmada pelos discursos de vários pensadores indígenas aqui tratados, como Krenak (2022) e Kopenawa (2015), para citar alguns desses autores.

E é a partir dessa coincidência epistemológica – o desequilíbrio da natureza pela intervenção do homem, tanto dentro, como fora da narrativa, que se torna premente destacar a natureza realista dessas visões de mundo, isto é, que estamos passando por uma grave questão de emergência climática global. A instantaneidade da informação pelas redes sociais corrobora cada vez mais essa realidade. Seja por vozes de ativistas, pensadores indígenas, representantes governamentais, seja pelos Poderes Executivo e Legislativo, seja por autoridades mundiais, quase todos confirmam empírica ou cientificamente essa situação de impacto global profundo no clima do planeta e na dinâmica dos seus ecossistemas.

Dentro desse contexto, exsurge um renascimento do pensamento indígena, principalmente porque agora essas etnias contam com representantes que nunca tiveram nos órgãos federais, embora sua representatividade política ainda seja ínfima. É inédito o que se mostra, a meu ver, como um sintoma de um florescimento de visões de mundo que estavam há muito tempo silenciadas no pensamento coletivo pelos anos de autoritarismo, apagamento e supremacia euroepistemológica.

Apesar de não ter tido nenhuma disciplina de literatura indígena, tanto na graduação em Letras, quanto no mestrado em Teoria da Literatura, não fecho os olhos para uma espécie de corrente atual, que escuta aquilo que os povos indígenas têm a nos dizer. O que observo, atualmente, no comportamento da sociedade brasileira contemporânea é uma corrente de envolvimento com os povos nativos. Essa mudança sociológica talvez possibilite fazer florescer outros tipos de pensamentos na autoimagem brasileira, a fim de fazer compreender as questões que envolvem os povos indígenas, questões essas que, mesmo que polêmicas, precisam ser tratadas de forma clara e objetiva.

Dito isso, fazer promover encontros mais afetivos, mais acolhedores, mais envolventes, menos destruidores de visões de mundo e menos colonizadores é o que desejo à Academia. Essa vontade e esse impulso de que essas epistemologias com visões de mundo originárias da nossa terra retomem os lugares que lhes pertencem na cultura brasileira não é apenas um desejo tácito desta dissertação. Antes desse desejo, há,

também, o cuidado com a própria narrativa – confirmado pela escritora Micheliny Verunschik (2021; 2023) em suas entrevistas, no que concerne ao registro da história de Iñe-e, de sua vida esquecida, de sua voz silenciada, de seu rugido apagado, os quais se estabelecem no texto como representações da necessidade dessa reaparição e dessa regeneração cultural com relação às cosmovisões, ancestralidades e memórias aqui tratadas.

Retomando o que disse anteriormente, sei pouco sobre a minha tataravó indígena e sequer sei ao certo o seu nome. Sei que ela viveu no final do século XIX, início do século XX, em um território hoje chamado de Município de Estrela, na região do Vale do Taquari, no Rio Grande do Sul. Esse nome de município é interessante para mim, porque povos indígenas são exímios observadores do céu e se utilizam das estrelas como uma espécie de bússola. Como uma espécie de floresta no céu, as constelações acompanham o ritmo dos rios, das enchentes e das colheitas.

“No céu mora a gente estrela”, já disse Daiara Tukano (2023). É uma honra para mim ter essa memória, desde criança, pouco que seja, sobre a minha tataravó. Como disse Tukano (2023) “quando uma constelação ‘cai’ do céu, ela faz um estrondo de trovão, avisando que a época de chuvas, também chamada ‘dias de inverno’, está por vir”. Isso faz sentido para mim, porque esses dias eu ouvi um ruído estrondoso como se fosse uma constelação caindo, justamente quando o inverno estava próximo.

## **1 AS COSMOVISÕES E AS ANCESTRALIDADES INDÍGENAS**

Preliminarmente, é preciso esclarecer a questão da abordagem adotada aqui, das cosmovisões originárias, que é apenas um recorte das várias histórias dos povos nativos. Com a pesquisa, pude perceber que, quando se fala nas cosmovisões dos povos indígenas<sup>3</sup>, também se está falando sobre ancestralidade e memórias. A compreensão dessas práticas e conhecimentos tradicionais exigem outras premissas de pensamento e

---

<sup>3</sup> De acordo com Linda Tuhiwai Smith (2018, p. 18), na obra *Descolonizando metodologias: pesquisa e povos indígenas*, a expressão “povos indígenas” surgiu na década 1970, durante o Movimento dos Índios Americanos (AIM) e da Irmandade dos Índios do Canadá. Conforme Smith (2018, p. 18): “trata-se de uma expressão que internacionaliza as experiências, as questões e as lutas de alguns povos do mundo colonizado”.

outras dimensões de cognição que o pensamento racional eurocêntrico não permite aflorarem: afetividade e intuição ou pressentimento.

Passados mais de 500 anos da chegada dos primeiros europeus às Américas, aprendemos a esquecer que, naquele período, antes da invasão europeia, os povos que habitavam as Américas possuíam outros conhecimentos e outras formas de ver e estar no mundo, isto é, outras cosmovisões – no plural, porque não se repetiam, necessariamente, entre os diversos povos indígenas, cada um com sua língua, suas mitologias, suas oralidades, suas ancestralidades e suas memórias.

Na obra *Futuro ancestral*, Ailton Krenak (2022) dialoga com a possibilidade de a existência humana viver em comunhão com os seres da natureza. Ele afirma que é possível se dialogar com os rios compreendendo as suas linguagens. Krenak (2022) refere que os povos nativos têm crença nos seres encantados, como, também, familiaridade com a linguagem imagética dos seres das florestas. Falar em “magia”, “espiritualidade” e “transfiguração” também é possível na visão krenakiana (Krenak, 2022, p. 15; 17; 32; 40-2).

Todavia, se este trabalho simplesmente repetisse o pensamento de Krenak (2022), muito provavelmente este texto estaria acessível apenas às pessoas indígenas, já estruturadas nessas visões de mundo, e às pessoas já familiarizadas com o pensamento decolonial. Qualquer pessoa educada no pensamento eurocêntrico, ainda não acostumada com os valores das cosmovisões indígenas, poderia encontrar dificuldade na estruturação desse tipo de cosmovisão que envolve ancestralidade e linguagens, que se baseiam em outras premissas estranhas ao pensamento padrão hegemônico (Kopenawa; Albert, 2015).

Assim como a personagem Josefa, que consegue compreender melhor o Brasil de fora, quando faz uma viagem à Alemanha (Verunsch, 2021), acredito que a compreensão das cosmovisões originárias pode ser mais acessível ao leitor se o texto oferecer ferramentas e elementos de desconstrução do pensamento racional, já que esse último possui uma estrutura rígida de autoritarismo, apagamento e supremacia euroepistemológica. Somente mediante o reconhecimento das limitações impostas pelo pensamento eurocêntrico, é que poderão surgir novas formas de percepção necessárias para que o leitor possa obter uma compreensão profunda das cosmovisões, com suas ancestralidades e mitologias.

A linguagem é uma convenção entre tantas outras formas de cultura e as cosmovisões originárias não apresentam as mesmas distinções que o pensamento eurocêntrico construiu ao longo desses séculos. O repertório de ideias, sentimentos e mitologias das culturas originárias são tão diversos da cultura do colonizador que, talvez, não haja traduções suficientes sem uma abordagem desconstrutiva ampla. Talvez, somente com uma abordagem que forneça outros referenciais epistemológicos, os quais poderão oferecer uma resposta ao processo de desumanização a que foram submetidos os próprios povos originários e os seres da natureza.

Por isso, humildemente peço desculpas aqui para aqueles que já compreendem profundamente o ponto de vista e os valores das cosmovisões originárias. Também é objetivo desta dissertação facilitar a compreensão daquelas pessoas que ainda não sabem que muitas pessoas não indígenas efetuaram um trabalho eficiente de esquecimento dos povos originários. A ideia de utilizar também a linguagem e os padrões de pensamento europeu para fazer uma autocrítica serve para que se perceba a limitação da capacidade de intersubjetividade cultural que o pensamento colonial estabeleceu mediante a distorção, o apagamento e a usurpação da linguagem e dos conceitos e valores que compõem a riqueza das cosmovisões dos povos originários.

## **1.1 RELATOS DE COSMOVISÕES INDÍGENAS**

Importante ressaltar, novamente, que existem vários povos indígenas no Brasil, o que determina muitas diferenças na maneira de entender o mundo entre esses diversos povos originários. Um relato literal dos mitos indígenas estará incompleto, se não se levar em conta a sensibilidade necessária para se compreender a subjetividade por trás de seus modos de vida. Uma classificação dos aspectos da cultura indígena será uma mera reprodução de um pensamento colonial, como fizeram os botânicos e taxidermistas Spix e Martius, que efetuaram a captura de espécies e dados etnográficos, como mostra a obra literária em análise.

Essa abordagem violenta e coercitiva não dá conta de compreender os modos de entendimento e compreensão indígena do mundo, porque irá julgar e interpretar uma cultura diversa pelas lentes da mesma cultura europeia que muitas vezes distorceu e incompreendeu a cultura diversa analisada. Com isso, para que se possa compreender as

cosmovisões indígenas, antes de qualquer coisa, é preciso se despojar da maneira de ver o mundo europeu.

Para poder perceber, não apenas as outras dimensões da existência, os seres e a natureza, mas, também, para conseguir empreender a aventura e se libertar das armaduras e estruturas do pensamento ocidental, que produziu, ao longo dos séculos, o genocídio, o ecocídio e o epistemicídio (Kayapó, 2023) das cosmovisões indígenas, é preciso admitir que são profundas as reflexões sobre a crise do projeto de expansão moderno ocidental que colonizou povos e mentes. A meu ver, os caminhos para enfrentar essas reflexões somente podem ser mostrados por aqueles que há muito já conhecem as trilhas e podem nos guiar pelos roteiros das florestas, porque eles sabem como integrar a vida à natureza e a interagir com a poética da existência.

O xamã yanomami Davi Kopenawa (2015) gosta de explicar a cosmovisão yanomami para os brancos entenderem. É a visão yanomami que ele explica, acompanhado do antropólogo Bruce Albert (2015), ao longo das quase 800 páginas do livro *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*.

Uma das histórias contadas por Kopenawa (2015) é o mito de Aro ou Arowë, um grande guerreiro do primeiro tempo, que se transformava em onça. Em outra história, ele relata sobre os seus ancestrais que um dia foram animais e que se metamorfoseavam. Ou, ainda, como o pensamento yanomami se expande em todas as direções recebendo os ensinamentos dos espíritos das florestas, os *xapiri*, por meio de sonhos. E, também, como os ancestrais se tornam xamãs e seguram o céu para que ele não caia sobre nós (Kopenawa; Albert, 2015). Essa espécie de metamorfose de seres e de espíritos, assim dizendo, é como se o corpo ou o sonho também pudesse funcionar como um meio em si, que com um certo poder natural de memorização, pudesse alcançar outras formas de ser e receber.

Conforme Daniel Munduruku (2001), no livro *As serpentes que roubaram a noite e outros mitos*, o conhecimento dos valores das tradições é passado por meio dos mitos, que são essas histórias que contam a criação do universo, das pessoas, do fogo, do céu, da noite, do dia, dos animais e histórias de como os povos nativos veem o mundo. Essas histórias também falam da vida e da morte, das doenças e das curas, que ajudam a comunidade a se manter unida e forte contra as pessoas que querem as riquezas dos povos

indígenas. Essas narrativas discorrem sobre o respeito que se deve ter pela natureza e, também, sobre os castigos que sofrerão aqueles que desobedecerem (Munduruku, 2005).

As comunidades indígenas são movidas pela poesia dos mitos – palavras que criam, enfeitam, geram monstros, fazem heróis, palavras que fluem em todas as direções e sentidos, que encantam, provocam e evocam os acontecimentos dos primeiros tempos e remetem à própria memória ancestral, dando sentido não somente ao modo de ver o mundo, mas, também, ao modo de ser e estar no mundo. As crianças e os adultos Mundurukus, por exemplo, ouvem e aprendem essas histórias com seus parentes mais velhos, a quem eles respeitam muito por sua sabedoria e conhecimento das coisas da vida (Munduruku, 2005).

Sendo as cosmovisões também crenças, para os povos indígenas brasileiros do Rio Negro, na região do Noroeste Amazônico (Povos indígenas no Brasil, 2023), entre eles os Dessâna, que vivem entre os rios Tiquiê e Papauri, no Amanozas (Jecupé, 2020, p. 67), a gênese de seus antepassados era gente-peixe, que vieram do cosmos para povoar a Terra, navegando numa canoa cobra. Para os povos do Rio Negro, a origem dos seres veio de uma grande canoa, tripulada por gente-peixe, no formato de uma enorme serpente, liderada pelo Deus da Terra. Eis um trecho transcrito da história (Krenak, 2021; Tukano, 2021):

Uma canoa cobra extraterrestre chegou a Terra. Para os povos do rio Negro, narradores dessa memória sobre a origem da vida, a cobra canoa entrou pelas águas, navegou por mares e rios, tripulada por gente-peixe, liderada pelo Deus da Terra. A cobra canoa veio de algum lugar desconhecido para um lugar que nem existia. Foi uma longa viagem dentro dessa canoa, que tinha a forma de uma cobra para navegar. A tripulação gente-peixe passou séculos vivendo dentro dessa canoa, como um mundo à parte. Um dia eles despertaram com uma enorme parede de gelo, que, para ser atravessada... ...precisou do conhecimento mágico, de um bastão mágico, de cantos mágicos. Foi a Avó do Mundo, Yebá Buró, quem ensinou essas coisas ao Deus da Terra. O Deus da Terra tocou com o bastão a parede, e ela se quebrou. Ele precisou usar todo o seu conhecimento para romper a parede. Quando a parede de gelo se quebrou surgiram o céu azul, os mares, e a navegação continuou até o mundo que hoje habitamos. Atravessar a parede de gelo foi a transformação. Depois de muito tempo a bordo da canoa cobra, gente-peixe foi desembarcando e transformando-se nos povos e clãs que habitam a Terra. Uma serpente cósmica trouxe a vida para a Terra. Foi o transporte de informações, instruções para a própria travessia e para as transformações que viriam no percurso. Como, por exemplo, gente-peixe virar gente-humana ou gente-peixe gostar de ser gente-peixe. Isso tudo leva muito tempo para acontecer. Uma serpente cósmica trouxe a vida para a Terra. A vida que compartilhamos.

Essas viagens narrativas e visuais originárias revelam a maneira como os povos indígenas contam o seu nascimento e a origem do cosmos (Jecupé, 2020). São narrativas de cosmovisões que percorrem uma sequência imagética que entrelaça saberes indígenas a hipóteses científicas sobre a origem do mundo e dos seres humanos. Semelhantes narrativas, como a da canoa cobra, ou a da serpente cósmica, a seguir transcrita, podem ser escutadas na voz de Daiara Tukano (2021) e de Ailton Krenak (2021), no filme de quinze minutos, no *Canal selvagem, ciclos de estudos sobre a vida*, disponível no Youtube. É por meio da linguagem audiovisual, assim como na tradição oral, que a história narra como Yebá Burô, a avó do mundo ou avó da Terra, ou ainda, a “Não criada” (Jecupé, 2020, p. 67), apareceu por si mesma no meio das trevas, sustentando-se sobre seu banco de quartzo rosa e, da mesma forma que na teoria do *big bang*, criou o mundo e todas as coisas. Segue abaixo, outro trecho transcrito da narração:

Antes o mundo não existia. A escuridão cobria tudo. Enquanto não havia nada, apareceu uma mulher por si mesma. Isso aconteceu no meio da escuridão. Ela apareceu sustentando-se sobre o seu banco de quartzo branco. Enquanto estava aparecendo, ela cobriu-se com seus enfeites e fez como que um quarto. Esse quarto chama-se Uhtâboho taribu, o “Quarto de Quartzo Branco”. Ela se chamava Yebá Burô, a “Avó do Mundo”, ou também “Avó da Terra”. Havia coisas misteriosas para ela criar-se por si mesma. Havia seis coisas misteriosas: um banco de quartzo branco, uma forquilha para segurar o cigarro de tabaco, uma cuia de ipadu, o suporte desta cuia de ipadu, uma cuia de farinha de tapioca e o suporte desta cuia. Sobre essas coisas misteriosas é que ela se transformou por si mesma. Por isso, ela se chama a “Não Criada”. Foi ela que pensou sobre o futuro mundo, sobre os futuros seres. Depois de ter aparecido, ela começou a pensar como deveria ser o mundo. Enquanto ela estava pensando no seu Quarto de Quartzo Branco, começou a se levantar algo, como se fosse uma esfera e, em cima dela, apareceu uma espécie de pico. Isso aconteceu com o seu pensamento. A esfera, enquanto estava se levantando, envolveu a escuridão, de maneira que esta toda ficou dentro dele. A esfera era o mundo. Não havia ainda luz. Só no quarto dela, no Quarto de Quartzo Branco, havia luz. Tendo feito isto, ela chamou a esfera de Umuko wi, “Maloca do Universo”. Depois ela pensou em colocar pessoas nessa grande Maloca do Universo. Voltou a mascar ipadu e a fumar tabaco. Todas essas coisas eram especiais, não eram feitas como as de hoje. Ela tirou então o ipadu da boca e o fez transformar-se em homens, os “Avós do Mundo” (Umukoñehküsuma). Eles eram Trovões. Esses Trovões eram chamados em conjunto Uhtâbhowerimahsã, quer dizer, os “Homens de Quartzo Branco”, porque eles são eternos, eles não são como nós. “Gerei vocês para criarem o mundo. Pensem agora como fazer a luz, os rios e a futura humanidade”. Eles responderam que assim o fariam. Mas nada fizeram! Pensou então em criar um outro ser que pudesse seguir as suas ordens. Tomou ipadu, fumou tabaco e pensou como deveria ser. Enquanto estava pensando, da fumaça mesmo formou-se um ser misterioso que não tinha corpo. Era um ser que não se podia tocar, nem ver. Ele era “deus da Terra (ou do Mundo)”. De lá mesmo, do Quarto de Quartzo Branco, onde havia aparecido, ele levantou o seu bastão cerimonial, e o fez subir até o cume do Pico do Mundo. Era a força dele que subia. A Avó do Mundo, vendo que o bastão estava erguido, enfeitou a ponta do bastão com penas amarradas, enfeites próprios deste bastão, masculinos e

femininos, e esse adorno ficou brilhando com diversas cores: branco, azul, verde, amarelo. Com esses enfeites, a ponta do bastão ficou brilhando. Aí, transformou-se, assumindo um rosto humano. E deu luz onde havia escuridão até os confins do mundo. Era o Sol, que acabava de ser criado. Assim apareceu o Sol. Depois o Deus da Terra subiu à superfície da terra para formar a humanidade. Levantou-se num grande lago chamado “Lago de Leite”, que deve ser o Oceano. Enquanto ele vinha subindo, o Terceiro Trovão desceu nesse grande lago na forma de uma jiboia gigantesca. A cabeça da cobra se parecia com a proa de uma canoa, era a “Canoa de Transformação”, a canoa cobra.

Da mesma forma que as narrativas orais, a arte indígena permite que se transporte para a linguagem imagética as questões das cosmovisões e das ancestralidades, mediante a memória de suas mitologias, como na figura abaixo, da artista Daiara Tukano (2023) que representa a imagem da grande avó do mundo, metamorfoseada com as serpentes e com a floresta. Pode-se ver que de sua boca sai uma espécie de sopro que a autocria e a alimenta. A imagem de Yepá, a avó do mundo, de Daiara Tukano [s.d.], se transforma na própria floresta e no todo em volta:



Figura 4: *Yepá, a grande avó do universo*, de Daiara Tukano, nanquim sobre papel, 21 x 29.3 cm (Tukano, [s.d.]).

Já na imagem abaixo, *Pamiürimasa, os espíritos da transformação ou que saíram da água do rio*, de Paulo Desana (2021), os chamados gente-peixe, são gente invisível que habita os domínios da terra, da floresta, do ar e da água, e que, também, têm a capacidade de metamorfose e de camuflagem (Selvagem Ciclo, 2023), como na imagem a seguir:



Figura 5: *Pamürimasa, (os Espíritos da Transformação ou que saíram da água do rio)*, 2021, de Paulo Desana (Ciclo Selvagem, 2021).

Na cosmogonia dos povos originários do Brasil, o tempo do começo do mundo é composto por um conjunto de mitos protagonizados pela serpente cósmica e pela canoa cobra que são símbolos do nascimento integrado à natureza. A partir desses mitos aquáticos, que o mundo real vai se constituindo de energias e forças naturais. Para os antropólogos estas histórias são chamadas de mitos e algumas destas narrativas são consideradas lendas (Jecupé, 2020).

Contudo, não é somente para os povos brasileiros que o mito das serpentes está presente. Como geradoras de vida e símbolos de fertilidade e de fortuna, elas surgem na cosmologia de muitos mitos de origem de diversas culturas do mundo. A título de exemplos, para os Quíchuas, os povos indígenas que habitam a Cordilheira dos Andes, na América do Sul, a vida começa na água, que é regida pela serpente Yakumama (Fressato, 2023). Já para a civilização Asteca, Coatlicue, a grande mãe das divindades, deusa da vida e da morte, é representada como uma enorme serpente.

A imagem abaixo, *MahkãPirõ mahsã*, arte de Daiara Tukano (2023), faz referência ao povo do Alto Rio Negro, criaturas que vivem nos rios, como serpentes

aquáticas. Na arte, *MahkãPirõ mahsã* está nadando em um rio azul, tem a cabeça de mulher e o corpo é uma cauda de serpente:



Figura 6: *MahkãPirõ mahsã*, de Daiara Tukano. Fotografia tirada na exposição Amõ Numiã, na Galeria Millan, em São Paulo, em fevereiro de 2023 (Fonte: Arquivo pessoal).

Já na obra *Entidades*, de criação de Jaider Esbell (2020; 2021), são representadas as serpentes subterrâneas que vivem nas águas. Na figura a seguir, uma fotografia da exposição de Jaider Esbell (2021), instalada no Parque Farroupilha, em Porto Alegre/RS, em outubro de 2021. Com efeito, a serpente é mestra em metamorfose e, nos mitos em que ela desempenha o papel principal como criadora, é se autotransformando que ela cria a vida e, por ser representada de diversas formas diferentes nos mitos do mundo, é que ela, embora muda, permanece a mesma (Narby, 2018), como nas imagens a seguir:



Figura 7: Serpentes na exposição *Entidades*, de Jaider Esbell, no Parque da Redenção, em Porto Alegre (Fonte: Arquivo pessoal).



Figura 8: *Entidades*, de Jaider Esbell, instalação inflável, 1700 cm X 150 cm de diâmetro, 2020 (Circuito urbano de arte, 2020).

Como já dito anteriormente, as cosmovisões indígenas incluem afetividade, respeito e envolvimento, os quais estão fora do campo do pensamento eurocêntrico, porque a ciência, essencialmente manipulativa, não leva em conta a questão do respeito, tampouco, inclui qualquer questão de afeto quando se relaciona à natureza. E não somente isso, o pensamento do ser indígena, para espanto da maneira racional de pensar e sentir europeias, se funde animicamente com os seres da natureza, para ser possível “sair de nossos corpos, dessa mesmice da antropomorfia, e experimentar outras formas de existir

(Krenak, 2022, p. 14). Como, por exemplo, “ser água” (Krenak, 2022, p. 14), ser serpente, ser gente-peixe.

### **1.1.1 A COSMOVISÃO EUROPEIA, RELIGIOSA E MODERNA RELACIONADA AO COLONIZADOR**

Quando as Américas foram invadidas e se iniciou o genocídio dos povos indígenas a partir de 1492, os modos pelos quais os povos originários pensavam, sentiam e compreendiam o mundo e os seres, costumes esses os quais influenciavam os seus modos de agir e estarem no mundo, passaram a ser violentamente destruídos pelo processo de colonização. Esse processo alicerçou, nas Américas, o imperialismo das nações europeias, expansão que veio a alimentar os ciclos econômicos que desembocariam no capitalismo posterior. O período denominado Modernidade Ocidental, quando os movimentos de expansão europeia constituíram um projeto civilizatório dominante, foi quando se desencadeou um violento encontro entre os povos nativos das Américas e os colonizadores vindos da Europa (Gonzaga, 2022).

A socióloga indígena maori Linda Tuhiwai Smith (2018, p. 75), na obra *Descolonizando metodologias: pesquisa e povos indígenas*, nos lembra que foi no referido período histórico do Iluminismo, o chamado Século das Luzes, que a Europa proveu o espírito e a estrutura econômica e a política que facilitaram a busca por novos conhecimentos científicos, conhecimentos esses centrados na “superioridade posicional do conhecimento ocidental”. O imperialismo, por meio de políticas de expansão e domínio territorial e cultural, estabeleceu colônias nos territórios “descobertos” e a sistemática colonização dos povos indígenas nos séculos XVIII e XIX. Com efeito, a colonização dos povos de outras regiões geográficas foi uma das faces do modernismo.

Para Smith (2018, p. 76), esse “novo” mundo “descoberto”, que possibilitou que o pensamento ocidental expandisse sua compreensão de mundo, também desencadeou o surgimento de um sistema de produção de conhecimento, de ideias a respeito da essência da cognição e da validade das maneiras particulares de saber, a partir de um tratamento desses conhecimentos como verdadeiras mercadorias de exploração colonial, tanto quanto as matérias-primas que serviam de base para o sistema de exploração. A classificação dos povos indígenas se deu tanto quanto a catalogação da fauna e da flora,

ao mesmo tempo em que novas descobertas serviram de legitimação da classificação hierárquica de tipos humanos e de novas formas de representação.

O catolicismo e a visão europeia colonial sobre os indígenas, ambos desprovidos da intersubjetividade necessária para que não houvesse o apagamento e a usurpação dos conceitos e valores das cosmovisões e ancestralidades originárias, tiveram um papel crucial na estruturação de uma cultura colonial. O sistema de dominação que o catolicismo e a visão de mundo europeia colonial sustentaram estruturou-se por um caráter antagonista e desumanizador dos indígenas, o qual pode ser mensurado pelas afirmações de Smith (2018, p. 33), a respeito da situação dos povos indígenas nos vários continentes que sofreram seus efeitos:

Muitas comunidades receberam ondas de diferentes tipos de europeus: alemães, portugueses, ingleses, franceses ou quaisquer outros que tivessem alguma ascendência política sobre a região. Em cada local, muito depois que personagens como Colombo e Cook tivessem partido, chegou uma vasta quantidade de militares, administradores imperiais, sacerdotes, exploradores, missionários, oficiais coloniais, artistas, empresários e colonos, que cavaram uma vala devastadora, deixando uma ferida permanente nas sociedades e comunidades ocupadas, cujas terras foram nomeadas e reivindicadas pelo império.

A partir da chegada de Cristóvão Colombo nas Américas em 1492, dando início a que no século XVI se desencadeasse o “maior genocídio da história da humanidade”, o próprio Colombo, navegador e explorador a serviço dos Reis de Espanha, nesse ato inaugural da colonização, demonstrou menos discernimento para compreender os indígenas do que quando examinava a natureza (Todorov, 1993, p. 6; 18). Acreditando que seu nome deveria ser a imagem de seu próprio ser, Colombo tinha duas características eminentes que apareciam em seu próprio nome, a saber, o evangelizador e o colonizador, pois era chamado Cristobal, que significa o que carrega Cristo, bem como Colón, que quer dizer o repovoador, aquele que fez vir gentes da Espanha para inaugurar colônias ou populações novas para estruturar uma nova Igreja cristã (Todorov, 1993).

A compreensão do europeu e a admiração que relataram sobre os povos originários da América não impediram o paradoxo do desejo de tomar e enriquecer às custas do outro, levando-o à destruição e aniquilação, e a causa disso era que o indígena ou era reduzido ao estatuto de objeto ou se lhe negava a natureza de sujeito pleno, o que era acompanhado de uma perspectiva de rentabilidade do negócio e de um raciocínio

sobre qual era o modo de submissão mais lucrativo para o rei (Todorov, 1993). Mesmo uma personalidade defensora dos indígenas como Las Casas, não quis parar a anexação dos povos originários, querendo apenas que isso fosse feito por padres em vez de soldados, o que demonstra o papel central e absoluto que tinha a submissão e a colonização dos povos originários, sendo que muitos outros defensores dos indígenas concordavam com essa estratégia, de não combatê-los, nem escravizá-los, também pela perspectiva de que era mais vantajoso para as finanças da Espanha (Todorov, 1993).

Conforme Todorov (1993), bem no fim de sua vida, Las Casas escreveu em seu testamento o que era considerado uma profecia, espécie de punição dos crimes e expiação dos pecados, a de que a Espanha pagaria sobre todo o mal que causou, pelas obras criminosas e hediondas que estruturaram a conquista e a colonização. Profecia essa à qual Todorov se pergunta, num exercício especulativo, se todos os outros países europeus que se lançaram nessa “empresa” criminosa da colonização também não estariam vinculados, já que a invasão europeia significou a assimilação do outro, quase conseguindo fazer desaparecer a alteridade exterior, o modo de vida e os valores indígenas pelo apagamento promovido devido à imposição da cultura e costumes europeus.

Quando Jacques Derrida (2017) advertiu o seu conterrâneo C. Levi-Strauss, na obra *Gramatologia*, sobre o caso dos indígenas que se recusavam a pronunciar os seus nomes, o que o filósofo francês quis foi chamar a atenção sobre o perigo de se interpretar um costume indígena pela ótica e maneira de pensar de um antropólogo não indígena, que carrega de maneira estrutural a cultura do colonizador. A interpretação estrangeira não raro pode dar margem a equívocos sobre a subjetividade dos povos estudados, especialmente porque o repertório de conceitos, sentimentos e imaginações das culturas originárias podem se diferenciar de maneira tão essencial da cultura do colonizador que, talvez, não haja traduções possíveis sem uma abordagem sensível e profundo, que exija outros referenciais epistemológicos.

Derrida (2017) buscou analisar a questão dos nomes indígenas, ao examinar o que se passa quando uma cultura colonizadora e exploradora empreende uma forma de conceituação, classificação, explicação, descrição de outra cultura originária, sem possuir os mesmos conceitos, estrutura, experiência, vivência, emoção e psiquismo da cultura tradicional analisada. O que acontece é um misto de apagamento da natureza da cultura originária, com uma usurpação de conceitos e valores, quando não ocorre uma verdadeira distorção da verdadeira intenção da linguagem.

Anteriormente, Michael de Montaigne (2016), no século XVI, ao analisar os indígenas brasileiros, no seu ensaio *Dos canibais*, mostra como a interpretação da coragem, da dignidade e o desejo e o destemor dos indígenas em serem devorados pelos inimigos foi completamente distorcida por uma narrativa de covardia, brutalidade, animalidade e primitivismo. Essa distorção, como maneira de contar a história, elaborada pela cultura exógena dos colonizadores, serviu, principalmente, de justificativa para a violência da escravidão e do genocídio colonizador, cuja economia se baseava na exploração das colônias.

O que se ressalta da cosmovisão europeia marcada pelos aspectos religiosos e pela forma do pensamento moderno, os quais acompanharam as grandes navegações, é que essas características religiosas, econômicas e epistemológicas forneceram argumentos sensíveis para o plano civilizatório de exploração colonial. Enquanto a religião forneceu o fundamento espiritual para a evangelização, e no momento seguinte para a escravização dos povos originários, o pensamento europeu, estruturado desde o século XVI, consolidou a necessidade da expansão europeia para a obtenção do lucro aos reinos europeus à custa das novas terras invadidas e dos povos que lá habitavam. Ambas essas dimensões culturais europeias, religioso-filosóficas e econômicas, com nexos causais com as ações de exploração colonial, deram sustentação a uma supremacia autodeclarada da cultura e da civilização europeia em detrimento das cosmovisões originárias, as quais vieram a ser em grande parte destruídas, assimiladas ou apagadas da história.

### **1.1.2 AS MISSÕES RELIGIOSAS EM CONFLITO COM AS COSMOVISÕES E OS MITOS DOS POVOS ORIGINÁRIOS**

Conforme escreveu Smith (2018, p. 95-6), “para os missionários, existia uma enorme e excitante jazida de almas caídas e perdidas que necessitavam de resgate”. Na imagem seguinte, o jesuíta Padre José de Anchieta empunha a cruz na tentativa de pacificar um animal selvagem, o que demonstra de forma imagética que “quanto mais horrendo e maldoso o povo, mais forte era o imperativo [e a coragem] para cumprir o trabalho de Deus” (Smith, 2018, p. 95-6):

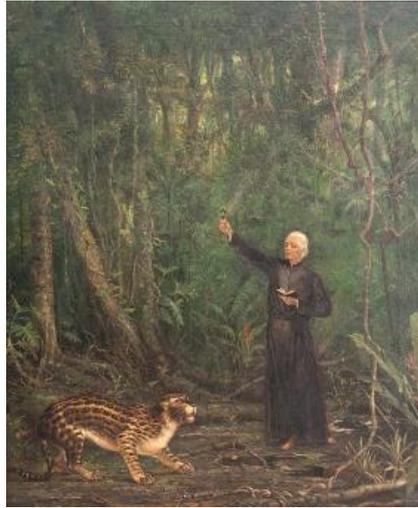


Figura 9: Padre José de Anchieta, de Benedicto Calixto (1897), pintura óleo sobre tela, 115x112cm. Direitos: Museu de Arte Sacra de São Paulo (Arts e Culture, 2023).

Já a imagem abaixo, a arte do colombiano Noe Leon (Alzugaray, Muniz, 2021), em que uma onça devora um religioso, parece representar uma reação das cosmovisões e ancestralidades indígenas à violência epistemológica promovida pelos missionários europeus, que deu sustentação ao apagamento das culturas originárias e à destruição das cosmovisões tradicionais:

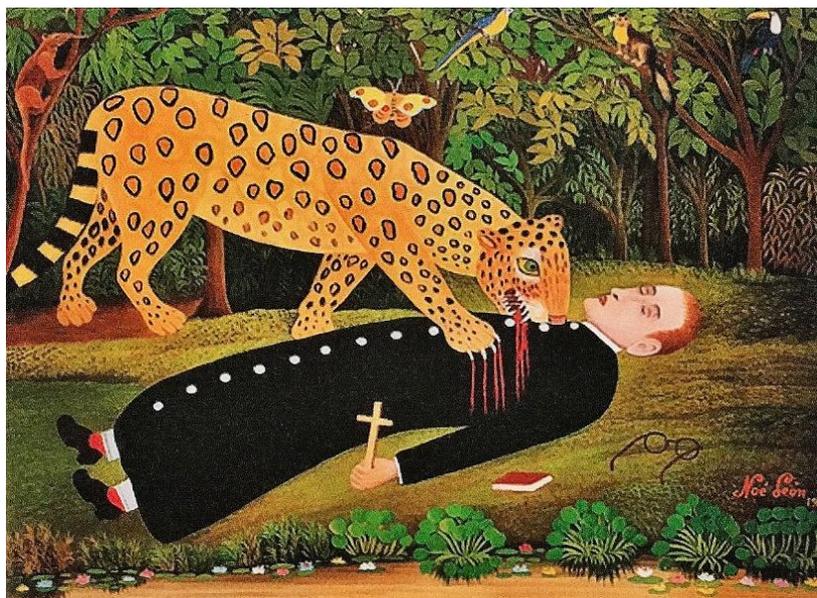


Figura 10: *Missionary Being eaten by Jaguar*, de Noe Leon, 1967 (Alzugaray, Muniz, 2021).

Outra imagem, muito parecida com a anterior, é a de Daiara Tukano (2022), que representa a “redenção” dos povos originários, com a resposta de uma floresta viva, que contra-ataca seus agressores e não apenas resiste à colonização exploratória:



Figura 11: *A redenção*, acrílica sobre tela 1mx1m, de Daiara Tukano, 2022 (Amazônia Latitude, 2022).

As duas imagens a seguir (Figuras 12 e 13), expostas no Museu da Língua Portuguesa, na exposição *Nhe'ẽ Porã: Memória e transformação* (2023), representam, nitidamente, as relações impostas aos povos indígenas brasileiros pelos colonizadores europeus, relações essas delineadas pela dinâmica da violência com a escravidão, do silenciamento com a imposição de uma outra língua, e do apagamento das culturas originárias em prol da visão de mundo europeia colonizadora.

A imagem do massacre de indígenas no Ciclo da Borracha dá a dimensão do que o pós-colonialismo continuou realizando, no que se refere à violência e destruição das cosmovisões originárias, pelo ataque aos próprios corpos dos indígenas, corpos esses entendidos como território de linguagens, memórias e saberes originários:



Figura 12: Indígenas brasileiros escravizados no ciclo da borracha (Museu da Língua Portuguesa, 2023).

Já na figura seguinte, podemos ver o Padre José Domitrovich e os chefes Tukano do Uaupés, em 1934 (Povos indígenas no Brasil, 2023), buscando concretizar, supostamente, um projeto civilizatório:



Figura 13: Indígenas brasileiros com religioso (Museu da Língua Portuguesa, 2023).

No período do Ciclo da Borracha, por exemplo, na virada do século XX, no Brasil, os religiosos perseguiram pajés, proibiram rituais e destruíram objetos sagrados indígenas. Nesse período, também foram implantados internatos missionários o que levou crianças a serem separadas de suas famílias e proibidas de falarem a sua própria língua, além de forçadas a trabalhos braçais (Koch-Grünberg, 2022).

Como dito anteriormente, a chegada da religião europeia, com a evangelização dos povos que já habitavam o Brasil, nos séculos XVI ao XIX, não só destruiu as cosmovisões originárias de antes de 1500, como também escravizou diversos indígenas, uma vez que a religião se aliou ao poder público para subjugar os povos originários vistos pelos colonizadores como selvagens e sem alma. Como se vê, em diversos momentos da história do Brasil, até os dias de hoje, interesses econômicos do Estado exterminam os povos originários em nome da chamada “civilização” (Ribeiro, 2023).

## 1.2 AS ANCESTRALIDADES

Se toda a nossa linhagem anterior é feita de antepassados – nossos pais, avós, tataravós e todos aqueles que vieram antes de nós – será que todos esses antepassados são nossos ancestrais? Ailton Krenak (2023), falando sobre memória, no evento Ciclo Selvagem, no mês de maio de 2023, disse que ancestralidade e memória são palavras muito parecidas e quase idênticas. Então, se ancestralidade está relacionada à memória, me questiono se todos os meus antepassados, mesmo aqueles que ficaram no esquecimento, são, efetivamente, meus ancestrais. Com efeito, a subjetividade desse pensamento sobre a ancestralidade inclui falar de conceitos que podem sofrer preconceito por não serem perfeitamente entendidos pela racionalidade.

Com efeito, a ancestralidade é alcançada mediante uma “invocação do tempo ancestral”, como forma de “se aproximar da antiguidade (Krenak, 2022, p. 5-6). Ainda que não seja diretamente definida, é através de um conjunto de descrições, aspectos e rituais próprios que Krenak (2022), na obra *Futuro ancestral*, vai aproximando o leitor da fenomenologia peculiar da ancestralidade, revelando um caráter de circularidade pela aproximação do presente com o passado e descortinando sua natureza dual, como nos seguintes trechos: “Nossos pais dizem que nós já estamos chegando perto de como era antigamente”, “esse futuro é ancestral, porque já estava aqui” (Krenak, 2022, p. 6; 11).

A ancestralidade, de maneira ambivalente, é tempo e espaço ao mesmo tempo. Ela pode evocar uma natureza temporal ao ligar a existência a um tempo determinado, e, igualmente, pode ser abordada como uma natureza espacial ou material, quando se pensa em seres humanos, seres da natureza ou lugares sagrados, como no seguinte trecho: “neste lugar ancestral que é seu território, dentro dos rios” (Krenak, 2022, p.6).

A transcendência da ancestralidade no pensamento krenakiano pode ser explicada pela própria observação da natureza etérea da linguagem usada em seus escritos e dos aspectos sutis que ela procura afirmar: a ancestralidade do tempo, quando diz que o “futuro é ancestral”; a onipresença de uma forma de coexistir coletiva, quando diz que “estamos em todos os lugares, pois em tudo estão os nossos ancestrais”; os diálogos com os seres da natureza, quando diz que “prestei mais atenção nas águas do que nas edificações urbanas” (Krenak, 2022, p. 11-12). Sobre esses conceitos, Krenak (2022) apresenta a possibilidade de haver “magia”, “espiritualidade” e “transfiguração” nos modos de ver e viver indígena. Exemplo disso é que ele diz que os rios têm uma forma mágica, como no seguinte trecho: “Até os rios menores [...] têm uma força mágica capaz de nos carregar” (Krenak, 2022, p. 15)<sup>4</sup>.

O aspecto da espiritualidade do pensamento krenakiano também se manifesta na asserção dos encantados e na dimensão original da comunhão dos humanos com os seres da natureza, como no seguinte excerto:

Querem silenciar inclusive os encantados, reduzir a uma mímica isso que seria “espíritar, suprimir a experiência do corpo em comunhão com a folha, com o líquen e com a água, com o vento e com o fogo, com tudo que ativa nossa potência transcendente (Krenak, 2022, p. 37-8).

O escritor Kaká Werá Jecupé (2020), na obra *A terra de mil povos. História indígena do Brasil contada por um índio*, conta que, para os povos indígenas, a origem dos seres humanos está relacionada à formação da Terra, da mesma forma em que o tempo está ligado à formação da humanidade. Para esse pensador indígena, os ancestrais são também conhecidos como trovões criadores, anciões arco-íris ou pássaros guerreiros variando essas nomeações de povo para povo e dos ciclos imemoriais em que se ergueram. O escritor indígena refere que os principais troncos culturais nativos, isto é, o Tupy, o Aruak, Karib e o Jê, como parte da filosofia indígena, é que trazem as definições

---

<sup>4</sup> Outro exemplo da possibilidade de haver magia na vida nativa é quando Krenak (2022, p. 31-2) afirma que: “Os antigos diziam que quando a gente botava um mastro no chão para fazer nossos ritos, ele marcava o centro do mundo. É mágico que o centro [do mundo] possa estar em tantos lugares”. Já, quando se refere à necessidade de espiritualidade, Krenak (2022, p. 17) relata que os indígenas que vivem na fronteira do Peru com a Colômbia precisam “da água viva, dos espíritos da água presentes, da poesia que ela proporciona à vida e, por isso, são chamados de povos das águas”.

e os conceitos dos trovões encarregados de criar mundos e daqueles incumbidos de criar humanidades (Jecupé, 2020).

Para Jecupé (2020, p. 34), essas criações fazem parte do poder criador dos ancestrais primeiros, que eram: o Sol, a Lua, as estrelas, o arco-íris, a terra, a água, o fogo e o ar, seres cósmicos esses que “colaboram para gestar” os seres humanos. Conforme exemplifica Jecupé (2020, p. 34), o povo Tupy-Guarani “mantém em sua memória o reconhecimento de que foi gerado pelo Sol e pela Lua quando estes habitavam a Terra como homem-lua e mulher-sol”. Já o povo Karajá, por meio de sua memória cultural, mantém “o reconhecimento de que veio do espírito das águas”, para “ingressar no reino humano”, espírito das águas este reconhecido como um “espírito-mãe”, denominado pelos Karajás de “Aruanã” (Jecupé, 2020, p. 34).

A antropóloga Francly Baniwa (2023, p. 138), na obra *Umbigo do mundo: mitologia, ritual e memória*, ao falar da ancestralidade, ressalta que, nas culturas indígenas, “os mitos surgem como formas de explicar, compreender e dar sentido aos fatos e eventos da vida e do mundo”. Francly Baniwa (2023) também afirma que cada povo indígena tem seus próprios mitos de origem, transmitidos oralmente, de geração em geração. Conforme Baniwa (2023, p. 138): “desde tempos imemoriais, os mitos descrevem eventos que ocorreram no mundo indígena, em que a floresta é o elemento concreto, visível e tangível” da ancestralidade. Na obra *Umbigo do mundo*, a antropóloga transcreve vários mitos originários, ressaltando que “não são apenas ‘mitos’, como se costuma pensar de maneira artificial, mas sim algo presente”, afirmação essa que sugere a constante presença dos ancestrais na vida do povo Baniwa.

A imagem abaixo, retirada do *site* Articulação Nacional das Mulheres Indígenas Guerreiras da Ancestralidade, ilustra a representação da mulher-terra-água-ancestralidade. Como disse Francly Baniwa (2023, p. 208): “por termos nascido da terra, nós nos relacionamos com a terra como uma ‘mãe’ [...] que cuida dos filhos desde a concepção, desde o nascimento, cuida do crescimento, cuida da vida adulta até mesmo durante a velhice e após a velhice”:



Figura 14: Imagem retirada do site Articulação Nacional das Mulheres Indígenas Guerreiras da Ancestralidade (ANMIGA, 2023).

A imagem da mulher-terra-água, se por um lado confirma muitas das cosmovisões indígenas que consideram a terra como o ser ancestral dos povos indígenas, por outro, por possuir um corpo humano que se estende em raízes, remete às ideias de transfiguração e metamorfose (Krenak, 2022).

Para os yanomami, “os *xapiri* são as imagens dos ancestrais animais” que “vieram à existência quando a floresta ainda era jovem (Kopenawa; Albert, 2015, p. 111). Todos os *xapiri* habitam no topo dos morros e das montanhas. Essas montanhas, que são “casas de espírito”, ou “casas de ancestrais” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 118) são valiosas para o povo yanomami porque “é do topo delas que os *xapiri* descem para as terras baixas, por onde andam e se alimentam”.

É, também, do topo das montanhas que os espíritos *xapiri* vêm até os yanomami, que bebem a *yãkoana* para chamar os espíritos e “fazê-los dançar” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 118). Somente os xamãs “são capazes de contemplar os *xapiri*, pois, tornados outros com a *yãkoana*, podem também vê-los com olhos de espíritos” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 118). Assim, para os povos indígenas, o conceito de ancestralidade está relacionado aos vários estágios evolutivos pelos quais o ser humano passou até chegar ao homem (Jecupé, 2020).

### 1.2.1 A ANCESTRALIDADE INDÍGENA ATRAVÉS DA ARTE: CONVERGÊNCIAS ENTRE TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE<sup>5</sup>

No evento *Curadorias indígenas em diálogo*, de fevereiro de 2023, no Instituto Moreira Salles/SP, ocorreu um debate entre Sandra Benitez, Edson Kayapó e Takumã Kuikuro, com a mediação de Daiara Tukano. Nessa ocasião, todos os debatedores eram, ou haviam sido em determinado momento, curadores em museus com exposições dedicadas à arte e às culturas indígenas.

Por meio de uma cosmovisão atravessada pela arte, pela espiritualidade e pela razão ameríndia, a conversa entre eles trouxe questões relacionadas à contínua necessidade de letramento de grupos sociais não indígenas sobre a filosofia e os valores de diferentes povos originários. Durante as conversas dos referidos curadores, um depoimento me chamou, especialmente, a atenção.

Conversando sobre um convite para fazer um trabalho de curadoria em uma exposição no Museu de Arte do Rio, como única indígena convidada para participar, a professora Sandra Benites (2023), na época, queria entender o que era a curadoria a partir do ponto de vista do não indígena. E foi assim que, do seu ponto de vista guarani, ela formulou a ideia de que a curadoria existe para não adoecermos.

---

<sup>5</sup> Para Daiara Tukano: “A palavra contemporâneo [em Arte Indígena Contemporânea] sempre nos incomodou, e sempre provocou um debate em nosso círculo interno. E agora continua esse incômodo, uma tensão que continua pungente porque é uma questão epistemológica de como a gente se compreende dentro do tempo, sabe? O que é o contemporâneo, então? Quem define que nós somos contemporâneos, se a gente sempre esteve na contemporaneidade, se nós sempre existimos? O fato da gente se afirmar como indígena hoje é um ato de resistência, de negação de todo o processo colonial. Se nós afirmamos nosso pensamento, nosso território, nossa identidade, nossa cultura, nossa língua, nossa estética, nossa memória, nós estamos fazendo isso em contraponto a todo um processo de violência colonial que está nos matando há 500 anos. Mas esse povo acha que a modernidade é eterna, e a pós-modernidade... Será que não entendem que o conceito de modernidade é que está nos matando? E continuam fazendo essas comparações que me incomodam muito porque a própria ideia de modernidade é uma coisa super-reacionária, né? A ideia de modernidade é o fundamento da colonialidade, de civilizar, de trazer o novo, de impor um ponto de vista achando que a gente deve se integrar nesse autoproclamado ocidente. A gente está tratando de Antropoceno, de processo de violência colonial; a gente está apontando para a necessidade de uma recuperação no sentido da saúde epistemológica na relação com o mundo, com o universo, com a vida. Esses são os pontos que escapam mais. Jaider colocava armadilhas pela confusão mesmo, ele dava voltas, porque era tanta informação - de cunho histórico, político, espiritual, estético -, que ele dava, que daqui a pouco estava todo mundo sentindo, mas ninguém entendendo. Se tem algo que essa tal de AIC provoca ou aponta é justamente essa lacuna de formação, de educação, de letramento, de alfabetização para se compreender o mundo de uma maneira mais ampla que essa realidade, e de que sempre existiram várias cosmovisões, e é dessa diversidade que nós dependemos em todos os sentidos desde o físico, material, até o imaterial, espiritual, cultural, científico”. (Revista do Instituto Humanitas Unisinos, 2022). Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/edicao/551>. Acesso em: 16 dez. 2023.

Nos seguintes termos transcritos, diretos da fala de Sandra Benites (2023), eis o que ela mencionou sobre a curadoria:

Eu lembro que quando eu entrei nesse grupo de pesquisadores, eu ficava assim um pouco tentando entender o que que era aquilo, e a gente fazia reunião, a gente fazia pesquisa, e assim por diante.

Depois me mandaram vários textos do que era curadoria, e aí eu falei assim, que não queria mais ler nem saber disso, eu vou fazer da minha curadoria, do meu jeito, e a partir das minhas inquietações. Eu acho que foi aí que eu comecei, de fato, a tentar entender também o que que é arte, no mundo Juruá, não indígena, e o que que é arte para a gente também.

Eu tive que filtrar também certas coisas. Quando se trata de arte não indígena, ela não é a arte. A forma de pensar ocidental, digamos assim, é outra lógica de pensamento, é outra lógica de prática, é outra lógica de saberes, que muitas das vezes tem coisas que é da vida, que faz parte da nossa vida, do dia a dia

Eu queria pontuar aqui, sobre a questão do que que é curar, porque, por exemplo, curadoria não é uma linguagem guarani, como eu guarani, quando se trata de curar, eu vou entender como curar em português, mas curar em guarani não é curar da forma que o português na língua portuguesa se trata, é outra, é outro pensamento, é um processo na verdade educativo, é uma questão da cura. Por exemplo, para nós, na nossa língua guarani, não existe essa “curar”, curar o quê? Curar, na verdade, é um processo educativo para não adoecer, na verdade, para nós guarani, na língua guarani, não existe. A doença, na verdade quaisquer outras coisas ruins, a gente tem que curar aquilo que é, aparece, mas no nosso imaginário não existe isso.

Para Benites (2023), a arte é para não adoecer e não para curar a doença. Benites (2023) completou sua fala dizendo que se você “procurar algo para curar, você não vai curar, você tem é que prevenir a doença”. A foto abaixo foi tirada da plateia do auditório do Instituto Moreira Salles/SP, em 02 de fevereiro de 2023:



Figura 15: Diálogo entre curadores indígenas (Fonte: Arquivo pessoal).

A obra analisada mantém-se fiel aos recortes das cosmovisões originárias, as quais espelham a arte como elementos integrados à própria maneira de existir em equilíbrio com a natureza e ao curar indígenas. Com essa característica singular de como as cosmovisões tradicionais compõem a arte integrada à vida, a relação dos povos originários com suas ancestralidades, que incluem os animais e seres da natureza, bem como os rituais festivos e de cura. O texto narrativo da obra em análise estabelece uma teia de significados que refletem seguramente essas maneiras de viver, pensar e sentir indígenas, em especial no que se passa com a iniciação de Inê-e (Verunsch, 2021).

Conforme narra a história da menina onça, depois de ter sido levada pelo avô xamã às festas de Yurupari, o Dono da Frutas, quando as meninas e os meninos são colocados diante de Esawámina, para serem escolhidos em alguma missão de grande responsabilidade, Inê-e foi eleita para ser curadora do corpo e do espírito, mas somente quando completasse 12 anos. Na data em que ela completasse 12 anos de idade, deveria mirar Yurupari por sete vezes e assim ela veria tudo aquilo que ninguém mais poderia enxergar (Verunsch, 2021).

A arte abaixo, *O pajé curando com tabaco*, de Jaider Esbell (2020), traz a cosmovisão do povo Makuxi, de Roraima, também sobre o curar:



Figura 16: O pajé curando com tabaco, de Jaider Esbell (2020), Acrílica e posca sobre tela, 70 x 70 cm, acervo Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea (PIPA, 2023).

A riqueza da linguagem imagética e onírica da pintura acima nos remete à ideia de que a noção de cura do ponto de vista indígena possui uma distinta visão do entendimento não indígena, isso porque as cosmovisões originárias possuem epistemologias que se caracterizam por outras formas de viver e estar no mundo.

### 1.3 AS COSMOVISÕES INDÍGENA E AS ANCESTRALIDADES NA OBRA EM ANÁLISE

Se para diversos povos indígenas a origem do mundo, dos seres e dos homens teve sua gênese na formação da Terra, ligada aos próprios seres da natureza tais como o Sol, a Lua, as estrelas, as águas, a terra e o ar, não poderia ser diferente para o povo Miranha, indígenas que vivem no Estado do Amazonas, próximos aos rios Solimões e Japurá. Os Miranhas associam a sua origem à cosmogonia do mito de Niimué (Verunsch, 2021)<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Para falar dos habitantes dos rios, a autora informa que se apropriou das histórias dos povos Miranha, Juri e Yanomami (Verunsch, 2021).

Com isso, é logo no início do livro que é descrito o mito de Niimúe, uma narrativa mítica de origem do povo Miranha. Niimúe é uma entidade que quando criou o mundo o fez a partir de seu próprio corpo, como diz o seguinte trecho:

O mundo é esse ser gigante que mal distinguimos se estamos distraídos, mas que se apurarmos a vista encontraremos em seus detalhes. Há uma elegância no mundo por vezes despercebida na pressa com que as pessoas vão se acostumando a viver. Em seus cabelos se emaranham de igual modo os fios de fogo, de água, de vento e de ar (Verunschik, 2021, p. 7).

Com efeito, é através de uma linguagem imagética, da qual surgem vários elementos da natureza, que a narradora vai contando a história da criação e do desaparecimento dos animais, como no caso do excerto a seguir:

Em seu rosto se incrustam jaguares e macacos, ratos e antílopes, formigas e quatis, beija-flores e serpentes, todo sortimento de animais que conhecemos, além daqueles que desconhecemos, os animais sem nome, ainda não descobertos, não catalogados, sem taxonomia, os animais desaparecidos (Verunschik, 2021, p. 7).

E na criação de tudo, “uma gigantesca jiboia circunda a cintura do mundo e se fecha, engolindo a si própria” (Verunschik, 2021, p. 7), do mesmo modo que a serpente “ouroborus”, que come seu próprio rabo em eterno ciclo de nascimento, morte e renascimento. E é quando o ambiente se torna o corpo, uma mesma vida e um mesmo eu, que: “inhames, batatas e macaxeiras calçam seus pés, trepadeiras, troncos, cipós, orquídeas e flores de diversas cores e formatos conformam-se em peitoral, braços, pernas, sexo” (Verunschik, 2021, p. 7).

Ao falar a respeito da aparência do mundo, somos convidados a compartilhar de uma outra dimensão dos sentidos, na qual a aparência original do mundo pode ser compreendida através da leitura do seguinte trecho:

Em suas unhas escarpadas de rochas e cristais irrompem folhagens ora miúdas, ora de formidável tamanho, abrindo fendas em seus corações minerais. O sexo do mundo é instável, ora macho, ora fêmea, ora macho e fêmea, ora algo que não podemos definir com palavras, esse meio insustentável para a mensagem. A aparência do mundo é também instável. Muitas vezes seu rosto se afigura como que feito de legumes e frutas, árvores milenares irrompem de

protuberâncias na testa, como chifres. Muitas vezes assume o aspecto de uma grande e dessemelhante ave. Seus olhos, no entanto, são sempre faíscas multicoloridas (Verunschck, 2021, p. 7-8).

O mito de origem do povo Miranha, também, nos convida a mergulhar, através dos tempos, no movimento da força vital dos elementos, dos corpos e dos territórios. E se dizem que o tempo é um fio, ou uma sucessão de acontecimentos e fatos passados, de ações presentes e de um futuro porvir, o mito de Niimúe nos alerta que um dia teremos que prestar contas, como diz a seguinte passagem:

Niimúe ofereceu sua criação aos primeiros donos, os animais primordiais. É com eles que as pessoas precisam negociar para comer, para beber, para construir casas, edifícios, iglus, taperas, malocas, favelas. É a eles que se deve prestar contas do minério extraído até que a terra vire ferida em crosta, das caldeiras explodidas, dos carburadores entupidos, dos rios envenenados e das minúsculas partículas de plástico que incham no ventre dos oceanos. É a eles que deveremos prestar contas. E eles cobrarão (Verunschck, 2021, p. 8).

É possível que um leitor não indígena, logo no início da leitura da obra, vislumbre uma cultura diferente da sua, quando lê o que a narradora diz. Da mesma forma, apresente um vislumbre mitológico ligado à vida após a morte e na transcrição de relatos, palavras e sabedorias dos povos originários do Brasil, como, por exemplo, quando é narrado sobre o mar e sobre a lenda da mãe de todos os rios. Assim como na linguagem da narração da obra, como no pensamento da narradora ou nas memórias da criança Iñe-e, a criação do mundo na cosmovisão Miranha mostra a riqueza arrebatadora da cultural brasileira originária, porque diferente e integrada com outras formas de pensamentos, em suas outras formas de expressão (Verunschck, 2021).

### **1.3.1 A ANCESTRALIDADE NA ONÇA**

Através da análise dos mitos indígenas que estabelecem relações e pontes entre diferentes domínios da natureza e do mundo, percebe-se que alguns animais representam tais passagens, situando-se como categorias intermediárias entre diferentes seres. Davi Kopenawa (2015, p. 72) conta que, quando passou a ter o nome Kopenawa, bebeu um pó que os xamãs tiraram da árvore *yākoana hi* e que, sob o efeito do poder dessa planta, viu

descer nele os espíritos das vespas *kopena*. As vespas assim disseram a Kopenawa: “Estamos com você e iremos protegê-lo, por isso você passará a ter o nome Kopenawa!” Kopenawa (2015, p. 73) diz que passou a ter esse nome “porque se parece com o dos espíritos vespa cujas imagens [ele viu] beber o sangue do grande guerreiro *Arowë* quando [tomou] o pó de *yãkoana*”. Kopenawa (2015) disse que recebeu esse nome para proteger o seu povo e sua terra, “pois foi *Arowë*, no primeiro tempo, que ensinou a bravura a [seus] antepassados” e que, segundo a mitologia yanomami, *Arowë* “se transforma em onça” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 613).

Já na obra *Meu destino é ser onça*, de Alberto Mussa (2009, p. 41; 53), entre os Tupinambás, da Amazônia brasileira, vivia Sumé que tinha poderes de se transformar em onça e de conversar com os peixes que vinham até as suas mãos sem que ele precisasse pescar. Mais adiante na narrativa, Mussa nos conta que um tal tuxaua, chamado Jaguar, morre afogado transformado em onça.

Outro mito, contado no conto “Meu tio Iauaretê”, de João Guimarães Rosa (2001), refere-se ao narrador onceiro, que é um caçador de onças, que ao contar a sua história a uma viajante, sofre uma metamorfose em onça. A onça, o grande felino das Américas, bicho temido e fascinante também surge em *Max e os felinos*, de Moacir Scliar (2009), história de um perigoso felino que salta para dentro de um pequeno barco e se torna o companheiro de Max em alto-mar.

Na própria obra em análise, é a personagem Iñe-e quem vai crescendo ouvindo a história de seu nascimento e de seu irmão. Ouvir sobre o seu nascimento de menina onça é a fonte da memória emocional de Iñe-e e uma das histórias que ela mais gosta de ouvir (Verunschik, 2021). O nascimento da menina e da onça, bem como a transformação da criança em onça, será analisado nos capítulos seguintes.

### **1.3.2 O NASCIMENTO DE TIPAI UU, A ONÇA GRANDE**

Assim como no mito da criação do mundo pela serpente cósmica, ou da canoa cobra da Yebá Buró, a avó do mundo, mencionados no capítulo anterior, na narrativa analisada, há também as histórias sobre o nascimento da Onça Grande, *Tipai uu*. A onça *Tipai uu*, cujo corpo era feito da brasa das estrelas, na cosmologia Miranha, é a deusa da

caça, aquela que todos devem temer e respeito, porque a Onça Grande, como também é chamada, gosta de rio e de sombra de árvore e permite que os povos vivam em seus domínios (Verunschck, 2021). Eis um trecho que narra o surgimento das coisas todas que existem no mundo:

No começo não havia nem terra nem água. Havia era uma árvore no meio do nada, com as folhas grandes enramando pra cima e as raízes torcidas correndo pra baixo. Mas não se sabia ao certo o que era em cima e o que era embaixo, de modo que o nada era todinho tomado por aquela árvore. Árvore de toda a vida, assim se chamava. Era assim que era, e dou fé. Do alto daquela árvore nasceu o primeiro céu e o sol e a lua e todas as estrelas, porque o alto é que dá fruta. (Verunschck, 2021, p. 119).

Conforme o trecho acima, a Onça Grande nasceu da árvore da vida. Essa árvore da vida, citada na obra ficcional analisada, teve como referência a cosmovisão do povo yanomami, embora “os relatos da criação do mundo [por meio da árvore da vida, sejam] comuns a vários povos pelo mundo” (Verunschck, 2021, p. 158).

Na figura abaixo, arte de Daiara Tukano (2023), *Yaymahsã* aparece ao espectador como uma mulher, cuja pele lembra o padrão de manchas da pele da onça. Traduzindo a ideia krenakiana de que a memória se funde com a ancestralidade, a força mitológica da imagem abaixo remete às influências das cosmovisões sobre a arte, porque os povos originários atribuem suas origens a vários tipos de seres, dentre eles, a própria onça:

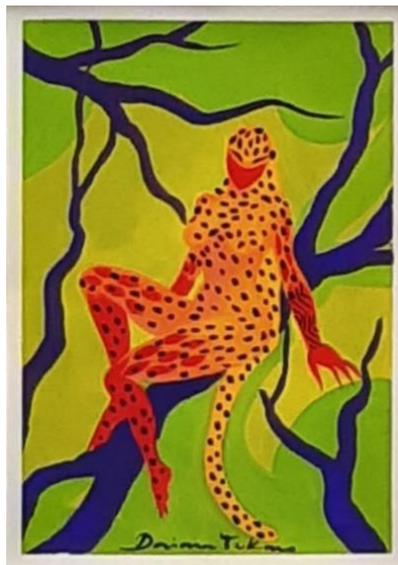


Figura 17: *Yaymahsã*, de Daiara Tukano. Fotografia tirada na exposição Amõ Numiã, na Galeria Millan, em São Paulo, em fevereiro de 2023 (Fonte: Arquivo pessoal).

O nascimento da onça *Tipai uu* também é entrelaçado ao surgimento da “Grande Jiboia *Igaibati*” (Verunsch, 2021, p. 119), serpente originária que, também, nasceu da árvore da vida, feita de lama grossa, cujo corpo era todo escuridão e em seus olhos não havia nenhuma brecha de luz. Conta a narrativa que, certo dia, quando a Onça Grande deu um miado com sua boca vermelha do fogo que lhe queimava de dentro para fora, descobriu um demasiado amor por *Igaibati*, sem se importar com as características assustadoras da Grande Jiboia. E foi que quando aquele amor de *Tipai uu* entrou em *Igaibati*, a serpente ficou toda reluzente e brilhosa e seus olhos de brasa começaram a se abrir, piscando, piscando, piscando, até que onça e cobra se fundiram em desenhos nos corpos uma da outra, “como o sumo do jenipapo sinala desenho no corpo de gente” (Verunsch, 2021, p. 120).

Segundo essa história, “por um momento muito breve, *Igaibati* virou *Tipai uu*, e *Tipai uu* virou *Igaibati*, e dessa situação nasceram todas as qualidades de bicho que habitam a Terra” (Verunsch, 2021, p. 120). Desse encontro mitológico, “também os homens, de toda qualidade e índole” nasceram, “inclusive gente branca, que nasceu da qualidade sufocante da serpente” (Verunsch, 2021, p. 120). E com o mundo já pronto, “*Tipai uu* e *Igaibati* se enroscaram uma na outra e ficaram no alto do céu, na Maloca das Onças, espiando o que acontecia com a criação delas” (Verunsch, 2021, p. 120).

### 1.3.3 A ORIGEM DO ONÇAMENTO: IÑE-E MENINA DE TIPAI UU

O relato contado pela mãe de Iñe-e, sobre a história de quando a menina, ainda muito pequena, foi encontrada ao lado de uma onça, quando, depois de ter desaparecido por muitas horas da companhia das mulheres, foi encontrada viva, é descrito no seguinte trecho:

Quando as esperanças de vê-la viva novamente se esvaíam, os parentes a avistaram à margem do rio, em companhia de uma enorme onça; Iñe-e de cócoras, Tipai uu, a onça, a seu lado, a cauda batendo ritmadamente de um lado para o outro, como quem espera, como quem vela, tendo deixado a criança intacta e segura até a chegada do seu povo, quando então foi embora (Verunschik, 2021, p. 18).

A onça ocupa um lugar admirável na cultura do povo Miranha, por ser ela a “inimiga do seu povo”, mas que, embora isso, “devem [a ela] temor e respeito por ser a Dona da Caça, aquela que lhes permite viver em seus domínios” (Verunschik, 2021, p. 17). Esse evento do encontro com a onça provoca uma verdadeira fissura na composição da formação da menina enquanto ser humano, porque a essência originária que alimentaria sua constituição passa a ser trespassada por um núcleo que envolve a própria mitologia daquele povo: a onça, o grande felino.

Com isto, tem-se que o encontro com a onça não serve apenas como marco de diferenças entre a cultura indígena e a do colonizador, mas estabelece uma diferença individual na própria Iñe-e, a qual passa a ser acusada pelo pai por haver se ajuntado em pacto com a inimiga. Iñe-e “era agora inimiga como a onça” (Verunschik, 2021, p.18), mesmo sem ter ciência do que havia de fato acontecido com ela.

Com efeito, a partir da perspectiva de outro personagem, o avô de Iñe-e tinha outra visão sobre o significado daquele encontro mítico entre a criança e a onça *Tipai uu*. O avô havia consultado a “sabedoria da coca” (Verunschik, 2021, p. 18) e para ele aquele encontro inusitado da menina com a onça cintilava como uma dádiva para o seu povo, pois a jovem cresceria com pensamento enraizado na onça e, assim, disporia de um poder mítico a favor de sua comunidade.

Todavia, o ódio sentido pela menina se parece com um sintoma e efeito do contato do tuxaua com o explorador europeu. Conforme a narrativa, o tuxaua, “cujas fibras

embranqueciam a cada contato com os estrangeiros, o que era, de fato, e o velho [seu pai] sabia, uma verdadeira desgraça” (Verunsch, 2021, p. 18-9), exemplifica o modo como os colonizadores desconhecem e apagam as memórias e a ancestralidade nativas.

Como referido acima, o pai da personagem Iñe-e acreditava que a menina havia feito um pacto com a onça e, a partir disso, a criança passou a ser considerada pelo povo indígena Miranha um animal ameaçador, a menina era tal qual a onça, inimiga daquele povo. O pai animalizou a filha, reduzindo-a a um animal perigoso, a ponto de conduzir a sua narrativa a uma situação de aprisionamento identitário da criança e ao roubo da consciência da menina como pertencente àquele povo. Excluindo-a do Povo Miranha, o pai entregou a criança aos naturalistas estrangeiros, Spix e Martius, trocando-a por mercadorias e artefatos que lhe era interessantes (Verunsch, 2021).

Essa dimensão da animalidade integra a cosmovisão Miranha, porque o pai da criança indígena acreditava que aquele evento (Iñe-e junto da onça) era um sinal de maldição. O que o pai da menina, em outras palavras, estava dizendo é que a onça era uma animal que todos deviam temer e respeito, por ser ela a dona da caça e um símbolo de poder, que era a onça a responsável por demarcar as fronteiras entre os Miranhas e os outros indígenas. Iñe-e passou a ser, assim como a onça *Tipai uu*, a inimiga daquele povo: “Ela um dia se transforma e nos devora a todos” (Verunsch, 2021, p. 18). Sobre a maneira como as personagens do povo Miranha lidam com a representação da diferença de Iñe-e, a narrativa não mostra um caminho predeterminado, mas confronta o leitor diante de um arranjo complexo que se desenrola durante uma transformação histórica radical, a saber, o encontro da civilização branca europeia com os povos originários do Brasil.

No entanto, Iñe-e era protegida pelo espírito ancestral da onça, uma vez que, nesse drama intercontinental, a onça, longe de ser tratada como um animal irracional, é parte viva de um mundo visto por um olhar indígena, em que o céu, os rios e os animais são entes que falam, se comunicam e interagem com os vivos. E tanto os espíritos dos animais, como os das crianças levadas pelos pesquisadores europeus, ou seja, aquelas crianças que morreram na travessia Brasil-Alemanha, se mantêm acompanhando a história, em espírito, ou em outros tempos presentes, como se fossem fantasmas mitológicos prontos para serem vistos por quem possui a percepção aberta a essa cosmovisão diversa.

Com isso, quando a menina passa a ser vista como estranha pelo grupo, a própria criança passa a ter dúvidas sobre o significado de si. A partir do momento em que Iñe-e foi “onçada” por *Tipai uu* ela passa a se questionar se gostava de ter sido “onçada”, mas, da mesma forma, “em seu coração sabia” que “não desgostava” (Verunsch, 2021, p. 19). Esse movimento contraditório denota a existência de uma ruptura simbólica e uma descontinuidade dela mesma como criança comum, porque:

onça voa de um grande salto,  
 onça engana os melhores caçadores,  
 onça esturra enchendo a mata de reverência e temor,  
 onça enterra os dentes no cangote do inimigo.  
 (Verunsch, 2021, p. 18).

A narrativa, numa leitura possível, conduz o leitor para dentro do processo de transformação de Iñe-e em onça, fazendo quem lê a história presenciar detalhes dessa transmutação, em que práticas corriqueiras – uso de laços de fita, perfumes e vidraria – se conectam na verdade a manifestações xamânicas de obtenção de resultados metamórficos (o tabaco e a coca são ervas sabidamente xamânicas). A narrativa sugere, expressa e indiretamente, que Iñe-e alcança o poder de acessar a boca e o cuspo da onça, o que se manifesta na própria metamorfose da linguagem e de parte do corpo da menina. No caso, a língua que se apresenta como verde e amarga como da onça, mostrando, num clímax, que a verdadeira Iñe-e está, agora como onça, naquele exato instante da leitura, retomando a fala de onça que lhe seria original. Iñe-e deixando de ser criança é o desenlace necessário para que ela volte a ter a natureza de onça que lhe era destinada, como diz a seguinte passagem do texto:

Começo a devolver a sua linguagem e a recuperar a minha. Arre! Precisei dos seus laços de fita, dos seus perfumes, da vidraria que se tem por preciosa pra poder chegar na sua boca. Precisei de mascar o seu cuspo junto do meu, com tabaco e coca, pra mó de contar essa história. O cuspo grosso da minha linguagem misturada no cuspo seu, fino, mas por demais adocicado. Cuspo da minha língua amarga de verde. Gosto assim. Prefiro. Mas tive de me obrigar em propósito de amansamento. Agora chega o momento que não tem mais precisão disso, não. Mas antes que me despeça e retome por completo a minha fala própria e natural (Verunsch, 2021, p. 121).

Mas é no decorrer da narrativa que ficamos sabendo que Iñe-e já era menina destinada de *Tipai uu* antes mesmo de ela nascer. A onça já conhecia a menina de longe, pelo cheiro, desde o primeiro berro que a criança deu para o mundo e que a criança, bem pequena, já havia chegado naquele coração felino para ser escutada (Verunschik, 2021). E foi, então, que um dia a onça chamou a menina lá no rio e a menina foi, como vemos no trecho a seguir:

Ela era assim, desse tamanhinho, não chegava no joelho da mãe dela de tão pequena, mas escudou a Onça Grande chamando e num descuido dos seus se embrenhou num caminho dificultoso que dava num igarapé escondido. Quando tipai uu viu a menina, seu coração, uruiaora, se alegrou. Então começou a contar pra ela coisa que onça conta somente pras crias (Verunschik, 2021, p. 121).

E, em segredo, a Onça Grande começou a ensinar a criança:

a andar no mato envultado, olho de ver visagem, modos de escapar de flecha, zagaia e bala de ferro, olhos de ver o passado do passado e de contar coisa do futuro, a fala escondida dos rios, a ciência que as plantas têm do mundo, a alma que mora nos seres que parecem inanimados. Malícia de enganar onçeiro. Ensinou pra menina sobre tempo de guerra e tempo de paz (Verunschik, 2021, p. 121).

E, nesse encontro, a onça *Tipai uu* assim disse para a menina: “Iñe-e, tu é minha e, por ser minha, é bom que saiba que tu é onça quando quiser de ser” (Verunschik, 2021, p. 121) e, em um dos trechos, ao meu ver, mais emocionantes da narrativa, *Tipai uu* deixa bem claro para a criança que, sendo ela também onça, ela entenderia outras linguagens de outros seres e, também, seria entendida nessas falas outras da terra, das pedras, das matas, em uma verdadeira confluência de linguagens:

Mãos tuas viram patas macias, orelhas tuas se acendem setas, e aqui te surgem bigodes que te ensinam a ser quem tu é e a andar pelos caminhos que tu deve de andar.

Mas, pra que tu seja onça por completa transformação, tu deve de dizer assim acreditado, que tu é onça e que, onça sendo, de tua pele há de brotar pele de onça e de tua boca hão de surgir dentes de onça que hão de rasgar a carne e o nervo mais duros, com língua de se lavar em sangue nascendo da cova funda de tua garganta.

Tu olha pro chão e a terra fala com tu assim do jeito como fala com eu. Pedra fala enquanto tu se move, sombra de buriti fala enquanto tu te esconde, raiz saltada pra fora do chão fala quando tu salta no bote.

Mas tu deve também de saber as obrigações. De ouvir a palavra da coca, de aprender o preparo e o segredo do veneno, de entender o que a mata tem pra dizer porque ela fala dentro de tu, enraizada (Verunsch, 2021, p. 121-2).

“Iñe-e ouvia tudo, muito quietinha”, a narrativa de *Tipai uu*, “percebendo que os olhos da onça que verdejavam também se abriam em cores que ela nunca tinha visto nem na plumagem mais colorida dos pássaros que assanham as árvores no meio da tarde” (Verunsch, 2021, p. 122). A criança “ficou naquela distração toda, também muito admirada de como o brilho da água rajava a pele da Onça Grande e de como a pele dela parecia um lugar, uma terra que ela já havia conhecido” (Verunsch, 2021, p. 122).

E *Tipai uu*, cheia de vocabulário, disse mais: “Ó, prest’atenção, é assim que se mia, e é assim que se esturra, é assim que se rosna, trovejante. E shhhhhhhh, é assim que se faz silêncio, nada de nada zunindo, folha nenhuma estalando por debaixo das tuas patas” (Verunsch, 2021, p. 122). E antes que a criança fosse encontrada “onçada” pelos seus parentes Miranhas, *Tipai uu* deixou um alerta, para que a menina ficasse bem atenta do perigo da aproximação dos estrangeiros Spix e Martius e da chegada de um tempo de que a menina seria caça e que ela aprendesse que onça não nasce para ser caça. E numa espécie de despedida, foi que “a Onça Grande lambeu Iñe-e nos olhos, no peito, nas costas, lambeu Iñe-e na boca, até nas orelhas ela lambeu” (Verunsch, 2021, p. 124), ensinando à criança, na linguagem de onça que era, como ela deveria chamá-la: “Tu há de me chamar no escuro dentro de tu”, me chamando assim:

Tai-tipai uu, eu-Onça Grande, Suaçurana, Jaguaretê, Acanguassú, Acanjaruna, Ianovare, Jaguapinima, Ñanguarichã, Nigució-do-senjo, Jagoareté-apiaba, Mingoê-do-sengue, Canguçuzinho-do-campo, Maracajá, Jagoaracucu, Jaguatyríca, Jaguapitangussu, Iaguar, iauaretê, Tipai uu (Verunsch, 2021, p. 124).

E a onça, por fim, decretou: “Quando tu precisar, me chama e eu chegarei, quente, vinda pelo cheiro do teu suor, e te pego e te levo pra longe do que te amofina” (Verunsch, 2021, p. 124), “me convoca e eu venho em todas as pelagens, venho na pelagem de estrela, Suaçurana” (Verunsch, 2021, p. 124), “na pelagem onça-pintada, na pelagem onça-

branca, na pelagem onça-parda, na pelagem onça-preta” (Verunsch, 2021, p. 124). “Eu venho e te dou o que é teu por direito, tua roupa de onça” (Verunsch, 2021, p. 124). Após a despedida da onça, a menina adoeceu, mas quando melhorou, o avô, que tinha a habilidade “de ver e ouvir o mundo ao redor, como era do preceito dele”, assim perguntou à criança:

Ô, menina, onça falou com tu? E ela dizia que sim.

Ô, menina, tu sabe da Maloca das Onças? E ela balançava a cabeça, com seus olhos miudinhos de jaguatirica afirmando.

Ô, menina, se tu troca tua pele por outra é roupa de onça que tu vai vestir? E a menina balançava a cabeça concordando.

Ô, menina, se tu passa no mato tu deixa cheiro de onça nas folhas? E ela exalava cheiro de soçorana em aceitação.

Ô menina, tu diga pra mim, tu é onça? E ela se ria, a cara pintalgada de onça-onça, e seu riso como palavra de confirmação (Verunsch, 2021, p. 125-6).

Iñe-e ficou com sentimento de onça e, a partir daí, assim que ela adormecia, onças, jiboias, antas, quatis, cotias, macacos logo surgiam como visitas em seus sonhos. O sofrimento do velho avô, que sabia da natureza de onça de Iñe-e, e o conformismo do ancião com a chegada dos estrangeiros europeus pontua um momento em que a própria onça, como personagem vivo e autônomo, tem consciência de que, sendo o homem branco seu inimigo, procura uma oportunidade para matá-lo. Esse conflito entre a invasão branca que desencanta os seres e a força telúrica dos indígenas, essa última simbolizada pelo poder da onça, manifesta o drama da luta de vida e morte, física, cultural e epistemológica, que se estabeleceu com a colonização, como mostra o seguinte trecho da obra:

Quando o homem branco chegou, tempos depois, em sua igara protegida de folha de tamarica, o corpo todo encalombado de mordida de carapanã e pium, o sangue carregado de sezão, o velho se conformou que a sorte de Iñe-e era agora por conta dela e do inimigo (Verunsch, 2021, p. 126).

A ferocidade com que a onça, antes que Iñe-e fosse levada por Spix e Martius, reage à perda da oportunidade de matar o homem branco, com brabeza e raiva por não ter conseguido capturar o causador dos desencantamentos, dá um sentido a que o leitor possa

se colocar como contrário a essa violência dos homens brancos. Essa oportunidade de entendimento, de uma posição empática aos povos indígenas, em oposição à incursão predatória da forma europeia de fazer ciência e de abordar outras culturas pela cultura colonizadora, convida o leitor a se identificar com a onça e com a tragédia das crianças. Abaixo, segue um trecho em que *Tipai uu* demonstra a raiva que sentiu quando a menina foi levada pelos alemães:

E a chance que Tipai uu tinha de acabar com o inimigo ali em território seu não veio. Então primeiro Onça Grande ficou silenciosa, panema, coitada, depois foi se agitando, o corpanzil bem se via que tava irritadiço, num pé e noutro, o rabo batendo estalado, toda braba ela. Mas de nada teve serventia aquela brabeza, não. Branco levou menina pelo rio e foi indo pra muito longe, e logo Tipai uu ficou urrando, ranhura de unha sua em pau de sumaúma, de reiva, tempestado caindo, rio agitado. De reiva, sim (Verunsch, 2021, p. 126-7).

A narrativa, incorporando a mitologia dos povos indígenas, diz expressamente que a onça não é apenas onça, mas uma onça mágica que pode escutar Iñe-e chamar de longe, tão longe que a onça ainda pode escutar a menina quando ela já está distante do rio Solimões. A audição de *Tipai uu* transforma-se em verdadeira clariaudiência, porque a onça ainda pode ouvir a voz da menina mesmo depois, quando ela já está na Europa. Esse poder sobrenatural de escuta da onça é um poder que transborda à narrativa, colocando o leitor como testemunha desse evento mitológico, como no excerto a seguir:

É certo que Tipai uu tinha escutado Iñe-e chamar no dia em que o pai dela mais o homem branco botaram ela na fila dos prisioneiros pra ir s'embora no mundão. E também escutou seu ganido na noite escura e chuvosa na jusante do Solimões. Escutou também urro dela misturado ao rugido estrondoso do mar. E o miado que veio fraco vindo das terras congeladas (Verunsch, 2021, p. 127).

É pelos olhos do velho avô de Iñe-e, por ser um xamã ligado à essência da cultura indígena, mediante os rituais do tabaco e da coca, que o leitor percebe o acultramento do tuxaua pai da criança e de outros indígenas, os quais por serem assimilados pela cultura branca vão perdendo a essência e se tornando espectros vivos, incorporando os costumes dos homens brancos e perdendo o contato necessário e autêntico com a ancestralidade dos povos originários (Verunsch, 2021). Com efeito, a partir do “onçamento” da criança

que a narrativa traça um paralelo entre a decadência do pai – absorvendo os costumes, os trajes e a moral escravista e mercantil dos homens brancos – e a aproximação do dia trágico em que a menina indígena é dada de presente ao chefe da expedição.

## 2 A MEMÓRIA

Davi Kopenawa (2015, p. 71; 75) nos diz que as suas palavras são antigas e são muitas e que seu povo yanomami não precisa de “pele de papel” ou de “pele de imagens” para não se esquecer das palavras ditas pelos seus ancestrais. No Brasil, país da diversidade cultural e linguística, um dos países mais multilíngues do planeta, convivem mais de 250 povos diferentes, falando mais de 175 línguas originárias. Essas línguas resistem a um longo processo de apagamento e constituem um imenso patrimônio a ser conhecido e fortalecido para que não desapareçam (Museu da Língua Portuguesa, 2023), vezes outras por meio da própria arte, que, também, é fonte de memória para os povos autóctones<sup>7</sup>.

A exposição *Nhe'ẽ Porã*<sup>8</sup>: *Memória e transformação*, por exemplo, é um convite a uma imersão em um cenário da floresta brasileira, cujas árvores representam as dezenas de famílias linguísticas das línguas faladas, até hoje, pelos povos indígenas no Brasil. Nessa exposição, estava exposto um desenho em nanquim, de Daiara Tukano (2023), que representa a árvore linguística da família Bora, cujo tronco nos remete à origem do idioma do povo Miranha. Um outro desenho em nanquim, dessa mesma árvore linguística da família Bora, estava em exibição em uma outra exposição, a exposição *Amõ Numiã*, na Galeria Millan, em São Paulo. As fotografias abaixo são as imagens dessas árvores linguísticas da família Bora:

---

<sup>7</sup> Também são feitas pinturas no corpo com jenipapo e urucum para se guardar a síntese do ensinamento ancestral. Também existe a arte dos trançados em folhas de palmeiras, muitas vezes transformadas em cestaria, que é uma arte indígena tradicional mantida por gerações (Jecupé, 2020).

<sup>8</sup> Conceito dos povos Guaraní que significa “belas palavras”. “Nhe'ẽ Porã é a fala de divina sabedoria carregada de bons sentimentos. Para ser ouvida, precisa ser compartilhada com doçura, unindo a delicadeza do sopro e do espírito (nhe'ẽ) ao que é belo e bom (porã)” (Museu da Língua Portuguesa, 2023). Disponível em: file:///C:/Users/Super/Downloads/eBOOK.pdf.. Acesso em: 27 maio 2023.



Figura 18: Árvore linguística da família Bora, obra de Daiara Tukano (Fonte: Arquivo pessoal).



Figura 19: Árvore linguística da família Bora, obra de Daiara Tukano (Fonte: Arquivo pessoal).

Comecei a introdução deste capítulo falando das exposições visitadas por mim e das árvores linguísticas da família Bora, porque, em especial, essas duas imagens acima me remetem não somente aos idiomas indígenas esquecidos ou apagados do território brasileiro, mas também a elementos artísticos relacionados à memória dos povos nativos do Brasil. A arte de Daiara Tukano (2023) também tem como propósito fazer com que esses idiomas nativos sejam sempre lembrados no Brasil. Quando lembro dessas duas fotografias, posso constatar que a arte e a linguagem ocupam em mim certos lugares de memória, mais fortemente.

## 2.1 A MEMÓRIA NA VISÃO INDÍGENA

Kaká Werá Jecupé (2020) relata que nos primeiros tempos, diversas eram as histórias da mitologia dos povos indígenas brasileiros passadas por meio da tradição oral pelos mais velhos aos jovens e adultos. Conforme o escritor, era um tempo em que somente a palavra oral existia, razão pela qual a memória anteriormente passada pelos ancestrais dos povos indígenas tinha (e ainda tem) como fonte a tradição do ensinamento

oral. Segundo Jecupé (2020), a memória para os povos originários também tem como fonte a grafia e os desenhos, que são outras maneiras de não esquecer a tradição nativa.

Como referido anteriormente, Ailton Krenak (2023), no evento Ciclo Selvagem, falando sobre memória, nos diz que ancestralidade e memória são palavras muito parecidas e quase idênticas. Krenak (2022, p. 37) também nos diz que “dentro dos nossos sonhos estão as memórias da Terra e de nossos ancestrais”. Nesse sentido, a necessária compreensão das cosmovisões originárias não se dará sem um conjunto de elementos que se ligam mutuamente: memória, sonhos, linguagem dos entes da natureza, aceitação dos elementos da natureza como seres ancestrais, comunicação anímica, forma de existir coletiva, afetividade e gratidão aos ancestrais, aceitação da magia dos seres da natureza, sacralidade, espiritualidade, musicalidade e circularidade (Krenak, 2022).

Quando Krenak (2022, p. 13) diz que “parece que aprendemos muito pouco com a fala dos rios”, ele aponta a memória como elemento fundamental da ancestralidade. Krenak (2022) parece nos dizer, subliminarmente, que os conceitos das cosmovisões originárias têm de ser tratados e pensados de uma maneira circular ou cíclica, como as águas dos rios, porque uma teia precisa de todos os fios ligados para que se mantenha em equilíbrio e harmonia como teia. Isso representa que a perda da memória provocada pela cosmovisão eurocêntrica, herdada da colonização, representa um perigo para a continuidade do conhecimento e da sabedoria dos povos originários.

O antídoto para esse apagamento das cosmovisões originárias e, conseqüente, para se evitar a destruição da natureza e os esquecimentos dos ancestrais, é a necessidade de uma mudança epistemológica fundamental no pensamento hegemônico vigente. Para Krenak (2022), essa mudança está no respeito pelos rios e no reconhecimento de uma estética das cosmovisões originárias que celebre a beleza e que cultive a sacralidade das águas, sem esquecer que a arte faz parte do modo de vida indígena, não sendo algo separado da própria maneira de existir dos povos originários.

Não bastando chamar a atenção ao respeito e à sacralidade pelos rios que está ausente na cultura capitalista urbana, o pensamento krenakiano assinala, também, a um costume ancestral que parece ser de todos os povos originários, que é o de viver em estado de gratidão pelos rios. E esse estado de bem-aventurança com os rios compõe uma maneira de existir diferente da concepção europeia, numa experiência ontológica que se

assenta não num eu individual, mas num eu coletivo que conjuga o pronome nós: “nós-rio, nós-montanhas, nós-terra” (Krenak, 2022, p. 14).

Essa metodologia krenakiana de humanização dos seres da natureza, como nos seguintes trechos: “acontece que ao transformarmos água em esgoto ela entra em coma” (Krenak, 2022, p. 24) e “respeitem a água e aprendam a sua linguagem” (Krenak, 2022, p. 27), desafia o pensamento racional eurocêntrico a se abrir para uma epistemologia aquática. A sabedoria originária, segundo Krenak (2022), apresenta um complexo conceito de ancestralidade, o qual precisa ser abordado por uma fenomenologia própria diferente da linearidade do pensamento eurocêntrico.

A utilização da terminologia humana aos seres da natureza é uma característica marcante do pensamento Krenkiano: os corpos d’água podem sofrer “humilhações e fraturas”, os rios podem ser “mutilados” e vistos como corpos que podem ser “saqueados” por interesses industriais e mesmo podem vir a sofrer outras “violências” (Krenak, 2022, p. 20 e 21). Krenak (2022, p. 22) afirmou que as pessoas “tratam os rios de maneira tão desrespeitosa que dá a impressão de que sofreram um colapso afetivo”. Essa aplicação de uma terminologia humana aos rios e aos outros entes da natureza mostra que as cosmovisões indígenas possuem outras relações existenciais e psíquicas com o mundo externo.

Sabemos que as águas que correm nos rios, evaporam nas nuvens e voltam a se condensar nas fontes para gerarem novamente os rios. Essa característica da circularidade das águas se apega à essência do pensamento krenakiano sobre os rios, chamados por ele de “rios da memória, rios voadores, que mergulham, que transpiram e fazem chuva” (Krenak, 2022, p. 23). Com efeito, os rios sentem a agressividade humana porque possuem memória e essa humanização dos rios, como dotados de personalidade, não apenas fornece uma forma de respeito, gratidão e sacralidade à individualidade dos rios, mas também facilita o pensamento krenakiano de denunciar o comportamento de uma “civilização abusiva” e de uma “ofensa” (Krenak, 2022, p. 24) sofrida pelos “rios vivos” (Krenak, 2022, p. 25), como seres com direito à vida nas cosmovisões originárias.

É evidente que nenhum dos elementos das cosmovisões originárias pode ser excluído das sequencias de associações apresentadas por Krenak (2022), ainda que sejam considerados disruptivos pelo modo de ver eurocêntrico no que concerne às dimensões de espacialidade, temporalidade e fisicalidade. A eliminação ou apagamento de qualquer

aspecto do pensamento tradicional autóctone, por qualquer motivo exógeno ou estranho à própria cosmovisão originária, não terá outro efeito senão descaracterizar e destruir a harmonia da relação dos povos originários com a natureza, “pois em tudo estão os nossos ancestrais (Krenak, 2022, p. 12). A solução para se evitar esse esquecimento “é imaginar cartografias, camadas de mundos, nas quais as narrativas sejam [...] plurais” (Krenak 2022, p. 32).

A história ficcional apresentada no livro analisado foi baseada nos fatos acontecidos do início do Século XIX, que envolveram os pesquisadores europeus Spix e Martius a levarem, além das duas crianças indígenas brasileiras, Miranha e Juri, outras tantas crianças, animais e espécies naturais do Brasil, para a Europa. A narrativa oferece ao leitor um contraponto à versão eurocêntrica dos fatos documentados pelos referidos pesquisadores, não apenas por dar voz à menina indígena do povo Miranha, mas principalmente, por introduzir nessa nova narrativa a visão cosmológica do povo a qual pertencia a personagem Iñe-e, protagonista central da história.

A narração da vivência da menina indígena Iñe-e, inserida num processo de colonização, relaciona, tacitamente, a forma da personagem ver o mundo, os animais, os seus parentes, a sua mitologia do povo Miranha, o tratamento e a consideração com os seres da natureza. Essa percepção da personagem dá ao leitor a ideia de como a criança interage entre as lembranças míticas com a onça e seus estados emocionais.

Num diálogo contínuo com o mundo exterior, um modo de vida diferente do seu vai se descortinando e se mostrando na mente do leitor mediante as vivências e os detalhes que vão fluindo ao longo da narrativa. Há uma característica originária no fato de que é um outro quem possibilita que a menina lembre da sua personalidade felina, implicitamente, sugerida no texto, a saber, um ser não humano, um ser da natureza e de outra categoria geográfica, considerada como tal: a onça. Quando a menina foi “onçada”, a onça disse para ela assim: “Ó, prest’atenção, é assim que se mia, e é assim que se esturra, é assim que se rosna, trovejante” (Verunsch, 2021, p. 122). Com efeito, é por meio da memória na onça, dos registros afetivos deixados por *Tipai uu*, que Iñe-e consegue desenvolver a força felina da personagem e recuperar a sua voz. Eis um trecho da narrativa, nesse sentido:

Esta é a história da morte de Iñe-e. E também a história de como ela perdeu o seu nome e a sua casa. E ainda a história de como permanece em vigília.

De como foi levada mar afora para uma terra de inimigos. E de como, por artes deles, perdeu e também recuperou a sua voz (Verunschik, 2021, p. 14).

A narração da captura e da transferência forçada das duas únicas crianças indígenas que sobreviveram à travessia do mar até o continente Europeu, mostra um arrancamento da terra e dos lugares geográficos onde nasceram e viveram até aquelas tenras idades. Parece ter produzido uma confusão mental ou desorganização cultural em Iñe-e, pelos diversos efeitos produzidos por esses deslocamentos, como é o fato da sutil sugestão de um processo de enfraquecimento da memória da menina, pela dificuldade de se lembrar de sua vida pregressa após a acumulação de tantos sofrimentos, como mostra o trecho abaixo:

Porém as vozes queridas iam perdendo a nitidez. E cabeça, boca, lábios, dentes, saliva, aquilo que é necessário para se comer. E tudo pesava sobre sua existência [...]. As palavras de seus sequestradores e as palavras que suas mães, suas tseehi, lhes ofereciam, como os bolos de comida amassados na palma da mão, não encontravam as coisas que poderiam nomear nem ouvidos que as pudessem entender. Era certamente um enorme desencontro aquele, mas, sob essa pena, se olhavam e um tanto se reconheciam. [...] Depois de tanto tempo junto, de algum modo era como se em certos momentos pudessem ser um só (Verunschik, 2021, p. 54-5).

Mesmo sendo criança, Iñe-e dá provas de uma percepção profunda de si pelas próprias memórias que discorre sobre a onça, seus parentes e da vida que conhecera. Ao ser arrancada de sua terra e do seu povo Miranha, num solapamento trágico da estrutura de mundo em que vivia, ela sofre a opressão pelos processos de desencantamentos dos animais e de si mesma, desencantamento esse com o qual comparou mesmo com o roubo de sua alma.

O leitor passa a se confrontar com o colapso do mundo da menina indígena, suficientemente lento para fazê-la sentir tristeza e ver a desconstrução de seu mundo aos poucos – daí a importância da linguagem simbólica da narração, representando a visão de mundo da menina, face ao processo de desintegração dos elementos culturais que lhe davam significação. Contudo, a voz que a personagem diz ter recuperado, não é a voz que possuía quando era criança, a que “ecoava pela mata chamando pelos seus irmãos mais velhos enquanto colhia frutas para levar para a maloca” (Verunschik, 2021, p. 14). Também não é a “mesma voz com que Iñe-e nasceu” ou aquela “voz que ela escondeu”

dos seus captores (Verunsch, 2021, p. 14). A voz que ela toma na narração é uma composição, uma tradução do que era sua voz, advertindo que a verdadeira voz de Iñe-e se perdeu a partir do momento em que foi levada para a Alemanha pelos naturalistas Martius e Spix. Verdade é que a ruína a que fora submetida pelo processo de colonização não há como ser expressa, fidedignamente, devido à imperfeição, insuficiência e limitação da linguagem escrita, a qual, não por coincidência, é a linguagem do próprio colonizador. Eis um exemplo explicativo dessa constatação:

Empresta-se para Iñe-e essa voz e essa língua, e mesmo essas letras, todas muito bem-arrumadas, dispostas umas atrás das outras, como um colar de formigas pelo chão, porque agora esse é o único meio disponível. O mais eficiente. E embora ela, essa língua, seja áspera, perfurante, há alguma liberdade sobre como pode ser utilizada, porque houve muito custo em apreendê-la (Verunsch, 2021, p. 15).

Ao estabelecer a captura de Iñe-e, aparece um fator de arrancamento físico e territorial, aos quais a menina tentou resistir. Nesse sentido, a narrativa recupera a voz da personagem num ato de resiliência, quando, brevemente, no excerto a seguir, descreve a “morte” da menina:

Quando Iñe-e morreu ela estava com doze anos de idade. Então, essa é a voz da menina morta. E se alguém perceber nela um acento rascante, e acaso a confundir com uma voz muito velha que se eleva de uma sepultura congelada, garanto que é da infância que essa voz brota, nasce e se levanta. E toda voz da infância, sabe-se é selvagem, animal, insubordina os sentidos (Verunsch, 2021, p. 15).

Tal recuperação dessa voz, num ato de resistência e de sobrevivência, nos remete à ideia de uma vida após sua morte física e à mitologia de seu povo do “mundo que existe para a vida que se vive depois de morrer” (Verunsch, 2021, p. 11), sustentada nas lembranças deixadas pela onça, por seus parentes e pela sua visão de mundo, enquanto pertencente ao Povo Miranha. Com isso, o que se observa é que a narração traçada na narrativa empreende um esboço da fala da menina indígena, mediante uma língua que não é a língua mãe do povo indígena, mas a língua do colonizador, sugerindo uma tradução do universo indígena (pensamento, sentimento e cosmovisão), para uma língua insuficiente, áspera e insustentável.

As narrações iniciais dos capítulos 1 da obra, ao apresentarem um cenário sobre o qual a história se desenrola, apresentam elementos culturais que servem para a produção de sentido. É contando as vivências da menina Iñe-e o que ela aprendera com o seu povo, desde pequena, e o que lhe acontecera desde o seu rapto, mediante uma tessitura de memórias do que vivera antes da chegada dos naturalistas, que faz com que surja, nas narrativas na história, a visão de mundo e a cultura indígenas Miranha, como uma interpretação original da vida para os novos acontecimentos que lhe ocorriam (Verunsch, 2021, 157-9).

Ao colocar o leitor em contato com uma linguagem transformada, buscando estabelecer um contato íntimo com essa nova cosmologia constituída pela narrativa, e com a maneira de viver e de enxergar o mundo, conservada na memória da menina indígena, tem-se que a narrativa reinventa a linguagem mediante a utilização de palavras com novos significados, de forma que a narração dos capítulos iniciais da parte 1 da obra, cria um universo próprio, cheio de elementos e palavras surpreendentes, como podemos perceber no seguinte excerto:

Feito planta que rompe a dureza do tijolo, suas raízes caminhando pelo escuro, a força de suas folhas impondo nova paisagem, esta história procura o sol. [...] E embora, alguém possa refutar e dizer que esta história começou com um rei que, com o bisaco cheio de moedas da ávida burguesia, resolveu lançar-se ao mar, aquele mesmo, o Tenebroso, eu desminto e digo que tudo começou mesmo em Iñe-e (Verunsch, 2021, p. 15-6).

Ainda sobre a questão da memória, é especialmente na abolição do tempo que a personagem Iñe-e, que viveu no século XIX, em um dos episódios, a meu ver, mais oníricos da narrativa, escuta o som do chocalho de uma menina indígena na calçada, no presente contemporâneo. Com um cesto colorido, para receber doações de transeuntes, a menina, por sua vez, enxerga Iñe-e, com o poder mágico do seu chocalho (Verunsch, 2021). Esse tempo e espaço que transcendem, esse encontro de pessoas de tempos distintos que promove uma dissolução dos tempos históricos, em favor de um tempo único, faz com que essas duas meninas de lugares e épocas diferentes se encontrem, agora, na presença mental do leitor, como metamorfoses temporais que reativam certos lugares há muito esquecidos e reanimam a memória nativa apagada.

É como se o texto estruturasse os corpos das crianças levadas para a Europa com o esquecimento da cultura indígena, para oferecer uma peregrinação da imaginação aos

lugares sagrados da memória. Com isso, a obra acrescenta, à poética da narrativa, as descrições dos rituais indígenas, a saber:

Há muito Iñe-e não escuta o som dos chocalhos. Lembra dos bailes de sua terra, do tempo de caçada, dos rituais. [...] Na caça do tabaco, depois que este era consagrado, os espíritos dos bichos se transformavam em mulheres e, assim, viravam inimigos (Verunschik, 2021, p. 79).

A memória também é complexa, mas é a notável articulação do passado com o presente, na obra em análise, que faz ser possível trazer à tona esta complexidade da memória. A composição da narrativa das personagens silenciadas, com uma variedade de eventos que atravessam vários tempos e lugares, contraditórios e controversos, é que permite ao leitor as condições para que este possa acessar uma reinterpretação do passado apagado e esquecido pela história.

### **2.1.1. AS MEMÓRIAS DO RIO**

Como mencionado anteriormente, apontando para a memória como elemento fundamental da ancestralidade, Krenak (2022, p. 13) disse que “parece que aprendemos muito pouco com a fala dos rios”. O trecho em que surge o rio de Munique, como narrador e personagem, a narrativa nos mostra o pensamento e as percepções afetivas do próprio rio, em harmonia com o pensamento krenakiano de dar características humanas aos seres da natureza.

Os relatos narrativos do rio Isar de Munique, fiando-se unicamente na arte da memória, através da palavra falada, nos remetem àquela ideia moderna de cultura *versus* natureza, nos mostrando com autoridade, uma realidade tangível. O rio eterno de Munique, morrendo e renascendo, apesar do ser humano, compartilha suas memórias ancestrais, como no excerto a seguir:

Eu em nada creio, sou um rio. Eu vou e volto, conheço o chão e o céu, compartilho a língua comum a todas as águas. atravesso o tempo. Morro e renasço. Engulo e regurgito. Sei dos animais tristes que são os homens (Verunschik, 2021, p. 60).

Sabemos que as línguas estão presentes nos povos da floresta e em suas árvores linguísticas. Na obra em análise, o rio que corre naquelas outras terras também conta muitas histórias, em muitas línguas. A narrativa dá vida ao rio Isar, com nome feminino, e faculta-lhe uma personalidade. O rio possui uma história própria, ele tem o talento de uma memória viva e possui a capacidade de contar à menina Iñe-e, pela linguagem e som de seu fluxo, as histórias que lhe aconteceram em Munique, em muitas épocas.

O rio Isar conta a história de um jovem camponês, Jörg, que se afogara na ocasião da construção de uma ponte, séculos atrás. O rio Isar diz que o que sabe sobre esse jovem camponês “é que seu coração parou antes mesmo que [ele, o rio] fechasse sua laringe [e] encharcasse seus pulmões” (Verunsch, 2021, p. 63).

Isar também conta a história de um rei que construiu uma ponte, conta os seus desejos e considerações sobre os reis homônimos Henry e sua dinastia. É assim Isar se refere aos reis: “Henry, o Negro, filho de Henry, o Orgulhoso, e ele mesmo um Henry” (Verunsch, 2021, p. 59). Conta também a história vivida por turistas que apreciavam as belezas do lugar, num tempo, aparentemente, mais contemporâneo. E, assim, o rio vai lembrando e narrando os fatos passados e as pessoas que passaram por ele: “Os homens, as mulheres e crianças que passeiam às minhas margens [...] como a turista vestida à francesa [...] os pés em sapatilhas delicadas que em dado momento ela descalça [...] não sabem nada sobre Jörg nem sobre aqueles que ergueram essa e as outras pontes” (Verunsch, 2021, p. 63).

Esse entrecruzamento de histórias, essa visão eterna do tempo e a memória nítida dos acontecimentos podem trazer ao leitor uma vertigem espaço-temporal, mas, principalmente, uma epifania emocional, porque permitem que, numa fração de instante, o próprio leitor adquira a sensação divina do olho que tudo vê, como nas seguintes frases: “O rio Isar trazia notícias de tempos, lugares, pessoas, coisas que Iñe-e nunca conhecera” (Verunsch, 2021, p. 57); “Uma noite, porém, Isar contou uma história verdadeiramente assombrosa, a história da cidade e do fantasma que paira acima dela” (Verunsch, 2021, p. 58); “Quando o Allianz Arena estremece com um gol do Bayern, as pessoas da água sentem ondulações sob seus pés” (Verunsch, 2021, p. 63).

Na obra, o que se apresenta é o mesmo lugar, porém, transfigurado em vários outros lugares, devido à passagem do tempo. Esses lugares outros parecem se oferecer como lugares adequados à memória das coisas e a eventos que vão se movimentando na imaginação durante o discurso. Esses lugares são descritos e ambientados em épocas

diferentes, mas que, espacialmente, confluem no mesmo cenário, sempre se transformado – o rio, a ponte, a cidade de Munique.

As mutações que atingem o lugar que o texto apresenta se encarregam de prover à imaginação do leitor um vasto campo espaço-temporal de memórias, seja pelas particularidades dos eventos, seja pelo brotamento de personagens de cada época, tais como nas seguintes referências, entre outras histórias narradas:

[ao monge] Jörg, por sua vez, Jorge sem nenhum dragão que o notabilizasse, comia as batatas que o velho monge Hans oferecia. Jörg e seus tios não raro se alimentavam das sobras do mosteiro quando iam auxiliar os religiosos em trabalhos que exigiam mais corpo do que fé (Verunschck, 2021, p. 60).

[aos reis] Mas, calma, não nos apressemos: Henry, o Leão, ainda demora a entrar em contenda com Frederick Barbarossa, e não é agora que ele é despojado de seus domínios e mandado em exílio para a Inglaterra. E, a bem da verdade, isso pouco nos interessa (Verunschck, 2021, p. 61).

[ao santo e ao profeta] Mas confundia o homem que andava sobre a água com as estátuas que vira ao longo das margens tanto do Reno como do Isar, no dia que conhecera, ex-votos de Nepomuck, o santo homem que fora atirado de uma ponte a mando de um rei e a quem os marinheiros saudavam retirando o chapéu da cabeça. E ela se iluminava de espanto com a ideia de que um homem que, sem ter sido tocado pelo olhar de Yurupari, pudesse andar por sobre o mar pisando a superfície líquida como se pisasse o chão cotidiano (Verunschck, 2021, p. 57).

É justamente conduzindo o leitor numa sequência de visões e de imagens – a construção da ponte, o afogamento do camponês, o caminhar do profeta sobre as águas, a morte do santo martirizado por um rei, o momento em que vivia uma divindade egípcia, a recreação de turistas nas águas do rio (Verunschck, 2021) – que a narrativa parece estabelecer um roteiro de emoções, como numa montanha-russa: nostalgia, tristeza, espanto, devoção, mistério, ternura, e assim por diante.

O rio Isar não fala diretamente de seus sentimentos, porque é constante em sua imortalidade, como percebi em sua fala nos seguintes trechos: “Mas de fato pouco importa o nome que me dão, porque **Eu sou**” (Verunschck, 2021, p. 56, grifo da autora) e “Eu vou e volto, conheço o chão e o céu, compartilho a língua comum a todas as águas. Atravesso o tempo. Morro e renasço. Engulo e regurgito. Sei dos animais tristes que são os homens, mas sua fala é muito comovente” (Verunschck, 2021, p. 60).

Com efeito, a memória que o rio tem de todas as épocas abrange também uma memória do sobrenatural, porque além da vida temporal e física, a qual estamos

acostumados, o rio relata a memória das outras cidades extraordinárias que coexistem abaixo da ponte, dentro de si. No próprio rio, num mundo paralelo, como em outra dimensão espaço-tempo, vivem espíritos, fantasmas e emanações das pessoas mortas, as quais vivem em outro plano, com outras existências, fato esse que causa assombro e surpresa, como na seguinte passagem do texto:

Desconhecem que tudo é fluxo e que dentro de mim há outras cidades, muitas da mesma cidade; que abaixo da ponte que Jörg ajudou a construir a mando de um rei há muito falecido, existe outra ponte; ignoram que, nas margens abaixo do rio em que refrescam os pés, outras pessoas, as pessoas da água, vivem sua vida, levantam suas pedras, fazem compras, piqueniques, beijam seus filhos antes que peguem a condução para ir à escola, derrubam reis, inventam máquinas, morrem de fome, de peste ou de frio, e são em quase tudo iguais a eles, que vivem fora do rio, nos muitos tempos que se desdobram nas margens da superfície. (Verunsch, 2021, p. 63)

Os diversos lugares-tempos, que o livro expõe, podem ser pensados como os lugares impressos na memória do texto, à espera das coisas ou eventos a serem depositados para serem trazidos à lembrança. Se a narrativa dá vida, personalidade, lugar e poder de fala ao rio Isar, difícil negar que também está dando vida, personalidade e poder de fala, também, ao próprio texto, como um ser provido das memórias dos eventos de todas as épocas. Não apenas o rio Isar, mas o discurso mesmo da narrativa como entidade capaz de servir de espelho ao próprio leitor, como ser provido de memória e capaz de memorizar, lembrar, sentir, comover-se.

### **2.1.2 AS NARRATIVAS DOS RIOS E SUAS RESSURGÊNCIAS: NAS ONDAS DOS RIOS, IMAGINEI PLURIVERSOS**

Para a etnia de Iñe-e, quando uma pessoa não mais conseguia “escutar a voz dos animais, dos espíritos, das árvores, dos rios”, essa pessoa já estava morta, porque cada “ente tem sua palavra, sua entonação própria e vocabulário” (Verunsch, 2021, p. 38), e a beleza de se estar vivo, mesmo não se dando conta, era escutar naturalmente as vozes de toda aquela “diversidade de reinos de bichos e plantas” (Verunsch, 2021, p. 38). Iñe-e já sabia disso e, por essa razão, conseguia ouvir a voz do rio, que se esforçava em não deixar a menina ser levada embora. Quando em alto mar, na travessia dos oceanos, estava na embarcação junto de outras crianças, sendo levada para a Alemanha, um potente rio

“esbravejava” e, num ímpeto de teimosia, o rio “jogou barrancos de areia no caminho, enviou troncos para atingir as canoas, assoprou nuvens de insetos, mas sem sucesso. Assim mesmo, a menina foi levada à força na canoa dos europeus, definhando as forças da natureza que tentaram impedir que a jovem deixasse “a vida que conhecia para trás” (Verunsch, 2021, p. 38).

Esse trecho da história da menina onça, que ouvia as vozes e entendia a linguagem dos reinos dos bichos, das plantas e dos rios e do desespero daquele corajoso rio em não deixar a menina ser levada embora para outros territórios e mares, nos remete àquilo que Krenak (2022) nos conta no livro *Futuro ancestral*. Diz Krenak (2022, p. 36) que o rio Watu é “um corpo d’água de superfície que, ao sofrer uma agressão, teve a capacidade de mergulhar na terra em busca dos lençóis freáticos profundos e refazer sua trajetória”.

Esse ensinamento de Krenak (2022), sobre o rio Watu, nos mostra as possibilidades de retorno à origem, por meio desses entrelaçamentos metafísicos e de mergulhos profundos na terra, a fim de mundos possíveis serem recriados (Krenak, 2022). Quando a narradora diz que o Rio Amazonas é “aquele que guarda o mundo que existe para a vida que se vive depois de morrer” (Verunsch, 2021, p. 11), tal narrativa poética nos aproxima daquilo que Krenak (2022) diz, quando afirma que o futuro é ancestral, afirmação essa no sentido de que a ancestralidade não só é origem, mas também destino.

Essas conversas entre os rios, seja o Watu, dos Krenak, seja o Japurá ou o Paranahuazú, “cujo nome ancestral é Deus que fala todas as línguas” (Verunsch, 2021, p. 17), todos esses diálogos transcendentais entre as pessoas e os demais viventes não humanos da floresta que, como na narrativa, “só quem está vivo consegue escutar” (Verunsch, 2021, p. 38), também, traz à tona aquilo que a antropóloga e líder indígena Célia Xakriabá (2023) chamou de “mistério dos povos indígenas”, em uma entrevista à jornalista Letícia Leite (2023), da Revista Sumaúma, em janeiro de 2023:

E foi a reza de fogo das mulheres Guarani que fez chover somente naquele lugar. Naquele momento, em 2015, quando nós pensávamos que não conseguiríamos barrar a PEC 215 [projeto de emenda constitucional que transfere do Executivo para o Congresso o poder de demarcar terras indígenas, territórios quilombolas e unidades de conservação], foi pelo canto, pelo maracá, que fez acabar as luzes do Congresso Nacional. Começou a chover e até hoje eles não conseguiram votar. [...] Mas é preciso dizer que, para além das leis judiciais, as nossas leis são ancestrais. E é importante levar [ao Congresso] essa força das leis ancestrais. Estamos aqui no Ministério dos Povos Indígenas, pela primeira vez na história, caminhando junto com o mistério dos povos indígenas. O mistério da terra, o mistério da floresta, o

mistério do Cerrado, da Mata Atlântica, do Pampa, da Caatinga e do Pantanal (Leite, 2023).

Com isso, tem-se que o lugar de mundo e a atmosfera social em que a menina viveu até antes da chegada dos naturalistas europeus, forneceram o conjunto de significados e valores – isto é, as vivências e relações emocionais com os seus parentes e o relacionamento com as entidades vivas do mundo como o céu, os rios e a onça. E nesse entrecruzamento de cosmovisões, Krenak (2022, p. 83), ilustrando o pensamento do economista equatoriano Alberto Acosta (2016), no livro *O bem viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos*, sustenta a possibilidade “de os mundos se afetarem”, no sentido de se permitir “imaginar pluriversos” e “outras cosmovisões”. Nesse sentido, baseado em expressões indígenas andinas, o referido escritor equatoriano, se refere ao “bem viver”.

O bem viver de Acosta, na visão de Krenak (2022, p. 83), está relacionado a uma espécie de “dinâmicas de afetos” entre os seres, ou até mesmo uma aliança afetiva entre “os mundos” dos seres humanos e “os mundos” dos demais seres vivos. Krenak (2022) traz como exemplo a ideia da “montanha” vista “como sujeito” capaz de “abordar quem quer que seja”, e não como uma simples “abstração” de terra. Essa dinâmica de afetos sugerida por Krenak (2022) e Acosta (2016) é capaz de refletir um dos fatos históricos-geográficos ocorrido em 1815, na Indonésia, quando o monte Tambora, em Sumbawa, entrou em erupção<sup>9</sup>. Esse acontecimento é citado no livro analisado, como a “grande montanha” que “desengoliu o que lhe afligia” e vomitou aquilo que lhe fazia mal: “um sangue pastoso, a bile em brasa” (Verunsch, 2021, p. 90).

E com a “doença da montanha”, “todo o mundo esfriou”, inclusive a floresta de Iñe-e, e “não houve verão naquele ano”, o que se sucedeu foram “cheias gigantescas” e “as plantações foram perdidas” e as “doenças que refletiam os males da montanha se espalharam entre as pessoas” (Verunsch, 2021, p. 90-1). E assim:

Foram meses e meses vomitando aquela baba quente. Tanto que a montanha se apequenou depois daquilo, milhares de bichos, plantas, homens, mulheres e crianças morreram engolfados pela lava, sufocados pelas cinzas. Mesmo o mar

---

<sup>9</sup> Conforme o artigo “Um vulcão indonésio e a derrota de Napoleão em Waterloo”, do jornal El País (2018): “Em 5 e 10 de abril de 1815, o monte Tambora, um vulcão situado em Sumbawa, no arquipélago indonésio, entrou repentinamente em erupção”. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/08/23/cultura/1535015642\\_698052.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/08/23/cultura/1535015642_698052.html). Acesso em: 26 jan. 2024.

se enegreceu de detritos. Então, no buraco que ficou no que antes era o topo da montanha, formou-se primeiro uma caldeia e, passado muito tempo, um lago (Verunschik, 2021, p. 90).

Também a referência ao episódio da montanha de Sumbawa (Verunschik, 2021), de certa forma, desloca a filosofia do antropocentrismo, pensamento esse que “tudo marca, denomina, categoriza e dispõe” para si (Krenak, 2022, p. 83). Esse mundo doente e colapsado, que vomita “a bile em brasa” (Verunschik, 2021, p. 90) também nos acomete a pensar na necessidade do “bem viver” proposto por Acosta (2016), para que assim possam outros valores e outras perspectivas ocuparem o lugar da centralidade. Nos permite compreender, também, que esse colapso climático foi ocasionado por conta da alteração da morfologia e do clima do planeta.

Na obra em análise, foi em razão de uma aliança afetiva e de uma solidariedade, em nome de um bem viver, que o rio, essa entidade viva, astuta e suficiente para mergulhar em busca de lençóis freáticos e percorrer grandes distâncias para tentar impedir que a menina fosse levada como prisioneira pelos europeus, na narrativa, assim esbravejou:

Vamos impedir nossas águas revoltosas vão impedir os troncos de madeira rolando pelas águas vão impedir os piuns já se juntaram vão impedir nossa gente não sabe chorar tro ve jar da minha língua vamos impedir toda a arte de vocês é criação da morte vamos impedir [nós] a exibirmos nossa plumagem e nossa tristeza nossas cores e nossa selvageria sabemos lutar cuidado! As zarabatanas de água também mordem vamos impedir (Verunschik, 2021, p. 39)

Então, se o rio não conseguiu impedir que as crianças fossem levadas pelos europeus, ou, nas palavras de Davi Kopenawa (2015, p. 46), pelo “povo da mercadoria”. Iñe-e e o menino Juri foram os únicos que sobreviveram à travessia do oceano, e, assim, tem-se que na narrativa ficcional, a natureza mística da menina permitiu que somente ela soubesse que, quando as crianças e os bichos morriam dentro do navio, “seus espíritos começavam a se desprender dos corpos” e somente ela via os espíritos saindo dos corpos enfraquecidos, como espécies de “lagartas que lentamente deixavam para trás o casulo que até pouco tempo a continha” (Verunschik, 2021, p. 42-3).

Os conceitos importantes de paisagens características e senso de lugar podem ser encontrados de maneira abundante na obra em análise, porque as narrativas são pródigas

em mostrar como as memórias da personagem Iñe-e estão ligadas às entidades biológicas do ambiente original em que vivia – o céu, o rio, a onça, e, já durante a viagem à Europa, ao próprio mar. Essas memórias possuem vida própria e se comunicam com os humanos, mediante respectivas linguagens próprias, passíveis de serem compreendidas pela personagem indígena, mas não pelos colonizadores que a tratava como objeto a ser estudado.

Sobre a possibilidade de haver uma transfiguração de mundos e de mentes, Krenak (2022, p. 40-2, grifo do autor), chama a atenção de que “estamos atuando no sentido de uma transfiguração, desejando aquilo que o Nêgo Bispo, chama de *confluências* [...] [que] evoca um contexto de que mundos diversos [...] podem se afetar”, mesmo sabendo que “as confluências não dão conta de tudo, mas abrem possibilidades para outros mundos”. É nesse ponto de confluência, assim como no ponto onde as correntezas de dois rios se juntam num só, que as visões de mundos nativas se baseiam, segundo Krenak (2022), num reconhecimento de uma metamorfose permanente das coisas e numa abertura epistemológica para outras formas de existência. A saber que essa ideia de transfiguração de mundos não quer dizer que “vamos [nos] deixar morrer ou qualquer coisa do gênero, vamos, antes, nos transfigurar, [porque] afinal a metamorfose é o nosso ambiente, assim com [também é o ambiente] das folhas, das ramas e de tudo que existe” (Krenak, 2022, p. 43).

### **2.1.3 JURI OU CARACARA-Í, O MENINO-PEIXE**

Como metáfora do aviso catastrófico e do risco que corria a vida física e cultural, também é narrado, tácita e sutilmente, os riscos antropocênicos da injustiça da desconexão com os seres naturais, em que se incluem os rios, a terra, o mar, as montanhas e os próprios indígenas. Nêgo Bispo (2023, p. 30), no livro *A terra dá, a terra quer*, teceu a seguinte explicação pertinente ao humanismo relacionado ao desenvolvimento: “humanismo é uma palavra companheira da palavra desenvolvimento, cuja ideia é tratar os seres humanos como seres que querem ser criadores, e não criaturas da natureza, que querem superar a natureza”. Para o escritor, do lado oposto dos humanistas estão os “diversais”, aqueles que são “cosmológicos ou orgânicos”, ou seja, aqueles que querem apenas viver como orgânicos, se tornando cada vez mais orgânicos, conectados aos vários

ecossistemas, às várias espécies e a vários reinos. Os “orgânicos” se desenvolvem organicamente envolvidos com a terra, com as árvores, com as matas, e essa forma de envolvimento com o cosmo é oposta ao desenvolvimento humanístico, que quer transformar tudo o que é original em sintético. Os orgânicos vivem integrados cosmologicamente e não humanisticamente (Bispo, 2023, p. 30).

Dito isto, temos que a conexão com o cosmo realizada pelos orgânicos cosmológicos (Bispo, 2023), traduz, imagetivamente, o percurso final do personagem menino Juri, ou Caracara-í, que era o seu verdadeiro nome (Verunschik, 2021, p. 93), quando da sua passagem de menino-humano para menino-peixe. De volta a sua forma original de menino-peixe, Juri volta às suas raízes no rio. Ele acreditava que já nascera nadando e, naquele líquido lençol das águas do rio, com suas nadadeiras em perfeita sincronia de dança, Caracara-í, que quando bem pequeno achava que não havia diferença entre ele e os peixes (Verunschik, 2021), depois de longa enfermidade e sofrimento, retomou em sua pele o brilho de suas escamas translúcidas, naquele corpo esguio de peixe que era.

Diz a narrativa que, em tempos passados, “Yo’í” era o herói do povo Juri e que ele havia pescado com suas varas “os primeiros juris nas águas vermelhas do rio Eware” (Verunschik, 2021, p. 93). O episódio faz referência ao mito de Yo’í, do povo Ticuna, o mais numeroso povo indígena na Amazônia brasileira. Yo’í, um dos principais heróis culturais daquele povo, pescou os primeiros Ticunas das águas vermelhas do igarapé Eware, próximo às nascentes do igarapé São Jerônimo, no trecho entre Tabatinga e São Paulo de Olivença (PIB Socioambiental, 2023). Na imagem abaixo, a arte de Tarcílio Batalha (2026) e Sixto Sampaio (2016), o Igarapé Eware, mostra o lugar sagrado onde o povo Ticuna foi pescado:



Figura 20: O mito de criação Ticuna: o Igarapé Eware, o lugar sagrado onde o povo Ticuna foi pescado. Ilustração de Tarcílio Batalha e Sixto Sampaio (Ibarra, Souza, 2016).

Com efeito, foi por meio desta história originária do Povo Ticunas, que foi criada na obra a narrativa da origem dos Juris. A narrativa traz Caracara-í, depois de um intenso sofrimento ocasionado por uma enfermidade que assolou os seus pulmões, devido ao forte frio de Munique. Ardendo em febre, diz a narrativa, o menino enxergou uma grande onça quando ela estava sendo devorada por piranhas. Ele também viu as “nuvens de marimbondos” e um “peixe grande e gordo” que voava como um pássaro por entre as árvores da floresta, peixe esse que parecia chamá-lo. Até que Caracara-í chegou a uma “samaumeira grande e brilhante”, cuja altura ultrapassava as barreiras do céu. Nesse percurso extraordinário, quando o menino começou a subir no tronco da samaumeira, percebeu que suas dores, ocasionadas pelas doenças que lhe acometiam, pesavam menos e, ao olhar para a copa da árvore samauma, percebeu que lá no alto rebrilhavam diversos vagalumes (Verunschck, 2021, p. 94).

E foi assim que o menino Juri viu diversos olhos brilhantes que pareciam indicar os melhores galhos para apoiar os pés e para sustentar as mãos. Conforme esse trecho da narrativa, uma dupla trança de cipós surgiu e ergueu o menino, suavemente, para cima, e,

foi nesse momento, quando Juri enxergou as cabeças de onça pairando lá no alto como estrelas, que ele sentiu ganhar seu “corpo esguio de peixe” novamente e, ao abrir os olhos, viu as mãos de sua mãe lá no alto da árvore, esticando os dedos para resgatá-lo (Verunschik, 2021, p. 94).

Na figura abaixo, a arte mural *Selva Mãe do Rio Menino*, pintada por Daiara Tukano (2020), em um enorme prédio na Avenida Amazonas, em Belo Horizonte/MG, vejo a transcrição do menino Juri, erguido ao colo de sua mãe, metamorfoseado de menino-peixe, menino-rio, recuperando sua forma diversal e orgânica:



Figura 21: *Selva mãe do rio menino*, arte mural de Daiara Tukano, para o Circuito Urbano de Arte 2020. Avenida Amazonas, em Belo Horizonte/MG (Tukano, [s.d.]).

O menino Juri, batizado pelos cientistas Von Spix e Von Martius com o nome de “Johann Juri do Brasil”, faleceu em Munique, no dia “11 de junho de 1821, às seis da tarde”, em consequência de uma pneumonia crônica e de supurações causadas pelo estranhamento ao clima europeu (Verunschik, 2021, p. 95). Conforme a narrativa, em metamorfose, Caracara-í recuperou a sua respiração e, empreendendo um voo vertical,

até onde as últimas folhas da samaumeira tocavam o espaço, como que nascendo de novo, “deixara tudo para trás” (Verunsch, 2021, p. 94).

#### 2.1.4 IÑE-E, OU UAARA IÑE-E, A MENINA-ONÇA

Iñe-e adoeceu e morreu na Europa – não de uma doença contraída, mas de uma moléstia introduzida no corpo da menina pela alimentação do homem branco europeu. O desenraizamento de sua terra, de seu povo, de seu rio, de seu mundo vivo e mágico, da onça que lhe acolheu e nunca mais lhe abandonou ao longo da história, a celeridade desse adoecimento contrasta com o vasto tempo da narrativa em que o leitor se torna um espectador da acumulação sistemática de amarguras, de abusos e de violências, como se extrai da seguinte passagem:

Então se deu que menina desandou a morrer no estrangeiro. Não aquele se finar demoroso de desde que branco a roubou de casa, mas um se finar em correria, de doença que branco botou na barriga dela, que foi inchando cheia de moléstia para a qual remédio dele não tinha serventia. E o coração pesado de desgostos (Verunsch, 2021, p. 127).

A metamorfose de menina para onça se dá no exato instante em que Iñe-e estava em vias de morrer, quando os antigos ensinamentos da Onça Grande atingiram o significativo momento concluinte de toda aquela aprendizagem felina. Foi chamando a onça para si, animal esse que sempre estivera dentro dela mesma, que então se desencadeou a transformação da jovem e “de dentro do olho de *Tipai uu* começou a se acender o olho da menina, e num instante, un-un, olho de uma era tal qual o olho da outra, verdejante-colorido” (Verunsch, 2021, p. 128). E a Onça Grande, num rugido de contemplação, assim exclamou: “*Uaara-Iñe-e!*”, pois a hora era chegada. “E num instante muito rápido onça era menina, e menina era onça” (Verunsch, 2021, p. 128).

Sandra Benites (2023), no encontro *Memórias ancestrais: escutar com o corpo*, nos diz que cada corpo é um território. *Uaara Iñe-e* estava por toda a parte, em vários cantos do mundo, atuando no momento presente, no passado e no futuro, com sua presença protetora sendo sentida através dos tempos. Essa presença ininterrupta da onça, para garantir a sobrevivência de Iñe-e, onde quer que a menina estivesse, pode traduzir o

que os indígenas chamam de “corpo território”, porque as mulheres indígenas são terra, raízes, sementes e água e estão conectadas à ancestralidade. As mulheres indígenas carregam consigo as marcas da coletividade dos seus povos, a sabedoria das anciãs, a espiritualidade e a resistência das suas ancestrais. (Benites, 2023). Ao afirmar que “criança e planta compartilham o mesmo espírito” (Krenak, 2022, p. 39) e que “não existe fronteira entre o corpo humano e os outros organismos que estão ao seu redor” (Krenak, 2022, p. 12), temos que o território e a corporalidade das cosmovisões indígenas possuem a originalidade de dissolver limites físicos e materiais.

Mas é nessa lembrança do encontro com a divindade inimiga do povo Miranha, mas ao mesmo tempo sua protetora, que a menina tramou a teia de significados e de memórias, guardando em seu coração o que lhe emocionava. Memória e ancestralidade se mesclam, como já disse Krenak (2023), porque se a memória lhe agrega fatos, talentos e ideias, sua habilidade anímica lhe faz ver além do que os olhos podem enxergar, como é mencionado no trecho a seguir:

Ela pensava, em pensamento desarrumado de criança pequena, pensamento que ia guardando muito bem guardado, que talvez algum dia haveria de ter alguma serventia ter feito pacto com a onça. Assim, ao som das trompas e flautas, Iñe-e foi uma das crianças eleitas, e por isso deveria mirar Yurupari por sete vezes para que, quando completasse doze anos, se convertesse em curadora do corpo e do espírito, vendo aquilo que ninguém mais poderia enxergar (Verunshck, 2021, p. 19).

E foi assim, depois de a menina ter trocado de pele, que escutou a voz de sua mãe, na mata, chamando-a, tudo como era antes, com exceção de que agora menina era onça e onça era menina, como mostra o seguinte trecho:

A menina abaixou a cabeça a mó de se ver no espelho d'água e o que viu foi sua cara nova de onça. Era uma cara bonita, redonda, as pintas malhando da testa pras orelhas, acuty-yauá-retê, corpo todo salpicadinho, rebrilhando de sol e pingo d'água. Levou a língua pra pata e sentiu que o pelo era macio, que nem penugem de tucano novo, aquele algodãozinho lá. A pata grossa, carnuda. Mexia pata e era unha entrando, unha saindo. Uma belezura, pois sim! Uaara-Iñe-e tornada era o que via e confirmava (Verunshck, 2021, p. 129-30).

Meekiri-gai, a mãe da menina, e Uaara-Iñe-e “ficaram ali se olhando num tempo grande de silêncio”. Quando Iñe-e abriu a boca para chamar a mãe, “o rugido saiu de

dentro dela, áspero, rasgando a garganta, nem muito forte nem muito fraco”, e a menina-onça “entrou a modo de suavidade no rio” porque queria abraçar a mãe, mas achando que a mãe estava com medo, adentrou de cautela no rio, “rompendo vigorosa e calma o tecido d'água na travessia da correnteza”. A mãe corajosa “ficou lá, esperando ela, sem palavra que saísse de sua boca”. Uaara-Iñe-e foi “indo na direção de Meekiri-gai e, quando deu por fé, a mulher estava já com meio corpo n'água, encontrando com ela” (Verunsch, 2021, p. 130).

Meekiri-gai e filha-onça “ficaram nisso um tempo quando se fez ouvir o grunhu de *Tipai uu* vindo de lá da beirada d'água. E Uaara-Iñe-e sabia que precisava ir. E foi assim que acabou” (Verunsch, 2021, p. 130). O avô xamã sabia que a menina ainda tinha muito o que ver entre o reino deste mundo e o do outro: “Enquanto não expiar o que tem pra ser expiado, enquanto não cuidar com o que é de necessidade, Vespa Onça-de-Asa, comedora de aranha, não pode nascer da placenta do sol pra levar ela, menina-onça, na igara do céu” (Verunsch, 2021, p. 133).

E então, *Tipai uu* falou rugindo para Uaara-Iñe-e: “Feche os olhos, menina”. Uaara-Iñe-e muito obediente fechou. Depois *Tipai uu* falou com sua voz mais grave assim: “Olhe pra fora do escuro. Uaara-Iñe-e consegue ver?”. Eis o trecho dessa passagem:

Uma fresta de luz se abriu de dentro da menina-onça, bem ali na borda do avesso dos olhos. Primeiro, como uma brecha pequenina, pulsadora, uê, sim. Logo depois, feito um rasgo que foi se abrindo pra passagem de uma aranha daquelas muito grandes, bastante escura e peluda no torso, suas pernas finas e longas gotejando uma tinta preta que guardava aparência com o huitó. Aquela aranha não era de natureza animal, não, mas era forjada do ferro que mata e de vapores desconhecidos. Seu rabo guardava ovos muito transparentes em que se podia ver fábricas trabalhando pra fazer bolas, correiras e peias, galochas, ligas e suspensórios, seringas, sacos e cintas. Também se podia ver brancos acumulando ouro ou seu dinheiro de papel. Sobre a testa do bicho, as palavras do branco: Casa Arana. Era um tempo já longe daquele em que Iñe-e vivera, longe da vida da mãe dela, do pai, do velho avô, do irmão, eles todos já mortos. Mas não era tão longe que se pudesse contar em eras. O mais certo é dizer que alguns anos haviam se passado (Verunsch, 2021, p. 134).

E Uara-Iñe-e testemunhou a destruição da floresta por causa da produção da borracha, na bacia do alto Amazonas. Ela viu uma espécie de fábrica de destruição com a produção de borracha e com a escravidão dos povos nativos daquela região. A borracha colhida das árvores era transportada pelos rios e de lá saía pelos portos da Amazônia –

IQUITOS, no Peru, e Manaus, no Brasil, a caminho da Europa<sup>10</sup>. Eis o relato das visões de Uara-Iñe-e sobre esses terríveis acontecimentos:

Iñe-e viu, então, depois da passagem daquele bicho, muitas árvores do caucho dando seu leite branco e espesso pra mó de encher as cuias. Era tanto leite! E era tão lindo em sua alvura. E o leite ia escorrendo num tantão e nisso ia transbordando e inundando o chão, formando um rio todo de leite, muitos rios daquele leite que era só visgo, o Caquetá todo de leite, assim o Putumayo, o Içá, o Uapurá branco, branco. Mas logo o chão foi sendo inundado de caucho e, nesse movimento, os homens foram agarrados pelo leite branco e grosso, da sola dos pés ao fio dos cabelos, até que o ar não inflasse mais seus peitos. E em pouco tempo o que era caucho virou sangue. E o povo da mata foi sendo coberto assim de caucho e sangue. Miranhas, sim, morrendo. E os outros, parentes ou inimigos, também. Todos presos na mesma canga. Não havia mais tempo de sonhar, só o real rendendo a todos com o seu visgo, sua teia de caucho (Verunschck, 2021, p. 134-5).

E como numa espécie de alquimia do tempo, a menina-onça é transportada para outros espaços de tempo e épocas, para que presenciasse o momento em que “uma menina bem pequena deixa cair o chocalho em algum lugar”. “Não retire a vista dessa cena, Uaara-Iñe-e. É de se ver o que a máquina de matar é capaz de fazer” (Verunschck, 2021, p. 135), como diz o trecho a seguir exposto:

Uaara-Iñe-e olha pra outra menina muito pequenina. Não é aquela que balançava inda agora o chocalho sob um sol que se agarra na carne feito carrapato. É uma diversa. Miudinha, ela leva nas costas um fardo mais pesado que ela mesma. É magra feito tabica de mato. Pode vergar e quebrar no vento a qualquer gesto. Está estalando, vai se quebrar, está estalando, está se partindo sob aquele peso (Verunschck, 2021, p. 135).

Uaara Iñe-e viu a menina indígena Kaiemi, a filha de um filho de Tsittsi, seu irmão (Verunschck, 2021, p. 137), conforme está descrito na cena abaixo:

Menina tombando no chão, joelho machucado, porque o caucho é pesado demais da conta. Batem na mãe da menina pra ela trabalhar melhor. Cinquenta, oitenta, cem vezes eu ouvi. Pai de menina apanhando também. Mãos e pés de parentes atados pra chicotada. Chicote de couro de anta, batendo, rebatendo, batendo, rebatendo. Cinquenta, oitenta, cem vezes eu ouvi. Corpo jogado em sangue e

<sup>10</sup> Conforme o site Povos indígenas no Brasil, “sobreviventes da expansão comercial, a exploração da borracha atingiu duramente os Miranha”. [s.d.]. Disponível em: [https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Miranha#:~:text=O%20povo%20Miranha%20aparece%2C%20na,as\)%20filhos\(as\)](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Miranha#:~:text=O%20povo%20Miranha%20aparece%2C%20na,as)%20filhos(as).). Acesso em: 27 jan. 2024.

ferida sem medicina, toda sorte de mosqueiro botando ovo na ferida, ferida emperebada, pai de menina bichando até morrer, ó o que vejo. Por que é pra Uaara-Iñe-e ver dessa miséria? Uaara-Iñe-e não pode tirar menina pequena dessa lástima, pode? (Verunsch, 2021, p. 135-6)<sup>11</sup>

No trecho a seguir, Onça Grande alerta Uaara Iñe-e sobre aquilo que a menina ainda precisava ver:

Coração da jaguara nova estava cansado, mas precisava de alento, uma triste alegria que fosse. Deu então de sonhar [Mas a Onça grande alertou a menina-onça:] Escuta só, ruindade não acaba, não, ela se estende, encompridando. Por isso que eu quis mostrar isso pra tu. Pra que mecê, tu não se esqueça. E vou te mostrar ainda mais coisa. Mas agora descansa, que a viagem é por demais longa. e, quando tudo se der por findado, se tu quiser vou levar mecê pra maloca das onças (Verunsch, 2021, p. 137).

Por fim, Onça Grande pegou Uaara-Iñe-e e a levou para que ela pudesse enxergar, diante de suas vistas, como os indígenas foram enganados ou pegos à força para lutarem na guerra do Açú, como mostra a seguinte passagem da obra:

Menina viu parente seu acreditando em rei que dizia que, se povo guerreasse em guerra de branco, branco deixava de ambição em suas terras. Que rei e princesa assinariam papel de validade dando por findas as disputas do que era de povo de origem por direito. Viu guerreiros laçados na catigueira a mó de guerrear por força do rei e da princesa: *Quando a Pátria precisou, disse aos Fulni-ô, 'Ide, filhos, lutai!'*. E viu papel não ter serventia nenhuma, honra de papel não paga desperdício de árvore, que a vida das palavras dos brancos no papel é bem capaz de cair no chão por não ter sustança de memória.

Ela viu gente branca dirigindo suas máquinas de morte, contagiando de moléstia braba o espírito do povo da terra com o seu deus estrangeiro, seu lixo, suas mentiradas. Os motores queimando óleo, o gado invadindo tudo, a comida com gosto de veneno e cinzas.

Menina testemunhou as correrias. Mecê sabe o que que é uma correria? Nunca que ouviu falar? Correria é matança grande de povo de origem. Isso é o que é correria. No dia 4 de agosto de 1699, o bandeirante mestre de campo e líder do Terço dos Paulistas Manuel Álvares de Moraes Navarro foi responsável direto por matar mais de quatrocentos paiacus (Verunsch, 2021, p. 139-40).

Depois de enxergar tantos episódios trágicos passando sob sua vista, “Uaara-Iñe-e viu que sua vida e sua morte se davam por repetidas nas vidas e nas mortes de outras

---

<sup>11</sup> A narrativa ficcional faz referência, nos trechos descritos acima, a um episódio real. A menina Kaiemi foi uma criança indígena escravizada, que trabalhou para a Casa Arana, no tempo do genocídio indígena do alto Amazonas, no período da extração da borracha (Kaz, 2010).

crianças, como a Dona da Caça havia dito” (Verunschik, 2021, p. 143). E “viu o seu povo se misturar com os outros povos, na língua e no sangue” e “o povo negando a si mesmo. (Verunschik, 2021, p. 141-2). Já cansada de tudo que vira, “Uaara-Iñe-e saiu de dentro d'água com Onça Grande”, a menina-onça [...] saiu do igapó como onça muito velha, onça que sabia ter reiva, e ódio suçuaraneando dentro dela andejava pelo caminho do sangue” (Verunschik, 2021, p. 145).

Como uma metáfora da liberdade é que a personagem Iñe-e, após a morte de seu corpo físico, recupera o seu corpo território, aquele mesmo que havia sido escravizado em nome da ciência oitocentista pelos exploradores que a capturaram. Mediante uma surpreendente transformação após a morte, agora chamada de Uaara-Iñe-e, seu novo corpo de menina onça, como diz a narrativa, é capaz de voar como as asas de um gavião-real, chamado na língua indígena de uiruetê.

Com a arte de Daiara Tukano (2020), tenho para mim que as figuras abaixo – a menina e a onça em unidade e a menina com o gavião real em perfeita simpoiese –, também são capazes de suscitem a imaginação, bem como a transcrição dos trechos da obra literária acima descritos. Eis as imagens:



Figura 22: *Mãe da onça*. Hidrocor sobre papel, arte de Daiara Tukano 2020 (Tukano, 2023).



Figura 23: *Irmã do Gavião Real*. Hidrocor sobre papel, arte de Daiara Tukano 2020 (Tukano, 2023).

No entanto, seu voo como onça nessa nova vida é para voltar ao lugar onde ficou cativa na Alemanha, porque ao morrer, renasce como menina-onça num espaço-tempo ou território originário que era seu, por isso o voo para Munique, como a seguir transcrito:

Onça avoa? Avoa desde que grande parelha de asas de uiruetê se abram bem ali na junção do totó da onça com os braços. E foi que elas abriram assim do cachaço de Uaara-Iñe-e, duas asas grandes, un-un, d'estamanhão. Coisa bonita de ver. Foi assim que ela voltou pr'aquela cidade do norte do mundo, Munique. Espiando tudo do alto, o mundo era mais bonito (Verunschck, 2021, p. 147).

E, durante esse voo para Munique, agora como onça alada, Iñe-e pode ver o oceano, os pássaros e as tartarugas – chamadas na língua indígena de iurukuás –, deslumbrando-se com a beleza da natureza, e em seguida, voando pelo céu, atravessa os Alpes, onde nasce o rio Isar, que flui até a Bavária, para chegar ao lugar onde se encontra a cidade de seus últimos dias (Verunschck, 2021).

E nesse encontro com o rio Isar, que é uma entidade feminina que a acolheu e lhe consolou, quando, ainda em vida, fora levada para a Alemanha por Spix e Martius –, as duas, Isar e Uaara-Iñe-e, se reconhecem em estima e afeto (Verunschck, 2021). E passando por sob o céu do mundo europeu, a menina-onça-alada vê o peso e a densidade da civilização dos brancos, em que a fumaça tóxica das fábricas prenuncia a morte, o abandono de uma criança transparece a crueldade do sistema de vida dos exploradores, a

agitação da cidade sugere um ambiente de aflições e caos, e a morte tanto de jovens como de velhos se mostra como um sintoma de ruptura com o fluxo natural da vida. Mas, independentemente, de toda essa perturbação, Uaara-Iñe-e não se afasta de seu objetivo, que é chegar ao seu destino, como descrito na seguinte passagem do texto:

Onça viu, do alto do seu voo, cidade grande de branco com suas fábricas, criança jogada na rua, vapor subindo com sua catanga de morte, viu lugarejo esquecido em pé de encosta, um pastor solitário arrastando seu cansaço, jangada descendo rio, navio atracando, um boi morto apodrecendo no capão, o vaivém do desassossego de vida de gente, criança nascendo, gente nova e gente velha morrendo. Onça via tudo, mas nada do que espiava desatinava ela do seu destino. Onça agora só queria mesmo era chegar (Verunschck, 2021, p. 148-9).

No entanto, no durar dessa viagem alada da onça menina ao seu destino, há uma sabedoria sobre o tempo, o qual durante a narrativa adquiriu elasticidade para ser alongado ou comprimido. Os vários tempos não apenas se cruzaram – passado, presente e futuro –, mas também se amalgamaram em fluidez. O presente da narrativa se estendia ao passado. O passado da personagem tinha o poder de se precipitar ao presente. O que era futuro, às vezes, já se apresentava, no passado das personagens. O que era passado, muitas vezes, se renovava no presente, como uma forma de iludir o leitor em antecipações e retardos, como no trecho a seguir:

Mas toda viagem dura o tempo que tem de durar, da saída à chegada. Não se encurta nem se encomprida ela. Mecanismo de viagem é de durar o tempo que precisa. Antecipação e atraso não comungam existência ali, na vera, e tampouco precisão. Antecipação e atraso são tipos de engano, essa areinha jogada nos olhos. [...] (Verunschck, 2021, p. 149).

Porém, esse voo único e singular que a leva à casa de Martius apenas de passagem, tem um destino, cujo simbolismo é de um empoderamento de Uaara-Iñe-e sobre o lugar e o povo que a fizera cativa. Sua acomodação sobre o pico do templo da deusa Diana, onde se alojou definitivamente, com o descanso de suas patas sobre os ombros daquela divindade, traz a ideia de compartilhar a soberania, o domínio e a mesma autoridade da deusa regente (Verunschck, 2021).

E o estrondo que o rugido de Uaara-Iñe-e causa em toda atmosfera do lugar, com uma tonalidade de ferocidade, foi capaz de libertar todos os grilhões que aprisionavam os fantasmas de seu povo àquele lugar. As crianças que também tinham sido roubadas de suas terras, mesmo pertencendo a outros povos, ainda assim também tinham em comum

com Iñe-e o fato de serem povos originários (Verunsch, 2021). Com isso, esse conjunto de povos indígenas, em oposição à civilização branca europeia, pode ser considerado como povo da floresta, sob o aspecto da ligação com a natureza e a maneira como vivem. Como já disse Ailton Krenak (2020), os povos originários não vivem na floresta, mas vivem a floresta, como se fossem uma coisa só.

## 2.2 SPIX E MARTIUS: MEMÓRIAS DE UM FATO HISTÓRICO

“QUANDO VOSSA MAJESTADE resolveu mandar uma expedição científica ao Brasil, dignou-se de confiar a realização de tal propósito aos dois humildes abaixo assinados. O amor devido a Vossa Majestade e à ciência foi a determinante que nos conduziu, através dos riscos e canseiras de tão longa viagem, a uma parte do mundo ainda mal conhecida, e que nos trouxe de lá, com felicidade, ao seio da pátria” (Spix, 2017, p. 13).

É assim que se inicia o volume 1, do livro *Viajem pelo Brasil (1817-1820)*, de autoria do pesquisador bávaro, Johann Baptist von Spix (2017). Tanto Spix, quanto Martius, após à grande viagem ao Brasil, foram condecorados pelo rei bávaro, com a “Ordem de Mérito Civil. Nesta dissertação, não pretendo fazer grande referência a essas três publicações, mas considero importante, apenas a título informativo, fazer a menção da existência dessas obras, que foram uma das principais fontes primárias de pesquisa da autora Micheline Verunsch, além do diário da princesa Karoline da Bavária, para a escrita e criação da personagem Iñe-e (Verunsch, 2021). Abaixo os desenhos das imagens de Johann Baptist von Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius, incluídas nos Volumes 1 e 2, dos seus relatos de viagem ao Brasil:



Figura 24: Johann Baptist von Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius (Spix, 2017).

Como na própria narrativa estudada, os personagens Spix e Martius registraram o testemunho ocular das “aventuras” vividas no Brasil e as experiências que tiveram com os nativos brasileiros. Na seguinte passagem da narrativa, Spix e Martius, em conjunto, escreveram o seguinte registro sobre os povos indígenas:

O temperamento do índio quase não se desenvolveu e pode ser qualificado de fleumático. Todas as potências da alma, mesmo a sensualidade mais nobre, parecem achar-se em estado de entorpecimento. Sem refletir sobre a criação universal, sobre as causas e a íntima relação das coisas, vivem com o pensamento preocupado só com a conservação própria. Passado e futuro quase não se distinguem para eles, daí não cuidarem nunca do dia seguinte. Estranhos a todo sentimento de deferência, gratidão, amizade, humildade, ambição, e, em geral, a todas as emoções delicadas e nobres, que distinguem a sociedade humana; insensíveis, taciturnos, imersos no mais absoluto indiferentismo por tudo (Verunsch, 2021, p. 46)<sup>12</sup>.

Como ressalta Smith (2018, p. 96), “para os viajantes, a selvageria, a repugnância e a ‘infâmia’ dos nativos desafiava até o vocabulário dos invasores”. Além disso, como foi ficcionado na obra analisada – no episódio em que as crianças Iñe-e e Juri são colocados em uma exposição promovida pela nobreza alemã –, sociedades científicas e clubes de cavalheiros, aguardavam o retorno dos viajantes, para discutir e debater as façanhas das viagens dessas pessoas.

Linda Tuhiwai Smith (2018, p. 95), no livro *Descolonizando metodologias: pesquisa e povos indígenas*<sup>13</sup>, escreve que os relatos de viajantes “contribuíram para formar impressões gerais e uma multiplicidade de ideias que têm constituído o conhecimento e as idealizações ocidentais a respeito do Outro”. Muitas vezes, essas viagens foram atos de terror vividos por aqueles que tiveram suas vidas, crenças e territórios explorados por aqueles que viajavam, não somente com o objetivo de catalogar as espécies da flora e da fauna, mas também para promover o genocídio dos povos das Américas.

---

<sup>12</sup> Este trecho é uma cópia fiel da p. 303, do v. 1, do livro *Viagem pelo Brasil (1817-1820)*, de Spix e Martius (2017). Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/573991>. Acesso em: 14 dez. 2023.

<sup>13</sup> Embora Smith (2018) se refira com propriedade aos indígenas maori, da Nova Zelândia, na Oceania, sua pesquisa também se destina aos outros povos indígenas do mundo, incluindo os indígenas do Brasil.

### 2.3 OUTRAS VISÃOS DA MEMÓRIA

É verdade que o fascínio pelo tema da memória possui diferentes visões culturais que nos mostram diferentes questões e interesses que se cruzam, se estimulam e se condensam (Assmann, 2011, p. 20). A professora alemã Aleida Assmann (2011), estudiosa da memória cultural e das narrativas de Shakespeare, em *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, ao descrever a luta das recordações encenadas nas histórias do escritor inglês, ressalta que nos definimos a partir do que lembramos e esquecemos juntos e a reformulação da identidade sempre significa também uma reorganização da memória. Assim como nas histórias de Shakespeare, em que as recordações são os verdadeiros protagonistas dos dramas do autor inglês, também na obra analisada nesta dissertação é possível perceber que, tanto a menina Iñe-e, quanto os demais seres não humanos que aparecem na obra, revestem-se das recordações sobre si, do que representam na comunidade em que vivem e da sua importância na unidade como um todo histórico.

Na obra em análise, é evidente a questão do apagamento da cultura indígena pela violência colonial, como no exemplo do menino Juri que tem o seu nome negado – tão somente Juri, um rosto sem corpo, um nome sem história (Verunschik, 2021). E toda a memória e cosmovisão da menina indígena, especialmente condensadas nos rituais e impregnadas na narrativa, parecem funcionar como arte catalisadora de suas recordações míticas, do não esquecimento dos ensinamentos da Onça Grande, sendo imprescindível e essencial o papel da arte nas questões da memória.

Se a arte é fonte de memória para os povos autóctones, como já exposto, o transbordamento das manifestações culturais artísticas dos povos indígenas na cidade pode ser visto como meio de inserir a onça na memória coletiva. Não se trata apenas da introdução na cidade da onça animal, mas dos mitos, dos arquétipos, das cosmologias e dos múltiplos significados que os vários povos originários têm a oferecer.

A oralidade, como fonte primordial da memória e ancestralidade das cosmovisões originárias, na cidade é complementada por muitos outros meios de comunicação, como os murais, as exposições, os museus, as manifestações culturais, a acessibilidade do pensamento indígena a todos os campos da cidadania. Dessa forma, pode-se imaginar que, assim como Iñe-e foi “onçada” e se transformou essencialmente, a cidade também

está sendo “onçada”, isto é, transformada em sua natureza. Essa convergência da onça na cidade é uma verdadeira oportunidade para que aconteça uma mudança epistemológica em relação às memórias trazidas pelos povos originários, seja pelos sonhos, pela arte, pela própria onça como novo paradigma de relacionamento humano com os seres da natureza.

### 3 A ONÇA NA CIDADE

Temos que aceitar que as cidades do Brasil foram construídas em cima dos territórios das comunidades indígenas. Entretanto, embora haja todo o peso da estrutura de uma cidade, de suas ruas, concretos e asfaltos, todos seus ferros e aços pesados, nem todo este peso fez com que as comunidades originárias desaparecessem ou se desintegrassem.

A onça também está na cidade de São Paulo. Abaixo, uma foto da arte mural, na parede lateral do Museu das Culturas Indígenas, cuja onça protetora é criação da artista Tamikuã Txihi:

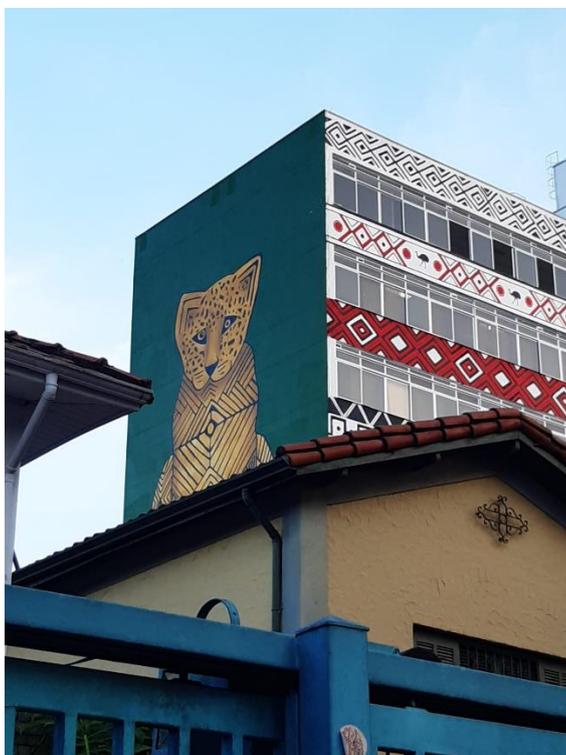


Figura 25: Museu das Culturas Indígenas, São Paulo/SP, 2023 (Fonte: Arquivo pessoal).

O Museu das Culturas Indígenas de São Paulo é uma espécie de lugar da onça na cidade, não apenas a onça que recupera o seu território perdido que se transformou em cidade de pedra e asfalto, mas a onça como a metáfora aglutinadora da recuperação da cultura indígena, das cosmovisões originárias e da diversidade dos diversos povos, num processo de descolonização necessário para que a humanidade possa enfrentar os desafios atuais.

Esse lugar institucional em que se pode cultivar a cultura indígena, livre da força destrutiva da cultura colonizadora, em que as cosmovisões das várias etnias podem se manifestar livres do apagamento e do julgamento efetuado pelas religiões colonizadoras históricas e das religiões neocolonizadoras atuais, é como uma demarcação de terras que se dá no campo cultural, onde os indígenas poderão ensinar à cultura brasileira a sabedoria perdida e apagada da história pelo processo colonizador que ainda se perpetua.

Não é acaso que uma grande onça está pintada na parede lateral do prédio do Museu das Culturas Indígenas de São Paulo. A onça é um símbolo e uma síntese da sabedoria indígena que aprendeu em muitos séculos a sobreviver num equilíbrio sustentável com a natureza, e até a moldá-la, porque a natureza que os colonizadores encontraram em 1500, a qual chamaram de “paraíso”, foi na verdade um resultado de exuberância graças a séculos de interação entre a floresta e os povos originários que transitavam em nomadismo.

Na minha visita ao Museu das Culturas Indígenas de São Paulo, em setembro de 2023, encontrei um tabuleiro do jogo da onça instalado no chão de um dos andares do Museu. Esse jogo, que é de origem indígena e de “dimensão lúdica de nossos povos indígenas de Abya Yala (América)”, faz parte da exposição *Mymba`i, pedindo licença aos espíritos, dialogando com a mata atlântica* (Museu das Culturas Indígenas, 2023).

O jogo da onça, por sua vez, permite uma sucessão de associações epistemológicas inevitáveis: a onça como símbolo superlativo da sobrevivência das culturas e cosmovisões indígenas, as quais se mostram essenciais para o equilíbrio e a preservação da natureza. As regras lúdicas do jogo da onça mostram claramente um jogo por sobrevivência – a onça que deve capturar os cachorros que tentam encurralá-la, a qual deve tomar cuidado para não entrar na toca dos cachorros para não ser capturada. Essas regras para fins de divertimento parecem uma representação da luta que se trava para a sobrevivência da floresta, da qual depende a sobrevivência da própria humanidade, em

conflito com a estrutura do próprio capitalismo que desmata, destrói, coisifica os elementos da natureza para depois esgotá-los irreversivelmente.

Abaixo, uma foto do jogo da onça, do Museu das Culturas Indígenas:



Figura 26: Jogo da onça no Museu das Culturas Indígenas, São Paulo/SP, 2023 (Fonte: Arquivo pessoal).

Nesse sentido, o símbolo da onça, no jogo, permite que se reconheça o próprio animal como as forças vivas da natureza – os rios, as águas, os animais, a floresta – e das culturas e cosmovisões dos povos indígenas, que permanecem em luta por sobrevivência desde 1500 – vide a questão histórica do marco temporal<sup>14</sup>. Já os cachorros são a alegoria das inúmeras ameaças que pairam sobre os territórios dos povos originários indígenas e, principalmente, também sobre as suas lideranças.

A onça na cidade pode ser interpretada em vários espaços, como o espaço físico, na forma do Museu das Culturas Indígenas em São Paulo, mas também nos espaços abstratos da cultura, dos valores, das emoções, dos sonhos, das subjetividades, porque

---

<sup>14</sup> STF derruba tese do marco temporal para a demarcação de terras indígenas. STF. 2023. Disponível em: <https://portal.stf.jus.br/noticias/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=514552&ori=1>. Acesso em: 09 mar. 2024.

esses espaços imateriais também são dimensões que compõem a própria humanidade. Dito isso, pode-se dizer que a aceitação da onça na cidade equivale a dizer que se permite a aceitação de outras formas de existência, de outros seres em condições de igualdade com o ser humano. Esse pensamento se expressa no que disse Ailton Krenak (2020), na orelha do livro *Ideias para adiar o fim do mundo*, nos seguintes termos: “a resistência indígena se baseia na negação da noção de que somos todos iguais, no reconhecimento da diversidade e na recusa da legitimação do humano como superior aos demais seres”. Para Krenak (2020, p. 22-23), “a ideia, de nós, os humanos, nos descolarmos da terra, vivendo numa abstração civilizatória, é absurda. Ela suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos”.

Krenak (2020) atenta para o fato de que o conceito de humanidade eurocêntrico apagou e excluiu outras formas de imaginar a humanidade, formas essas trazidas pelas diversas cosmovisões indígenas. Para Krenak (2020, p. 82-83): “o império da transcendência, ao mesmo tempo frágil e agressivo, nunca hesitou em recorrer ao etnocídio, ao genocídio e ao ecocídio para estabelecer sua soberania universal.” Esse conceito eurocêntrico teve efeitos diretos na forma como se construíram as cidades e a relação destrutiva com o mundo da natureza, da qual a própria cidade é o protótipo desse tipo de civilização.

Eduardo Viveiros de Castro (2017, p. 8), afirmou no texto *Os involuntários da Pátria: elogio do subdesenvolvimento* que a “terra é o corpo dos indígenas e os indígenas são parte do corpo da Terra”. Conforme Krenak (2020, p. 19) é comum em muitos lugares do mundo, existir “essa ideia banal [...] de transformar um sítio sagrado num parque”. Não à toa as cidades servem de linha de frente de expansão da forma de viver contemporânea mediante a destruição da natureza, a desterritorialização de comunidades, estabelecendo dinâmicas de necropolítica em suas periferias.

A civilização transformou a cidade em núcleo capitalista por excelência, devorando os lugares sagrados dos povos originários para erguer empreendimentos intermináveis. A mercantilização dos espaços sagrados dos povos originários é uma forma de negar a importância das entidades e espíritos da natureza para as cosmovisões originárias, incorrendo em epistemicídios sistemáticos de mitologias e formas ancestrais da relação dos povos originários com a imaginação e interação com seus territórios.

Se a cidade, por um lado, é usada como máscara das corporações que devoram a natureza, “nós, a humanidade, vamos viver em ambientes artificiais produzidos pelas mesmas corporações que devoram florestas, montanhas e rios” (Krenak, 2020, p. 20), ou, então, seremos um cartão de visitas de um modelo falso de bem viver. Por outro lado, o modo de viver urbano impõe aos povos “onçados” uma invisibilidade e um apagamento que se assemelha a uma subcidadania, pela forma como impõe a homogeneidade opressiva.

Quando, por meio da arte, se questiona o jeito único e dogmático do pensamento colonial de pensar a civilização, esse pensamento é como uma “onça” adentrando o território das cidades, da cultura, das universidades, da literatura, da educação, forçando as instituições mundiais que façam uma autocrítica quanto às suas estruturas de limitação da imaginação, invisibilizando a riqueza das múltiplas cosmovisões.

O aparecimento da onça na cidade não é apenas um sintoma da crítica krenakiana ao meio urbano que produz escassez, miséria, pobreza e violência. A vida da onça na cidade pode ser pensada como um novo juízo sobre os centros urbanos, a partir da consciência histórica do processo de violência simbólico-cultural que a colonização europeia desenvolveu. Esse exame permite reconhecer as urbes como elemento replicador de um humanismo devastador da natureza por assumir uma forma de viver inóspita às outras culturas e acervos vivos dos antepassados.

Nas duas imagens a seguir, Denilson Baniwa (2018), encarnou o pajé-onça durante performance na Bienal de São Paulo e traduziu essa diferente chave de leitura da presença da onça e de seu rugido na cidade. Sua performance pode ser vista não somente como uma forma de entender a permanência dos povos da indígenas nos territórios invadidos, mas também como um desafio à negação das cidades em reconhecerem as diversas vozes que as muitas cosmovisões originárias possuem.



Figura 27: Pajé-Onça hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo, performance 2018 (Bêhance, 2023).

Quando recontam suas histórias por meio de suas mitologias, memórias e subjetividades, essas vozes dos povos da floresta, as quais foram sistematicamente silenciadas e apagadas da história, tomam um lugar de destaque, seja ocupando locais corporificados pela metrópole, seja “hackeando” a Bienal de Artes de São Paulo e, de certa forma, aceitando a narrativa que nos convoca à vida urbana, porém, sem deixar de lado a sua ancestralidade, como na imagem a seguir:



Figura 28: Pajé-onça caçando na Avenida Paulista, performance 2018 (PIPA, 2019).

Assim como na performance de Baniwa (2018), a permanência da onça no território da cidade, também, pode ser contada como a promessa e a garantia de que é preciso que haja florestas e biomas preservados para a efetividade dessa diversidade. O paradoxo da onça na cidade torna-se cristalino quando se constata que a urbe carrega a falácia da sustentabilidade assim que é confrontada com tudo o que é preciso destruir na natureza para que esses mesmos centros urbanos se mantenham, usados como instrumentos de alienação do próprio ser humano que é e deveria se sentir parte da natureza.

### 3.1 JOSEFA, A PERSONAGEM COMO METÁFORA

Entender o Brasil ao som do rugido da onça não é para amadores. Micheline Verunsch (2021, 2023), nas entrevistas citadas ao longo desta dissertação, disse que, ao escrever suas histórias, procura desvendar um Brasil há muito silenciado e, com isso, entender o nosso país, amparada em farta pesquisa histórica.

Conforme a própria autora disse no Podcast Matéria Bruta, episódio 78, muita gente pergunta se a personagem Josefa é autobiográfica. Micheline (2023) responde que “não é”, embora empreste a ela um olhar contemporâneo. Conforme a escritora, a Josefa não é uma personagem totalmente autobiográfica, “ela é uma metáfora” (Verunsch, 2021), uma personagem construída como “uma metáfora do Brasil” (Verunsch, 2021). Abaixo, outro trecho da entrevista:

A gente escuta, ao longo da vida, é muito comum alguém dizer, ah, você teve uma vó ou uma bisavó ou uma tataravó “bugra” que foi pega à laço, existe essa construção dessa mulher selvagem, que é trazida à força para a civilização. Então eu coloco esse aspecto na Josefa. Eu coloco outro aspecto na Josefa que, também é muito escutado, da pessoa que vai embora do Brasil, passa um tempo fora do Brasil e diz “agora eu entendo o Brasil porque eu consigo ver o Brasil de fora”, eu coloco isso na Josefa também. Então, eu construo essa personagem como um eco dessas múltiplas falas e construções até ideológicas, mas também como um eco do rugido da onça.

Então, além de um romance sobre esse caso específico das crianças Miranha e Juri, [...] é também um romance sobre o tempo, sobre como passado, presente e futuro se emaranham na história brasileira. Como o passado nunca é o que passou. O passado repercute no presente e repercutirá no futuro. E de como essas violências, elas se atualizam a todo o momento.

Então, quando eu compus Josefa, eu pensei em todas essas nuances que ela traria consigo. É uma personagem secundária em relação a Inê-e e à própria

onça, mas é uma personagem que tem uma grande carga significativa, não só para a compreensão da chave do romance, como da compreensão da nossa história (Podcast Matéria Bruta, episódio 78).

Porém, Verunschik (2021), anteriormente, no lançamento *online* do livro, relatou que Josefa recebeu um leve traço autobiográfico, quando colocou na personagem o nome de sua mãe, depois quando tentou dar a ela um olhar de assombro, o mesmo olhar que ela própria teve quando visitou a exposição *Brasiliana*, do Itaú Cultural, de São Paulo, e se deparou com as litogravuras das crianças indígena expostas em uma sala.

Ademais, uma forma eficiente de linguagem, para que tenhamos sucesso de entendimento, às vezes, é se valer de metáforas, porque metáforas criam um espaço mais amplo de sentido. Alberto Manguel (2017, p. 14), no livro *O leitor como metáfora*, nos lembra que Aristóteles, em sua *Arte da Retórica*, sugeriu que a força da metáfora reside no reconhecimento evocado no ouvinte, ouvinte esse que deve preencher o objeto da metáfora de um sentido particular compartilhado. Esse sentido particular, compartilhado, que a escritora deu a sua personagem Josefa, é o Brasil silenciado pelos colonizadores, cujo território é originalmente indígena.

Nessa mesma entrevista ao Podcast Matéria Bruta, episódio 78, a autora afirmou que foi criando Josefa como um eco de múltiplas falas e construções ideológicas, e, também, como um eco do rugido da onça. Então se Josefa é uma metáfora do próprio Brasil admitida pela autora, quando Josefa vê os caciques na tv, primeiro um cacique de cabelo longo que diz odiar os brancos, depois o cacique Raoni, brilhando, ameaçando matar os brancos com voz de jaguar, então se pode dizer que esse trecho da obra é uma representação do Brasil olhando para si mesmo?

Essa autodescoberta do país olhando para si, é um olhar, talvez, ainda inconsciente de suas memórias e de sua própria ancestralidade, um olhar para a realidade que lhe é continuamente negada pelo discurso dominante, um olhar para o Brasil que ainda possui diversas línguas indígenas diferentes, faladas de norte a sul, conforme dados da própria FUNAI (2022), com informações do IBGE. Eis o que diz a narrativa:

Na sala, a TV ligada transmite a imagem de um cacique de cabelo longo. O cacique olha para a câmera e diz: Não sei o que vocês vão fazer com a minha imagem. Eu não aprovo isso. Vocês mentem. O homem branco não liga para nós. Eu odeio vocês. Josefa tem uma xícara de café entre as mãos e um xale

nos ombros. [...] Os barulhos do mundo de fora abafam o som da televisão por um instante, quando na tela surge outro cacique. Raoni, trazendo a cabeça adornada por um cocar de penas amarelas, coroa refulgindo ao sol, ou quem sabe o próprio sol, advertindo que quem é da guerra na guerra more. Eu vou matar vocês, diz Raoni com sua voz de Jaguar. (Verunschck, 2021, p. 23)

Nessa situação de Josefa assistindo à TV, o Brasil se depara com seu próprio espelho, o qual transborda, na tela da TV, uma realidade distante do imaginário limitado que o mundo branco manipula no dia a dia dos noticiários. A própria autora no podcast anteriormente referido caracteriza esse encontro como um choque de realidades, fazendo com que Josefa alcance um *insight* onírico da realidade brasileira contemporânea. De repente, no enredo da narrativa, a realidade lá fora pode ser interpretada como a voz do próprio rio se manifestando no meio da cidade. Esse pequeno instante de identificação anímica com a própria chuva, entidade da natureza para as cosmovisões originárias, é como se fosse um *flash* que a memória ancestral estivesse lhe mostrando. Essa tomada de consciência instantânea, ainda que fugaz, parece ser um poder interno em compreender a natureza, cuja característica é justamente a forma de existir de seus ancestrais, como no seguinte trecho:

Por um instante, como se adentrasse num estado de sonho, é como se ela mesma pudesse estar dentro e fora, como se fizesse parte da chuva que cai com todos os seus ruídos sem deixar de ser uma mulher sentada ao lado de um homem. [...] A chuva forte escorre pelas ladeiras do espigão paulista, trovões e relâmpagos restrugem e iluminam a noite com tamanha potência que tornam as luzes da metrópole diminuídas, insignificantes, o rio Xingu ameaçado pela construção da hidrelétrica e suas barragens parece pulsar para além da TV na chuva que se estilhaça, violenta, pelo asfalto. Que tempestade! É, são as ruas querendo voltar a ser rio. Outro dia morreu um rapaz afogado, você imagina? (Verunschck, 2021, p. 23-24)

O apagamento dos efeitos da colonização nos corpos e nos territórios busca uma invisibilização da violência no campo da memória dos antepassados e, assim, a narrativa denuncia a própria exposição visitada por Josefa como um espaço de esquecimento programado, porque não há vestígios claros da violência histórica sobre os ancestrais nos espaços do museu contemporâneo, como diz o texto:

Josefa vê na fachada do centro de cultura a chamada para uma exposição que promete cinco séculos de história do país sob um recorte curatorial esmerado. [...] O lugar é asséptico, a iluminação, planejada e fria, e certamente não há sangue dos negros e dos índios pingando visivelmente sobre documentos, telas, manchando as moedas antigas. E, embora a instituição pertença a um banco,

não há, ao menos aparentemente, a pele do povo esticada nas molduras. (Verunschik, 2021, p. 87)

A narrativa, como visto na citação acima, assume uma crítica ao silenciamento da ancestralidade efetuado pelas instituições culturais. Muitos museus convencionais não estão preparados para trazer ao povo as práticas e os conhecimentos tradicionais das cosmovisões originárias, porque oferecem uma apresentação da herança étnico-cultural de um modo devidamente asséptico e higienizado (Krenak, 2020) pelo modo de compreensão eurocêntrico. O modo de pensar do homem branco dissolve completamente os saberes ancestrais, porque a civilização branca racializa o outro sem racializar a si mesma, por colocar-se como modelo universal, impedindo que circule verdadeiramente novas visões de mundo baseadas em epistemologias originárias.

O sistema colonial, por ter se baseado economicamente na escravização, a qual foi sustentada pela justificativa racial, em que os indígenas e africanos eram considerados inferiores ao homem branco, repercutiu na cultura pós-colonial mediante um racismo estrutural. A percepção dessa racialização se perpetua até hoje de muitas formas, entre as quais o preconceito de cor, que faz com que pessoas descendentes dos povos originários rejeite a si mesmas e busquem o apagamento de suas próprias histórias individuais e familiares. É nesse contexto de desconstrução de si mesma, feita de maneira condicionada, que a narrativa mostra como a personagem Josefa pensa apenas no presente, rejeitando os motivos que a levaram a fugir de sua história pessoal, como a seguir:

Josefa é uma mulher que fugiu. Em todo lugar do mundo, em qualquer tempo, há uma mulher fugindo. Quando uma mulher foge, invariavelmente foge de sua história, de um passado incômodo que se materializa numa relação abusiva, ou de uma vida que se afigura mesquinha ou limitante, ou dos ecos de algum fracasso, ou de uma vida que não soube ou não pôde se reinventar. Josefa não sabe exatamente do que fugiu. Ou não quer saber. Mora há três anos na metrópole e, desde sua chegada, segue operando estratégias de apagamento da própria identidade. Não mantém contato com os amigos e familiares que deixou para trás, se educando em novos gostos, novas experiências, construindo uma desidentidade. Nada assim tão bem pensado, tão planejado, as vivido cotidianamente. Quando se deita na cama, apaga sob o som vertiginoso do trânsito da avenida mais próxima. Não quer pensar por que veio ou no que deixou. Não há mal algum em viver o agora, repete para si mesma. (Verunschik, 2021, p. 87-88).

Mas Josefa, apesar de fugir de si e de sua história, não está irreversivelmente dessensibilizada ou anestesiada para a perplexidade que a toma profundamente ao se deparar com os rostos das crianças indígenas retratados na exposição. Josefa se comove pela animalização, coisificação e desumanização dos indígenas, e sua consternação atinge o ápice ao perceber a linguagem com que a curadoria se refere aos indígenas, como fala o trecho abaixo:

Ao entrar em uma nova sala, sente, de repente, uma opressão no peito. Nas gravuras, os rostos dos índios parecem todos olhar para ela, como se estivessem vivos, ou melhor, como se fossem fantasmas espantosamente nítidos a perscrutando. O estilo vivaz de Debret a assombra; entretanto, é um grupo de três obras, três rostos que a enreda. *Os índios vistos como parte da fauna*: o texto da parede em letras graúdas a atinge como um soco. Murmurando, Josefa lê a informação que segue esse anúncio com um sentimento de incredulidade. Sem nenhum adorno, sem nenhuma vergonha em naturalizar a barbárie, as palavras do curador a desnorteiam (Verunschck, 2021, p. 88-87).

Onde um coração vibra, aí pode estar o seu lugar de pertencimento, e é nesse momento de observar as gravuras das crianças indígenas do povo Miranha e Juri, que Josefa sente uma inquietação que vai além do ímpeto político, como se algo nas gravuras das crianças tivesse ressonância com uma parte de seu próprio ser. O fato de que ela irá voltar à exposição sem dizer o motivo, mostra um mistério a ser resolvido, talvez, justamente indicando que o conteúdo que está velado na obra artística possa conter uma chave para a compreensão de si mesma, como diz a narrativa:

Josefa volta a encarar as figuras, uma menina entre um homem ataviado de penas e outros adereços e um menino com parte do rosto, abaixo do nariz, com uma grande tatuagem. São imagens comuns em livros da escola fundamental, imagens bem conhecidas, mas que, ali, em sua forma original, acabam lhe causando um desconforto que não é apenas indignação política. Depois de permanecer longos minutos em frente às gravuras denominadas *Muxurana, Miranha e Juri*, Josefa vai embora. A exposição se encerra ali para ela. Mas irá voltar (Verunschck, 2021, p. 89)<sup>15</sup>.

Retomando a citação anterior, pode se dizer que a forte impressão que as imagens das crianças indígenas produzem em Josefa lembra o efeito que as imagens pictóricas das

---

<sup>15</sup> Na exposição *Brasiliana*, do Itaú Cultural/SP, está escrito *Maxuruna*.

obras artísticas indígenas buscam criar pela representação dos seres ancestrais sagrados, como na imagem a seguir:



Figura 29: Gravuras denominadas *Maxuruna* e *Miranha*. Exposição Brasileira. Itaú Cultural de São Paulo/SP (Fonte: Arquivo pessoal).

Essas obras originárias intentam mostrar invocações das memórias ancestrais, as quais podem surtir nas pessoas o toque de outras epistemologias. Assim como as mitologias indígenas podem inventar novas palavras para que as pessoas possam ampliar suas linguagens e seus vocabulários existenciais, Josefa pretende voltar à exposição como se quisesse intuitivamente compreender melhor a simbologia e o movimento intrínseco contidos nas vidas daquelas crianças ancestrais.

O segredo dessa atração de Josefa pela gravura de Iñe-e veio a ser desvendado quando ela admite se achar igual à menina indígena, como se houvera encontrado a si mesma numa existência passada, reconhecendo na criança indígena uma réplica original de si na sua própria ancestralidade, como revela o seguinte diálogo:

Logo a imagem da menina índia, o rosto e os olhos levemente agateados, surgiu na tela. Ela? Você é mais bonita e não tem piercings, mas podemos resolver isso, você sabe. Ela está triste. E não é livre. Um breve silêncio se fez entre os dois. Tomás não sabia, mas aquela criança estaria no centro das próximas conversas, sentada à mesa, enquanto o café era passado, deitada na cama entre eles dois, sua imagem como que fulgurando em uma lembrança muito nova, que ainda estava sendo criada. Eu sou exatamente igual a ela. Preciso ir embora, amanhã preciso acordar cedo, ele desconversou. Mas Josefa não deixou que ele partisse de imediato. A minha bisavó materna foi pega a laço, sabia? Tenho tanto de sangue kaiapó em mim. Mas o fato é que todo mundo tem uma avó pega a laço no Brasil, eu, você, o porteiro lá embaixo (Verunsch, 2021, p. 100).

Esse reconhecimento pessoal de si na criança indígena (próxima imagem) é revelador principalmente no que se refere a um aspecto inexplicável de sua personalidade, que era a brabeza e a ferocidade que Josefa apresentava desde criança, característica que era notada pela sua avó paterna. O simples comentário de sua avó paterna, sobre essa natureza selvagem da Josefa menina, provocava na criança um estado de quase transfiguração psíquica. Josefa no tempo presente lembrava das percepções anímicas que experienciava quando escutava os discursos da avó sobre essa índole, como diz a narrativa:

E cresci com a outra avó, a mãe do meu pai, que me criou, uma colombiana turrona, que falava dessa minha ascendência sempre que alguma coisa ligada à minha índole lhe parecia maior que a sua capacidade de resoução. Era como se me dissesse que havia em mim uma força rebelde, incapaz de ser domesticada. Quando eu a escutava falar assim, parecia que o meu cabelo negro e liso ganharia vida própria, e era como se eu pudesse ver de fora de mim os meus olhos injetados de raiva e medo. O curioso é que essa minha avó colombiana como que crescia, se agigantava ao convocar o meu passado materno, como se estivesse ela mesma prestes a ganhar um novo corpo e novas feições, e que de sua estrutura delicada de ossos estivesse pronta para sair outra mulher, enorme, quase brutal. Então eu achava que uma mulher pega a laço era algo contagioso, e isso era para mim como um grande perigo, sabe?, uma coisa que arrebatava as regras, que eram muitas. Os bons modos que eu aprendia à força, com algumas lágrimas e certa vergonha ao ser repreendida, pareciam diminuir até quase desaparecerem diante da simples referência àquela mulher selvagem. E a casa toda se transformava, insubordinada. Quer dizer que você sempre foi feroz, hein? Agora eu entendo tudo. Josefa estava um tanto irritada com o tom de galhofa do rapaz. (Verunsch, 2021, p. 100-101)

Do que se viu até aqui, Josefa primeiro se reconhece como igual à própria Iñe-e, a qual foi onçada desde pequena e se transfigurou em onça alada no momento de seu encantamento. A seguir, Josefa passa a lembrar como a sua índole selvagem era ativada

quando criança pelo simples gatilho da fala de sua avó paterna, quando essa lhe trazia à consciência uma impetuosidade sua que não era compreendida.

No quebra-cabeça do leitor é possível interpretar a ferocidade de Josefa adulta como a própria onça latente que existia na Josefa quando criança, porque ela reconheceu-se na menina indígena. Então o livro mostra a personagem metáfora do Brasil, e de natureza semelhante a Iñe-e, como uma mulher procurando entender o mistério de sua índole selvagem, permitindo com que o leitor se pergunte sobre a origem ancestral dessa impetuosidade e em seguida pense no onçamento da criança indígena como a raiz dessa essência.



Figura 30: Gravura denominada Miranha. Exposição Brasileira. Itaú Cultural de São Paulo/SP (Fonte: Arquivo pessoal).

A narrativa oferece a experiência, ao leitor, de entender o Brasil de fora, construindo a personagem Josefa não apenas pelo amálgama de diversas vozes e ideias, mas fazendo ecoar na personagem a natureza selvagem da própria onça. A tradição xamânica das cosmologias originárias incorpora (Kopenawa, Albert, 2015), à ideia da onça, o poder de ligar os três mundos de tempo, passado presente e futuro. O tempo presente da imortalidade mítica da onça é que torna possível a ligação entre Iñe-e e Josefa,

passado e futuro, oferecendo ao leitor uma experiência epistemológica original, circular e insólita para os padrões racionais eurocêntricos de linearidade temporal.

Quanto à compreensão do papel de Josefa, pode-se interpretar a personagem não apenas como elemento acessório ou unificador da história, mas como verdadeiro elo imprescindível para a compreensão da cosmovisão indígena, que torna sagrado os seus ancestrais. A sabedoria da onça, como componente da natureza constitucional, tanto de Iñe-e criança quanto da Josefa também criança e depois adulta, essa maneira onça de ser é ao mesmo tempo ser ancestral, ser memória e forma de existir. A onça deixa de ser apenas um animal totêmico e com poder de definir as fronteiras físicas da caça, a onça da narrativa sugere ao leitor que ela também participa da essência da constituição psíquica das personagens, testando os limites epistemológicos do leitor.

A partir do encontro com a gravura da menina Miranha, surgem grandes dúvidas em Josefa relacionadas a possíveis feridas psicológicas, como a questão de saber por que houvera o silenciamento na família de sua mãe sobre a sua ancestralidade indígena e, igualmente, se abre a ferida de saber por que a família do pai tivera que negar sua condição de mestiça. Josefa traz a marca em sua família da colonização cultural e manifesta em si mesma a crise de autorreconhecimento como consequência desse processo violento de apagamento das cosmovisões, processo o qual bem explica Linda Smith (2018), quando trata do silenciamento dos conhecimentos originários, a seguir:

Até mesmo depois da Segunda Guerra Mundial, quando o período pós-colonial foi iniciado de acordo com algumas correntes teóricas, muitos povos indígenas em todo o mundo ainda não eram reconhecidos como humanos, muito menos como cidadãos. O efeito de tal disciplina foi silenciar (para sempre em alguns casos) ou suprimir as formas de conhecimento, e as linguagens empregadas para conhecer, de diversos povos indígenas. Reivindicar uma voz nesse contexto trata-se também de reafirmar, reconectar e reorganizar os modos de conhecer que foram submersos, escondidos ou soterrados (Smith, 2018, p. 87-8).

A colonização se estruturou de maneira a inferiorizar os povos dominados mediante normas e políticas racistas e paternalistas, as quais, ao longo do tempo, se tornaram um corpo jurídico e cultural que veio a afetar os indígenas não apenas em seus corpos físicos e emocionais, mas também em seus modos de comunicar e conhecer o mundo. Nesse contexto, Josefa é uma descendente indígena precisamente afetada por esse processo de eliminação epistemológica, personagem que, enfim, se questiona sobre sua ancestralidade, como no seguinte trecho:

Pela primeira vez em muito tempo, deseja, então regressar a Belém, rever a avó, conversar com ela sobre aquela difícil infância que vivera e saber por que o apagamento da herança indígena da família da mãe tinha sido necessário e tão eficaz. O porquê da família paterna, embora de pele branca, ter optado por renegar a própria condição de mestiça. Coisas que talvez a avó nem mesmo pudesse dar conta de responder. Reencontrar rastro e rosto era o que faria se possível, mas a morte da mulher que a criara, ciosa e feroz em sua obrigação de afeto, romperá o último laço que a mantivera presa àquela cidade, àquela casa. Jamais falaria daquilo com a tia e tampouco com o pai. Não dar notícias de sua vida a ambos era a estratégia de sobrevivência que estabelecera para si. (Verunschik, 2021, p. 110)

As cosmovisões indígenas se constituem de uma teia de significados, cujas fontes vem das subjetividades pessoais, do modo como as pessoas vivem a intimidade em família e na maneira como o povo indígena organiza a vida em comunidade. A ligação intrínseca das cosmovisões com o mundo onírico também é importante, porque tanto os sonhos como a dimensão dos encantados enriquecem e influenciam esses modos de entendimento e compreensão indígena do mundo (Kopenawa, Albert, 2015). Daí porque é necessário estabelecer outras formas de entendimento para que a interpretação da cultura indígena não seja feita somente pelas lentes da cultura europeia, de modo a evitar desvirtuamentos e incompreensões. Sobre a natureza das cosmovisões, é elucidativo o que diz o livro *História Indígenas*, do MASP (2023), no capítulo *Relações que nutrem: família, comunidade, e terra*, cujo texto é da equipe curatorial Modos indígenas e descolonização, do National Gallery of Canada, conforme trecho abaixo:

As cosmovisões indígenas são construídas em torno de uma constelação de relações, e, por serem consideradas entidades vivas, exigem reflexão e cuidado para florescer. Acadêmicos indígenas, como Lisa Brroks, Dylan Mine, Cathy Mattes e Sherry Farrell Racette, desenvolveram um conceito amplo relacionado a esse modo de entender o mundo, que ficou conhecido como *deep visiting* [visita profunda]. Trata-se de uma importante forma de encontro no contexto das geografias íntimas da comunidade: em casas de família, em salões de bingo, em salas de estar, na terra e ao redor das mesas de cozinha, quando corações e barrigas estão cheios. A obra *The Visit* [A visita] (1987), do artista Jim Logan, evoca um desses espaços compartilhados: um lugar caloroso e reconfortante, multigeracional e cotidiano, onde a comunidade passa o tempo reunida de forma simples e amorosa (MASP, 2023, p. 237, grifos no original).

Por serem consideradas entidades vivas e, também, porque a própria maneira indígena de ver o mundo está impregnada das epistemologias dos rituais, da oralidade, dos encantamentos, das comunicações e linguagens dos seres da natureza, o poder sutil da memória, dos símbolos e dos arquétipos tomam uma importância essencial quando

estão em interação com a dimensão onírica e inconsciente da cultura dos povos originários. Isso porque a relação dos indígenas com os próprios sonhos como manifestação legítima da realidade (Kopenawa, Albert, 2015), também, traz um sentido ímpar para o sonho de Josefa, na crise que a faz buscar a compreensão de si mesma.

O sonho de Josefa adquire, assim, um significado denso, que pode servir de elemento chave para que a personagem, e mesmo o próprio leitor, possa intuir o significado da ancestralidade da personagem, como no excerto a seguir:

Em uma noite dessas, sonha consigo mesma cindida em duas, aquela que ora se mira, adulta, parecendo prestes a descobrir algo; e outra, muito criança, chorando sentada no chão de uma sala. No sonho, toma a si mesma nos braços, e o contato das suas duas peles faz com que acorde em uma terceira pele, a da vigília, arrepiada de frio. (Verunsch, 2021, p. 110)

A metamorfose que Josefa sente ao se olhar no espelho (Verunsch, 2021), não reconhecendo-se mais como era ou como pensava que era, e vendo em si mesma os rostos de seus ancestrais e a própria menina indígena Iñe-e, essa transformação de si é facilmente compreendida pelos modos como as cosmovisões originárias consideram o próprio mundo. As cosmovisões indígenas incorporam em seus arcabouços grande quantidade de transformações, inclusive transformações dos seres humanos em animais sagrados, já que essas mitologias manifestam uma percepção de igualdade e mesmo de parentesco com os animais e os seres da natureza, como rios, florestas, pedras e o céu (Kopenawa, Albert, 2015; Krenak, 2020). Nesse contexto, as percepções que Josefa adquire de si mesma constituem uma narrativa de um tipo de metamorfose em que se descortina sua própria gênese ancestral, como no seguinte trecho:

A mulher se olha o espelho, procura no rosto que vê refletido um rosto que não é seu, ou que não é totalmente seu, uma conjunção de outras faces que se sobrepõem à sua. Por onde andaré o seu rosto, aquele que um dia achou que tinha e que era o seu rosto essencial? Por que não o consegue recompor sem que seja remendado com partes de pessoas que não conheceu? O rosto da mãe que morreu no parto, o rosto da bisavó selvagem, o rosto da menina indígena que agora a acompanha (Verunsch, 2021, p. 109).

Josefa ao reconhecer a semelhança de seu rosto com o rosto da menina indígena, pode ser visto como uma percepção que mobiliza a memória de sua ancestralidade, e como nas cosmovisões indígenas esses elementos estão intimamente relacionados, também, com a espiritualidade e com poderes criadores, tem-se a impressão de que Josefa

vive uma tempestade de sentimentos e de ideias. Esse fluxo impressionante de autodescoberta de si, faz com que a personagem estabeleça um diálogo mental com sua herança familiar, mas também lhe traz um poder de empatia com a aflição que a própria Iñe-e sofreu quando do seu desterramento, inexorável, à Europa. No trecho a seguir, Josefa reflete sobre si ao mesmo tempo em que se coloca no lugar das crianças sequestradas:

Se sua tia pudesse em algum momento representar em um desenho a menina que ela fora, seria algo muito diferente daquele retrato cabouqueiro da menina do povo miranha? Em outra imagem de perfil, no entanto, o rosto da menina está tão infantil que diria não ter mais que cinco anos de idade quando fora desenhada. Ela olha a menina e é seu próprio rosto que vê. Josefa sente um aperto no peito. No curto tempo em que aquelas crianças viveram na Europa, suas imagens foram multiplicadas em inúmeras cópias para júbilo dos colecionadores (Verunsch, 2021, p. 109).

Os grupos dominantes de cada país colonizado estabelecem os padrões e os critérios que normalmente invalidam no todo ou em parte as crenças, valores, modos de conhecimento e memórias da ancestralidade dos povos originários. O silenciamento e a invisibilização das maneiras indígenas de se relacionar com o mundo fazem parte de uma deslegitimação elaborada pela agenda racista e ideológica da cultura dominante. O esforço de descolonização cultural necessita desconstruir os critérios de autenticidade impostos pela cultura pós-colonial, para que a linguagem e as culturas originárias voltem a existir com liberdade e reconhecimento de suas complexidades e premissas diversas da cultura eurocêntrica.

Quanto à espiritualidade e as características das cosmovisões indígenas, é rica a contribuição de Smith (2018) a respeito do reconhecimento da espiritualidade, da ancestralidade e da relação das pessoas com a natureza, elementos esses essenciais às cosmovisões indígenas para que a compreensão da maneira de ver originária seja acolhida, *in verbis*:

Por outro lado, a essência de uma pessoa é também discutida em relação aos conceitos indígenas de espiritualidade. Segundo essas ideias, a essência de uma pessoa tem uma genealogia que pode remontar até um ancestral da terra, geralmente denominado Mãe Terra. Um ser humano não existe sozinho, mas compartilha com outros seres animados e – no sentido Ocidental – ‘inanimados’ uma relação baseada na ‘essência’ da vida. O significado de lugar, de terra, de paisagem e de outras coisas no universo, ao definir a essência mesma dos povos, permite uma interpretação diferente do termo essencialismo segundo a visão dos povos indígenas. Os argumentos de diferentes povos

indígenas, baseados nas relações espirituais com o universo, com a paisagem, com as pedras, rochas, insetos e outras coisas visíveis e invisíveis tem sido difícil de assimilar e aceitar pelos sistemas de conhecimento ocidentais. Esses argumentos oferecem uma indicação parcial de diferentes cosmovisões e de formas alternativas de se conhecer e de ser, as quais ainda persistem no mundo indígena (Smith, 2018, p.93-94).

Dito isso, a relação de Josefa com seus sonhos e sua ancestralidade, essas interações subjetivas da personagem podem ser mais bem compreendidas a partir do ponto de vista cosmológico originário, no mesmo sentido exposto por Smith (2021).

### 3.2 RAONI: “A ONÇA”

Nêgo Bispo (2024) tinha razão, assim como as cosmovisões originárias, as conversas também precisam ser histórias circulares com “começo, meio e começo”<sup>16</sup>. Para a civilização evitar a destruição da natureza, da qual ela mesmo depende, os diálogos entre os povos necessitam assimilar esse movimento circular das cosmovisões originárias, como as serpentes das diversas mitologias originárias que mordem a própria cauda. Sendo assim, para terminar parte do último capítulo dessa dissertação, volto ao início do livro analisado, mais precisamente à dedicatória da obra: “Para Raoni, a Onça” (Verunschk, 2021).

A onça é o animal xamânico que possui a potência para promover essa revolução epistemológica. É esse poder de “onçar” a cultura citadina com as ideias de eterno ciclo de nascimento, morte e renascimento, respeito pela sacralidade dos territórios e das memórias, que talvez se consiga estabelecer uma forma de afetividade entre os seres e os diversos povos, em substituição à mercantilização indiscriminada da vida. Como nas palavras de Krenak (2020, p. 44), “se pudermos dar atenção a alguma visão que escape a essa cegueira que estamos vivendo no mundo todo”, talvez se consiga abrir mentes, para que ocorra a cooperação entre os povos e, como isso, “salvar a nós mesmos”.

Ademais, o ponto de vista da onça pode ser interpretado como o símbolo das muitas cosmovisões originárias, que se colocam como alternativas disruptivas à visão de mundo única, colonizadora, condensada na cidade, essa como forma padrão do viver

---

<sup>16</sup> ANDRADE, Samária. Nêgo Bispo: começo, meio e começo. **Revestres**. 2024. Disponível em: <https://revistarevestres.com.br/entrevista/comeco-meio-e-comeco/>. Acesso em: 10 dez. 23.

civilizado contemporâneo. A liderança indígena, que dedicou sua vida à defesa da Amazônia e dos povos da floresta, o cacique Raoni Metuktire Kayapó, que não tem medo de onzeiro, “resiste com firmeza aos interesses do garimpo, da grilagem de terras, das queimadas, do desmatamento ilegal, da caça e pesca ilegais, do tráfico de armas e do narcotráfico” (Ribeiro, 2023).

O cacique Raoni foi indicado ao Nobel da Paz, em 2020. Ele foi contra a construção da barragem de Belo Monte. Representantes dos diversos povos indígenas, tais como Kayapós, Jurunas, Tukanos e Macuxis, por exemplo, populações indígenas do Xingu, assinaram uma petição com pedido de abandono definitivo do projeto da usina de Belo Monte (Assinatura da petição do Cacique Raoni, 2010). Raoni, cujo nome significa Onça Fêmea, subiu a rampa do Palácio do Planalto, em Brasília, no dia da posse do Presidente Lula, em janeiro de 2023.

Quando, paralelamente à narrativa de *Iñe-e*, a história é transportada para o tempo presente, Josefa escuta o cacique Raoni, em um dos episódios. Nesse trecho da obra, Josefa escuta a voz do cacique contando uma história de quando ele era criança e de como ele sabia que um dia o seu povo seria atacado e morto pelo “homem branco”. Na obra, é o pai de Raoni quem diz que “no futuro, um outro povo vai chegar aqui, um povo diferente, um povo desconhecido, e eles serão capazes de exterminar a gente” (Verunschck, 2021, p. 47).

Essa interferência do homem branco sobre o equilíbrio da natureza de uma maneira brutal e destrutiva pode ser vista como uma ação que ignora a sabedoria ancestral sobre as águas dos rios, que diz que “a água não pode ser barrada” (Verunschck, 2021, p. 48). O uso insustentável e utilitarista das entidades da natureza, sagradas às cosmovisões originárias, mas que para o homem branco não passam de recursos naturais, é a própria mercantilização da vida que fere o princípio da liberdade e da igualdade, como diz o personagem cacique Raoni, no seguinte trecho: “os homens nascem livres e com direitos iguais” (Verunschck, 2021, p. 48).

Com efeito, esse silenciamento da voz dos indígenas equivale ao apagamento de suas cosmovisões e isso permite, num segundo momento, que os modelos civilizatórios – a cidade, a barragem, a mineração, as pastagens e os garimpos – efetuem transformações irreversíveis nos territórios naturais, e confiscem, por fim, a própria liberdade dos povos originários. O trecho em que surge o cacique Raoni dá uma dimensão simbólica desse

embate entre civilização e etnias originárias, mostrando como símbolo dessa luta um cacique com um corpo azul como o céu, cujos braços gesticulam como duas jiboias, e cujo rosto assume a semelhança do pássaro gigante, o uiruetê, que acusa a civilização das barragens de povo exterminador, como na transcrição abaixo:

O corpo de Raoni ocupa o centro da tela, seu cocar de penas amarelas e borda escura permanece como um corpo celeste em rotação. [...] O que o olho não vê é que o corpo de Raoni Metuktire é azul em dias sem nuvens. Raoni fala. Ouça, branco, preste atenção. [...] Um dia, no futuro, um outro povo vai chegar aqui, um povo diferente, um povo desconhecido, e eles serão capazes de exterminar a gente. [...] Os braços de Raoni se configuram como duas jiboias. Suas cabeças sobem e descem, elas deslizam às margens do rio que não é possível ver além da tela, mas que está lá. Elas, as jiboias, bailam. O Rosto de Raoni, por sua vez, toma a aparência do witawató, o pássaro gigante, uiruetê. Eu vi o desenho das barragens. São várias delas. [...] A água não pode ser barrada (Verunschck, 2021, p. 47-8).

E esse extermínio viria com as barragens construídas, atingindo as muitas aldeias nas beiras dos rios. Assim, quando Raoni se apresenta na tela da tv, interagindo, de certa forma, com a personagem Josefa, a fim de denunciar outras cosmovisões, ele enquadra a importância de se viver, conforme propõe Ailton Krenak (2022), em aliança afetiva com a natureza, sob pena de extermínio de um povo.

Sobre a inclusão desse personagem real, Micheline Verunschck (2023), no Podcast Matéria Bruta, episódio 78, disse o seguinte:

É muito impressionante, a gente teve o cacique Raoni subindo a rampa na posse do presidente Lula, e o cacique Raoni, cujo nome significa Onça Fêmea, o cacique Raoni, ele está nas páginas do Som do Rugido da Onça como personagem e como rugido também, ele está ali. Então desde a posse, desde essa subida do Raoni na rampa que eu venho recebendo uma série de retorno de leitura, de pessoas muito alegres, eu diria, muito contentes de ter encontrado o Raoni na rampa e no livro. Então, quando eu penso no livro, quando eu penso no romance, eu penso, esse livro ele celebra essas pessoas, ele celebra Raoni, ele celebra Jaider Esbell, que é autor da imagem da capa, ele celebra Sonia Guajajara, ele celebra esses anos de luta.

A propósito, a visão indígena originária transcrita na narrativa entende a onça como um ser ancestral, incluindo nessa ancestralidade também as entidades da natureza, como o céu, os rios, as florestas e assim por diante. Com isso, é possível pensar também que o movimento cultural de se levar a onça para a cidade (Baniwa, 2018), ou o cacique

Raoni para a tela da tv (Verunschik, 2021), é uma forma de introduzir, sutilmente, na cultura dos “brancos”, o respeito por todos esses seres, como se fossem seus próprios parentes. Ailton Krenak (2020) disse o seguinte:

Essa humanidade que não reconhece que aquele rio que está em coma é também o nosso avô, que a montanha explorada em algum lugar da África ou da América do Sul e transformada em mercadoria em algum outro lugar é também o avô, a avó, a mãe, o irmão de alguma constelação de seres que querem continuar compartilhando a vida nesta casa comum que chamamos terra (Krenak, 2020, p. 48).

Ademais, ao pretender modificar a relação da humanidade com a natureza e recuperar a dignidade desses seres, na perspectiva sagrada das cosmovisões ancestrais (Krenak, 2020), o exercício de imaginação proposto pela presença da onça na cultura das cidades tem o potencial de produzir uma modificação epistemológica considerável.

Conforme Krenak (2020): “quando nós falamos que o nosso rio é sagrado, as pessoas dizem: ‘Isso é folclore deles’; quando dizemos que a montanha está mostrando que vai chover [...] eles dizem: ‘Não, uma montanha não fala nada’”. Por esse motivo, a performance da presença da onça na cidade, ou o trecho do cacique na tela da tv, não são apenas um sintoma da crítica ao meio urbano que produz escassez, miséria, pobreza e violência, mas, também, um alerta de que a modernização desloca o povo “da floresta para viver em favelas e em periferias, [e] para virar mão de obra em centros urbanos” (Krenak, 2020, p. 14).

A crítica de Krenak (2020) também está no sentido de que essas pessoas “foram arrancadas de seus coletivos, de seus lugares de origem”, e que se elas “não tiverem vínculos profundos com sua memória ancestral, com as referências que dão sustentação a uma identidade, vão ficar loucas neste mundo maluco que compartilhamos” (Krenak, 2020, p. 14).

Diante do exposto, a teia associativa é atraente: se a personagem Josefa é uma metáfora do Brasil, como a própria autora afirmou no podcast anteriormente mencionado, e Raoni é o símbolo e a tradução do próprio nome da onça na língua indígena, como diz a dedicatória da obra, e sendo Josefa a personagem que olha e vê Raoni na televisão, prestando atenção em sua fala incisiva, é como se a narrativa dissesse de maneira

contundente que o país preste atenção às cosmovisões e às reivindicações dos povos originários, de uma vez por todas.

### 3.3 JOSEFA ESCUTA O RUGIDO DA ONÇA

O pensamento krenakiano revela que a invocação da ancestralidade pode se dar do presente para o passado, mas também do presente para o futuro (Krenak, 2022). Isso evidencia que a ancestralidade não pode ser entendida, nem devidamente pensada, por uma metodologia de linearidade, todavia, necessita de uma abordagem especial que permita entendê-la, tanto quando ela se faz tempo, como quando ela se faz território. O som do rugido da onça tornou-se tão potente e de uma natureza tão especial, que Josefa, mesmo vivendo num tempo futuro, pode escutar como se fosse o barulho de um trovão, sem saber que se tratava na verdade do rugido de Uaara-Iñe-e.

Hofgarten, localizado nos fundos de Residenz, em Munique, também é cenário na parte final da narrativa da onça. Na figura abaixo, um dos jardins, cuja construção de destaque é o templo dedicado à deusa Diana, a deusa da caça, em Munique, é o local onde a Onça Grande escolheu ficar para poder cuidar do povo da floresta, como protetora e caçadora, “foi aí que a jaguara deu seu rugido, e o som do rugido da onça se multiplicou por tudo que é lado, e ninguém sabia dizer que evento era aquele e de onde tinha vindo” (Verunschik, 2021, p. 152).

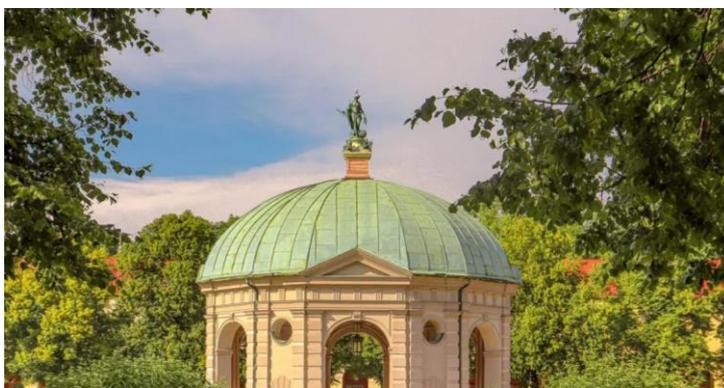


Figura 31: Hofgarten, localizado nos fundos do Residenz, em um dos lados da Residenzstraße (Cravos, 2023).

Em despedida final, a onça Tipai uu conduz seu barco – igara na língua indígena (Verunsch, 2021), para o caminho da lua, enquanto a menina onça Uaara-Iñe-e decide ficar em Munique, por sobre os ombros da deusa da caça. Assim como Diana é a deusa da caça, a onça igualmente é a melhor caçadora, e da mesma forma como a onça é a verdadeira dona das terras indígenas, a onça permite que os indígenas vivam em seu território. O pousar de suas patas sobre a deusa parece sugerir uma tácita e secreta permissão da onça à própria deusa, invertendo a relação de poder – não são os “brancos” que dominaram a onça e a menina indígena, mas Uaara-Iñe-e. A menina onça se fundindo numa só entidade, representando os povos originários, também se coloca na posição de protetora, porque se situa na mesma altura e lugar da deusa Diana, protetora da cidade.

A onça na cidade de Munique pode ser vista como uma metáfora do desafio das cosmovisões originárias à rigidez da dimensão da imaginação das cidades pela cultura colonizadora? Na narrativa, a sobrevivência da onça na cidade impõe a criação de uma nova forma de viver, disruptiva com o modelo de desenvolvimento técnico das cidades, que vem exaurindo os recursos do planeta.

Krenak (2020, p. 76) questiona se “somos mesmo uma humanidade [...] e não uma diversidade irreduzível de modos humanos de viver em sociedade.” Ademais, a onça se fazendo presente na cidade de Munique, também, pode nos mostrar a intrínseca relação de sobrevivência que existe entre o ser humano e o não humano? Por outro lado, o onçamento da cidade pode ser imaginado como uma introdução dos valores ancestrais do povo da floresta na cultura e no imaginário urbano, que faria prova objetiva de que há outras formas de viver e pensar o coletivo? Diferentes cosmovisões que foram apagadas ou invisibilizadas podem se afirmar como novas possibilidades existenciais, que podem ser reconhecidas e incorporadas pelo pensamento dominante racista?

Numa das cenas finais da narrativa, Josefa contempla a placa mortuária das crianças Miranha e Juri, reconhecendo que essas crianças viveram experiências profundamente terríveis. O *mea culpa* da rainha, a qual não ousa escrever em seu diário o reconhecimento da cumplicidade de todos os responsáveis pela morte das crianças, contrasta com a percepção de Josefa, que observa como a figuração romântica dos corpos das crianças na lápide encomendada visa abrandar o impacto dessa violação histórica, como diz o trecho a seguir:

A rainha sabia, embora não ousasse dizer e tampouco escrever na inscrição mortuária ou em seu diário, que ali todos eram cúmplices daquelas mortes. Todos sopraram seus hálitos mortais sobre aquelas crianças. Aliviava-lhe a consciência dar-lhes alguma dignidade póstuma. No Museu de Munique, Josefa se deixa ficar longa e silenciosamente diante da placa mortuária das crianças roubadas. Não reconhece aqueles corpos gregos com que foram representados, mas respeita o fato de que aquelas também são as crianças, vistas de outro modo, sob uma perspectiva romântica, atenuadora do horror que devem ter vivido (Verunsch, 2021, p. 113).

Se a própria desterritorialização das crianças foi um ato violento da colonização, cujas consequências foram a destruição de suas cosmologias, conforme as ideias de Bispo (2023), a figuração grega atribuída a seus corpos na lápide mortuária se assemelha à tentativa de apagamento de suas memórias e de suas experiências próprias. Essa escolha de imagens gregas (Verunsch, 2021) para os corpos juvenis também pode ser interpretada como uma decisão de estabelecer novas denominações para fins de silenciamento de suas ancestralidades. Conforme o trecho a seguir, Bispo (2023, p. 11-2) diz o seguinte sobre a forma de colonizar corpos:

Quando completei dez anos, comecei a adestrar bois. Foi assim que aprendi que adestrar e colonizar são a mesma coisa. Tanto o adestrador quanto o colonizador começam por desterritorializar o ente atacado quebrando-lhe a identidade, tirando-o de sua cosmologia, distanciando-o de seus sagrados, impondo-lhe novos modos de vida e colocando-lhe outro nome. O processo de denominação é uma tentativa de apagamento de uma memória para que outra possa ser composta.

Ainda numa das cenas finais, Josefa contempla uma gravura das crianças indígenas, comprada no museu de Munique. Sentindo uma familiaridade com as crianças, ela reconhece a si mesma nessa imagem, parecendo ter captado, intuitivamente, a solução de um mistério, algo ligado à sua ancestralidade. Essa sensação catártica de reencontro com sua herança ancestral lhe fez sonhar em levar as imagens das crianças para a floresta amazônica, onde poderia realizar uma cerimônia que desse um repouso para as crianças sequestradas e para si mesma, como diz a narrativa na passagem a seguir:

Sentada em um banco do jardim da corte no palácio conhecido com Residenz, Josefa aprecia a gravura que acabou por comprar da menina miranha e do menino juri. Seus rostos, que ela mira através do plástico transparente da embalagem, parecem reconhecê-la. Mas ela sabe que é exatamente o contrário. Que é ela que os adota, que é ela que neles se reconhece. E sente como se, de fato, estivesse em uma reunião familiar. Uma emoção nova toma seu espírito, e não haveria palavras que pudessem explicar o que sente naquele momento. [...] Parecia fazer mais sentido que fosse ela agora a cientista, alguém que se lança na montagem de um quebra-cabeças intrincado. No entanto, pela primeira vez na vida parece se sentir à vontade consigo mesma. A mulher faz

planos de voltar à cidade natal, levando a imagem das duas crianças, e de lá se internar na mata até chegar ao leito do Japurá, no Amazonas, e às suas margens, dentro de uma urna, dar um descanso simbólico que seja àqueles pequenos seres extraviados e também a ela mesma. Uma imagem de sonho, pensa (Verunschik, 2021, p. 115).

Esse sentimento em que Josefa sente a si mesma como sendo parte das crianças, sem deixar de ser ela mesma, num sentido de ampliação de sua forma de existência, pode ser interpretado como uma aproximação, muito similar, à experiência de *confluência* descrita por Bispo (2023, p. 15). Essa força e energia entre a personagem e seus ancestrais se manifesta numa experiência de compartilhamento, da maneira semelhante ao descrito a seguir:

Não tenho dúvida de que a *confluência* é a energia que está nos movendo para o compartilhamento, para o reconhecimento, para o respeito. Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece. Quando a gente confluência, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente – a gente rende. A confluência é uma força que rende, que aumenta, que amplia. Essa é a medida. De fato, a *confluência*, essa palavra germinante, me veio em um momento em que a nossa ancestralidade me segurava no colo. Na verdade, ela ainda me segura! Ando me sentindo no colo da ancestralidade e quero compartilhar isso (Bispo, 2023, p. 15).

A última cena de Josefa na narrativa, mostra a personagem ouvindo o som do rugido da onça, o rugido dado por Iñe-e já transformada na onça Uaara Iñe-e, no que veio a ser o falecimento-transformação da menina indígena em 1868 (Verunschik, 2021). Esse rugido quebrou a linearidade do tempo para chegar até a contemporaneidade de Josefa, a qual tomou o rugido pelo som de um trovão. A narrativa, que começou com a história de Iñe-e no século XIX, passando pela história de Josefa num tempo atual, não parece terminar na metamorfose da menina quando essa falece. Há, nitidamente, novos começos, como num ciclo, em que o rugido da onça atravessa o tempo e encontra Josefa. Enquanto a personagem contemporânea encontra na sua ancestralidade um novo conhecimento de si e que agora se reinicia, a menina indígena, já transformada em onça, inicia uma nova história nos ombros da estátua da deusa Diana, como diz o texto:

Uaara Iñe-e se deu por saciada naquele 13 de dezembro de 1968. Abriu suas asas de uiruetê, deixando pra trás a casa de Martius, onde por tanto tempo estivera. [...] Foi aí que a jaguara deu seu rugido, e o som do rugido da onça se multiplicou por tudo que é lado, e ninguém sabia dizer que evento era aquele e de onde tinha vindo aquele atorado tão cheio de ferocidade rimbombando por todos os cantos. O rugido ecoando nas paredes, nos espelhos, nas pedras, no rio, na outra cidade que existe dentro do rio. E foi deveras um berro tão alto,

que foi capaz de romper linha por linha as amarras que prendiam os fantasmas do seu povo àquele lugar, os espíritos das crianças que foram roubadas de sua terra se desprendendo da cidade e se ajuntando um a um na igara do céu, seus imensos olhos a luzir muito alegriños. [...] E ainda tão alto e grandioso fora o rugir dela que distendeu mesmo a linha do tempo e foi ouvido por uma moça, naquele mesmo jardim, muitos anos depois. Josefa, era seu nome, que à falta de melhor conhecimento, acreditou se tratar de um trovão o que era o rugido de Uaara-Iñe-e. Daí Onça Grande, Tipai uu, apareceu conduzindo igara pro caminho da lua, que era pra onde a barca tinha de ir. Tipai uu e Uaara-Iñe-e se olharam em reconhecimento e despedida, que onça-menina deu a entender que não podia partir com Onça Grande naquela viagem. Não ainda. E ela ficou l', em Munique, trepada nos ombros da caçadora branca, incansável, treinada na prontidão, sem esquecer jamais (Verunsch, 2021, p. 152).

Esse espaço criado entre os tempos da narrativa, entre o passado de Iñe-e e o presente de Josefa – o tempo do leitor –, é uma maneira peculiar da escritora em estabelecer novas fronteiras nas estruturas do texto. Parecendo confirmar a natureza da circularidade das cosmovisões originárias ressaltada por Bispo (2023), quando ele diz que não há propriamente começo, meio e fim, o estabelecimento de novas fronteiras epistemológicas na história de Iñe-e, da onça e de Josefa, como a forma do encantamento entre a vida e a morte, é uma forma de trazer à tona outras subjetividades e outros modos de entendimento e de compreensão de mundo.

Para Bispo (2023), há sempre uma forma de recomeço, por causa das características de circularidade, respeito e fronteira que as cosmovisões originárias sustentam. Como forma de dialogar com outras formas de pensamento, podemos ver no trecho a seguir que:

Não se trata de um pensamento binário, mas de um pensamento fronteiro. Nunca vamos atravessar para o lado do humanismo, mas também nunca vamos querer que o humanismo atravessasse para o nosso lado. Também não queremos que ele deixe de existir, só queremos que haja respeito e diálogos de fronteira. A humanidade está aí, não vamos matar a humanidade. Mas como vamos nos relacionar com ela? Estabelecendo fronteira. Pode ser que, no futuro, como a fronteira é um território movediço, elástico, a gente avance quando eles recuarem, ou pode ser que a gente recue quando eles avançarem, mas sem chegar ao limite. Nós pensamos sempre na circularidade, quebrando o monismo, a dualidade e o binarismo (Bispo, 2023, p. 31).

A narrativa analisada incorpora acontecimentos cosmológicos importantes que permitem reconhecer no texto, e nas vivências das personagens, novas formas de integração da vida à natureza e de relacionamentos com a poética da existência das cosmovisões originárias. Os acontecimentos objetivos e subjetivos do texto incluem as dimensões oníricas, cosmológicas, mitológicas e ancestrais, a partir das perspectivas dos

modos de ser indígenas. Essas combinações de linguagens e de memórias, com os eventos extraordinários da narrativa, possibilitam ao leitor experimentar outras formas de ver, ser e de existir, e, de maneiras diversas e ampliadas, perceber outros mundos possíveis.

O sentimento de familiaridade de Josefa com as crianças Miranha e Juri, em conexão com sua própria memória ancestral, é um evento que me faz tomar consciência da minha própria experiência de ancestralidade quando penso na minha antepassada indígena. Assim como o trovão ou o som do rugido da onça que não se sabe de onde vem, uma forte emoção toma conta de mim, que faz com que eu dialogue emocionalmente com todos os meus eus passados, num processo de confluência – a criança, a adolescente e a jovem adulta que já fui, bem como os sentimentos novos que se apresentam ao meu coração pelo contato com meus antepassados.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No lançamento *online*<sup>17</sup> do livro analisado nesta dissertação, a autora disse que “ficou em choque” quando entrou na sala da exposição *Brasiliiana*, do Itaú Cultura/SP, e viu as gravuras *Miranha* e *Juri*, diante de si, figuras que, como a disse a escritora, eram muito familiares para ela. Conforme contou na entrevista *online*, foi perturbador encontrar as imagens originais e os rostos indígenas naquelas gravuras. Na mesma entrevista, Verunschck (2021) disse que não lembra quantas vezes voltou àquela exposição do Itaú Cultural/SP, mas lembra que, ao longo dos anos 2016, 2017, 2018 e 2019, ficou tão tomada, como uma espécie de “obsessão por aquelas figuras”, que constantemente perguntava a si mesma a razão pela qual aquelas imagens dos indígenas tanto a inquietavam.

Conforme relatado pela escritora, na já referida entrevista, foi a partir dessa dúvida e inquietação que, em um primeiro momento, Verunschck iniciou suas pesquisas sobre as crianças indígenas *Miranha* e *Juri*, para tentar conhecê-las e compreender suas histórias. Disse a autora que ficou impressionada porque pouco se dizia na internet sobre a vida daquelas crianças. A autora mencionou, também, que foi difícil conseguir as informações históricas sobre as crianças indígenas sequestradas e que, somente depois de muita pesquisa, é que decidiu escrever o romance ficcional sobre elas.

Verunschck (2021) também disse que somente depois de o livro já estar praticamente pronto que compreendeu aquela razão pela qual ela visitava tanto a exposição *Brasiliiana* e o que, efetivamente, lhe movia àquelas visitas. Como uma espécie de rememoração aos mortos, assim disse a autora: “visitava aquelas imagens como visitaria o túmulo de meu pai no cemitério”.

Ademais, a autora criou a ficção da obra transcriando diversas cosmovisões originárias<sup>18</sup> para, finalmente, dar voz e dignidade às crianças indígenas *Miranha* e *Juri*. Na figura abaixo, é possível ver a estaleta para lápide de Izabella *Miranha* e *Juri*, homenagem póstuma às duas crianças indígenas, a pedido da rainha Karoline da Baviera (Verunschck, 2021):

---

<sup>17</sup> Lançamento do livro *O som do rugido da onça*, de Micheliny Verunschck. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OfA3U99W-Y8>. Acesso em: 09 jul. 2023.

<sup>18</sup> Ver p. 157-9, *A respeito da construção da maloca* e p. 160, *Piso de chão batido*.



Figura 32: Estaleta para lápide de Izabella Miranha e Juri, do artista Johann Batist Stiglmaier (Costa, 2019).

A intenção de preservação, de posse anímica e de tomada dos corpos indígenas objetivadas na criação da lápide mortuária acima, ou na criação dos desenhos litográficos expostos no Itaú Cultural/SP, ou, até mesmo, a apropriação física dos indígenas, dos animais e das plantas, nos remete aquilo que Roland Barthes (1984), em sua obra *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, ao se referir à captura realizada pela fotografia, – esta que, *latu sensu*, não deixa de ser uma imagem e se parece muito, numa intenção análoga, a desenhos –, nos diz ser um efeito mórbido inerente ao processo de projetar ou desenhar uma imagem para além daquele instante em que você está vivo:

Imaginariamente, a Fotografia (aquela de que tenho a *intenção*) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente espectro. O Fotógrafo sabe muito bem disso, e ele mesmo tem medo (ainda que por razões comerciais) dessa morte em que seu gesto irá embalsamar-se (Barthes, 1984, p. 27-28).

A partir da fatalidade que se estabelece, entre a vinda do explorador e a apropriação das vidas das crianças indígenas, pode-se aproveitar com riqueza a teoria de Roland Barthes (1984), em que o *studium* da imagem, ou do cenário, que o drama nos

traz, pode ser composto pelos testemunhos contrastantes, pelas histórias e riquezas culturais do ambiente e dos personagens. Abaixo, a imagem do Porto dos Miranhas, no rio Japurá, nos mostra um momento do povo Miranha, uma imagem capturada ao olhar de Spix e Martius, no século XIX:

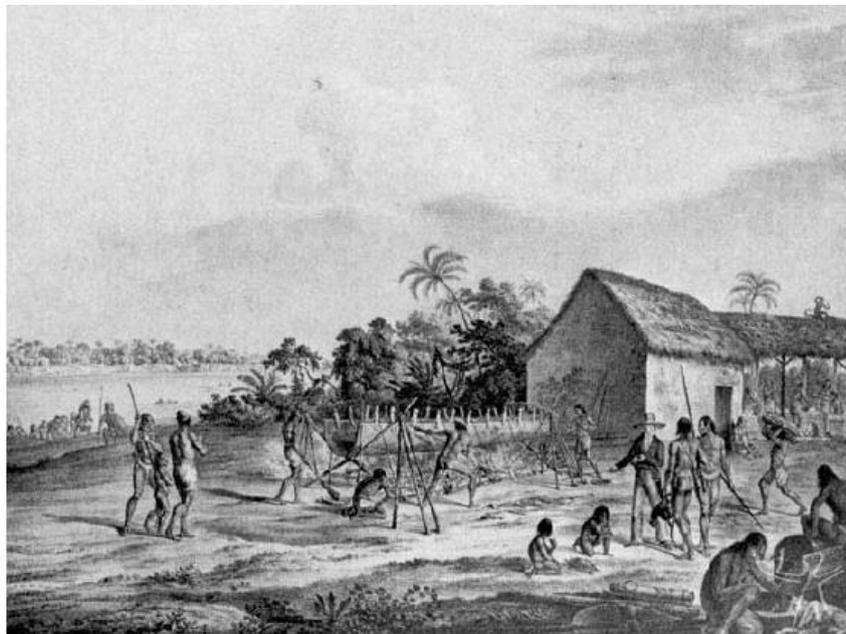


Figura 33: Porto dos Miranhas, rio Japurá. Imagem de Spix e Martius, século XIX (PIB, 2023).

Continuando na teoria de Barthes (1984, p. 46), o *punctum*, ou o ponto subjetivo, pessoal e intransferível, de uma fotografia “é esse acaso que nela [...] punge, mas também [...] mortifica, [...] fere”. Fazendo uma analogia aos desenhos feitos pelos naturalistas europeus, conforme acima referido e na figura a seguir, o foco que fere, pode ser atribuído a esse cruciante e pungente desterro que as crianças e os animais padeceram pela atuação dos colonizadores, o qual também se manifesta num contínuo apagamento da ancestralidade e da memória indígenas, aos quais a rasura do explorador e as linhas riscadas que a simbolizam, servem também de metáfora. Nos trechos abaixo, a obra narra o percurso dos desenhos e da escrita rasurada de Martius, quanto esse busca traduzir a nitidez daquilo que vê diante de seus olhos e colocar no papel a vida das crianças indígenas sequestrada:

Martius rasura. Omite o destino do menino. Precisa apagar rastros, estabelecer o lugar do corte entre o vivido e aquilo que gostaria que tivesse acontecido. Ou dar apenas aquilo que as pessoas precisam saber, parca razão da verdade. Toda rasura é uma edição [...] Era filho do líder de uma horda indígena que morrerá em combate [...] (Verunschck, 2021, p. 33)

Martius escreve e raspa o que escreveu e faz uma nova tentativa de verdade. Agora coloca na legenda a menina como pertencente a M. J. do Paco, governador do rio Negro. Para ele não há nome anterior a Isabella Miranha. Para ele, ela não tem história (Verunschck, 2021, p. 36)

Depois as feições da menina desenhadas em ponta de lâmina, o seu cabelo liso riscado ao meio, pelos ombros, sua cabeça pendida, os olhos tristes e amendoados, os lábios unidos, estampando sua resignação. Só depois o breu pulverizado, a tinta, a impressão [...] Martius escreve e raspa o que escreveu e faz uma nova tentativa de verdade [...]. Para ele, ela não tem história (Verunschck, 2021, p. 36).

Diferentemente da memória praticada pelos indígenas por meio da oralidade, nas palavras de Kopenawa (2015), a memória dos brancos, a qual precisa ser posta no papel para não ser esquecida, está enredada em palavras esfumaçadas e obscuras, por quanto o caminho da mente dos brancos costuma ser tortuoso e espinhoso, se não seguirem seu traçado, o pensamento dos brancos perde o rumo. Nas imagens abaixo, a menina Miranha e o menino Juri forma representados com outras feições físicas, além da menina estar vestida e o menino mais robusto do que nas imagens conhecidas da Exposição *Brasiliana*:

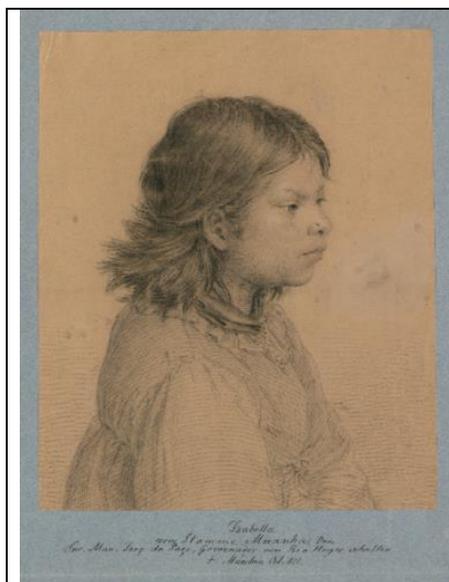


Figura 34: Desenho da menina Miranha ou Isabella, 1820-1821, de P. Lutz, Carvão e lápis sobre papel; 47,6 x 38,4 cm, Munique (Costa, 2019).



Figura 35: Desenho do menino Juri, 1820-182, de P. Lutz, Carvão e lápis sobre papel; 46,8 x 39,3 cm, Munique (Costa, 2019).

As crianças Miranha e Juri, no século passado, foram representadas como seres cuja humanidade não se reconhecia. Processo esse de desumanização dos povos originários que serviu de justificativa à violência e à colonização das Américas porque se criou um imaginário coletivo que, além da falta de humanidade dos povos da floresta, a própria floresta era narrada de forma estigmatizada como sendo um lugar de perigo. Então era preciso acabar com a floresta, botar fogo na floresta, para acabar com esse lugar de perigo. Nesse sentido, é que a arte tem uma importância política e pedagógica porque, ao retratar eventos históricos, ela também produz outras narrativas, outros imaginários.

Dito isto, temos que o contraste brutal entre a visão do homem branco e a narração pelos olhos da menina – enquanto o explorador descreve os indígenas como desumanos e desgraçados e, até mesmo, abomináveis (Verunsch, 2021, p. 32 e 34) –, a narrativa analisada expõe a beleza delicada das crianças capturadas, cuja ancestralidade e memória estão para se dissolver por causa da violência do rapto, do sequestro, do exílio forçado, da escravidão inexorável, da captura de suas imagens e de suas histórias. Mediante um trabalho de escrita que demonstra extremo cuidado com a transcrição e com a fidelidade às condições e registros históricos, no ato de trazer vida aos seres já mortos e relativamente esquecidos pelos livros de história, a narrativa, oferece ao leitor, e ao mundo, uma oportunidade única de dar um novo começo, embora ficcional, aos personagens narrados.

Definitivamente, não se trata de tarefa fácil, nem simples, contar uma história que nunca foi contada, a história de duas crianças indígenas capturadas por dois pesquisadores bávaros, dar uma vida subjetiva a tais personagens nascidos há mais de dois séculos, com tanta riqueza de detalhes e de contextos. Essa história não é apenas uma gota da tragédia da história brasileira, mas uma aurora que lança luzes sobre a crueldade do desterro e do apagamento das vidas e das cosmovisões indígenas que o violento processo de colonização provocou.

A história de Iñe-e e do menino Juri mostram que as vítimas do processo colonial de destruição da cultura e das cosmovisões indígenas tem cara, coração, pensamento e sentimentos próprios. A narrativa tem o mérito de não apenas denunciar, mas, também, de dar um rosto aos seres silenciados pela história da colonização, porque a história contada nos livros escolares também tratou de suavizar e limpar as manchas dos crimes continuados. Essa violência continuada que se perpetua nas imagens instantâneas que nos

chegam do Brasil, das terras yanomami, por exemplo, ou nas tvs ou nas redes sociais da atualidade, essas imagens mostram os garimpos ilegais, os desmatamentos, a pressão sobre os territórios indígenas, a luta jurídica sobre o marco temporal, as manobras legislativas que privilegiam os interesses da mineração e a exploração sobre as poucas terras que ainda permanecem preservadas aos cuidados dos povos originários. O encontro da menina indígena com a onça é uma criação chave na história, porque abre uma série de epistemologias possíveis, de mundos possíveis, tanto em relação às cosmovisões indígenas que desapareceram no processo do genocídio histórico dos povos originários, quanto aquelas cosmologias que teimaram em sobreviver.

A criatividade da narrativa se manifesta, também, na criação da história da rejeição da menina por seu próprio pai, como também nas características psicológicas sobrenaturais que a menina adquire ao ser “onçada”, mas, em especial, inaugura uma crítica profunda ao eurocentrismo científico iluminista que alavancou a cultura do colonizador. A perspectiva que a personagem da onça, Tippai uu e, depois com Uara-Iñe-e, oferece ao leitor pode ser vista como uma avalanche de percepções e *insights* sobre o processo de desumanização que, em última análise, ainda está em pleno vigor pelo capitalismo em vias de provocar um colapso humanitário. Justamente isso que o texto sugere: a manipulação e mercantilização sem limites éticos da natureza, dos animais, dos vegetais, dos rios, e de todos os seres; essa intervenção utilitarista da cultura europeia que herdamos sobre a natureza, com a perda da percepção de que somos parte dela, essa é a verdadeira desumanização.

Essa visão de mundo que traz as cosmovisões indígenas, a força das ancestralidades e o poder da memória para o centro da história da menina indígena, coloca o leitor e a cultura ocidental na frente do espelho, como quem dizendo “olha o que vocês fizeram e continuam fazendo até agora”. Esse espelhamento confronta o leitor com sua própria desumanização e aderência a valores desligados do espírito da natureza, sem aliança afetiva com o mundo natural.

A interpretação da história nunca é unívoca, mas múltipla, e o texto tem uma linguagem viva como os elementos da natureza, que se mimetizam e se transformam a todo o momento, mostrando que o ritmo da própria natureza é também o ritmo e a essência do próprio leitor. Nesse sentido, a narrativa conduz o leitor a uma ruptura de paradigmas, ao inserir o sobrenatural, a linguagem indígena que irrompe na história, as mitologias inseridas nos eventos extraordinários e as percepções e leituras estranhas ao processo de

pensamento ocidental. Todo esse conjunto faz com que saíamos da perspectiva a qual estamos aprisionados pela nossa cultura branca, permitindo que nos libertemos dos julgamentos e pré-conceitos estruturais de nossas formas de pensar e, por fim, oportunizando uma autocrítica de uma perspectiva diversa da racionalidade sistêmica convencional.

Quando se vê que a história das crianças indígenas sequestradas pode simbolizar todos os povos originários que sofreram e ainda sofrem opressão até o presente, a narrativa ganha um caráter arquetípico. Quando se nota que o modo de pensar dos pesquisadores bávaros, que se lançam a efetuar taxonomias e classificações sistemáticas na Amazônia, são protótipos perfeitos da cultura branca hegemônica que ainda insiste numa exploração da natureza sem se reconhecer como parte dela, a narrativa ganha um caráter social.

Essa essência arquetípica reaparece na onça e na linguagem indígena do pensar de Iñe-e e dos elementos da natureza, num estilo de metalinguagem que remete ao escritor Guimarães Rosa, como metáfora das cosmovisões dos povos originários que permanecem inconscientes na cultura brasileira por desconhecimento da própria história. Esse arquétipo do país parece se completar com a personagem Josefa, que a própria Micheline Verunschik (2023) reconhece como uma metáfora do próprio Brasil, um país ainda adormecido culturalmente para as suas próprias origens.

Nada escapa ao olhar crítico e histórico da autora: os fatos verídicos com contornos cruéis são restaurados do apagamento da história, e os fatos subjetivos, como as epistemologias que foram mortas pela destruição cultural, reaparecem nas narrativas das cosmovisões indígenas (Verunschik, 2021, p. 157-160). Essas cosmovisões originárias que chegaram até nós ganham um lugar de origem central e nuclear na narrativa, em especial pelos personagens indígenas e pelos elementos da natureza imortais que falam, pensam e testemunham a história.

Por fim, numa espécie de fabulação da narrativa como um todo, Iñe-e guardou em pensamento uma espécie de pontos importantes e significativos que constituíram o que ela realmente se tornou. E, ainda, podemos dizer que aquilo “muito bem guardado” na memória da menina indígena, de “que talvez algum dia haveria de ter alguma serventia ter feito pacto com onça” (Verunschik, 2021, p. 19), está longe de ser uma mera

redescoberta de um passado à espera de ser encontrado, porque foi o conhecimento ancestral de si que assegurou à criança aquele saber eterno de que ela era onça.

A qualidade catártica pela qual a narrativa conduz o leitor, foi uma experiência que me conectou não apenas com uma mudança epistemológica, em que pude ver que é possível uma transformação de nossas relações com o mundo e a natureza. A compreensão que o texto me proporcionou, no que concerne à memória e à ancestralidade, me tornou mais próxima de meus próprios antepassados descendentes de indígenas, dos quais tenho apenas relatos pela oralidade familiar. Pude ver que, em todo esse contexto, similar aos apagamentos das cosmovisões, também há, no plano pessoal, desaparecimentos que só podem ser recuperados pela reconstrução da memória pela via dos sonhos, da oralidade, das experiências emocionais que a literatura e a arte proporcionam, o que me deixou desde então plena de gratidão.

## REFERÊNCIAS

ACOSTA, Alberto. **O bem viver**: uma oportunidade para imaginar outros mundos. Tradução de Tadeu Breda. São Paulo: Autonomia Literária, Elefante, 2016.

ACOSTA, Alberto. **O bem viver**. 2016. Disponível em: <https://youtu.be/h4yK2ugTvWQ>. Acesso em: 03 jun. 2023.

ALZUGARAY, Paula; MUNIZ, Leandro. A constelação da onça. **Select Celeste**. 2021. Disponível em: <https://select.art.br/a-constelacao-da-onca/>. Acesso em: 20 jan. 2024.

ANDRADE, Samária. Nêgo Bispo: começo, meio e começo. **Revestres**. 2024. Disponível em: <https://revistarevestres.com.br/entrevista/comeco-meio-e-comeco/>. Acesso em: 10 dez. 23.

ARTICULAÇÃO NACIONAL DAS MULHERES INDÍGENAS GUERREIRAS DA ANCESTRALIDADE – ANMIGA. 2023. Disponível em: <https://anmiga.org/>. Acesso em: 27 mai. 2023

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Unicamp, 2011.

BANIWA, Denilson. Pajé-Onça hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo, performance 2018. **Bêhance**. 2018. Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/77978367/Paj-Onca-Hackeando-a-33-Bienal-de-Artes-de-Sao-Paulo>. Acesso em: 10 dez. 2023.

BANIWA Denilson. Pajé-onça caçando na Avenida Paulista, performance 2018. **PIPA**. 2019. Disponível em: <https://www.pipaprize.com/denilson-baniwa/screen-shot-2019-04-29-at-4-46-34-pm/>. Acesso em: 10 dez. 2023.

BANIWA, Francy Fontes. **Umbigo do mundo**: mitologia, ritual e memória. Rio de Janeiro: Dantes, 2023.

BARTHES, Roland. **A câmera clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENITES, Sandra. **Curadores indígenas em diálogo no Instituto Moreira Salles**. São Paulo/SP. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ibw7S4Qho-Y>. Acesso em: 01 jun. 2023.

BENITES, Sandra. **Memórias ancestrais**: escutar com o corpo. 2023. Disponível em: <https://youtu.be/7egSmOGkEH0>. Acesso em: 25 jun. 2023.

CARDONA, Andrea Díaz. Paraíso do Diabo: as atrocidades do 'holocausto da borracha na Amazônia colombiana. **BBC News Brasil**. 2022. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-62770837>. Acesso em: 29 jun. 2023.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Os Involuntários da Pátria: elogio do subdesenvolvimento. **Chão da Feira**, 2017. Disponível em: [https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2017/05/SI\\_cad65\\_eduardoviveiros\\_ok.pdf](https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2017/05/SI_cad65_eduardoviveiros_ok.pdf). Acesso em: 17 dez. 2023.

COSTA, Maria de Fátima. Os “meninos índios” que Spix e Martius levaram a Munique. **Artelogie**. 2019. Disponível em: <https://journals.openedition.org/artelogie/3774>. Acesso em: 03 jun. 2023.

CRAVOS, Fernando. Um roteiro de dois dias em Munique. **Casal gira mundo**. 2019. Disponível em: <https://casalgiramundo.com.br/europa/um-roteiro-de-dois-dias-em-munique/>. Acesso em: 02 jul. 2023.

DESANA, Paulo. Pamürimasa. Os espíritos da transformação (ou que saíram da água do rio). Flecha 3. **Ciclo Selvagem**. 2021. Disponível em: <https://selvagemiclo.com.br/cadernos/>. Acesso em: 02 ago. 2023.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Chnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2017.

ESBELL, Jaider. Entidades: instalação inflável. **Circuito Urbano de Arte**. 2020. Disponível em: <https://cura.art/index.php/portfolio/jaideresbell/>. Acesso em: 02 ago. 2023.

ESBELL, Jaider. O pajé curando com tabaco. **PIPA**. 2023. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/jaider-esbell/>. Acesso em: 27 mai. 2023.

EL PAÍS. **Um vulcão indonésio e a derrota de Napoleão em Waterloo**. 2018. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/08/23/cultura/1535015642\\_698052.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/08/23/cultura/1535015642_698052.html). Acesso em: 26 jan. 2024.

FRESSATO, Soleni Biscouto. Cosmovisões ancestrais e resistências ao capitalismo. **Outras Palavras**. 2023. Disponível em: <https://outraspalavras.net/crise-civilizatoria/cosmoviso-es-ancestrais-e-resistencias-ao-capitalismo/>. Acesso em: 20 mai. 2023.

FUNDAÇÃO NACIONAL DOS POVOS INDÍGENAS. Brasil registra 274 línguas indígenas diferentes faladas por 305 etnias. **gov.br**. 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2022-02/brasil-registra-274-linguas-indigenas-diferentes-faladas-por-305-etnias#:~:text=Segundo%20dados%20do%20C3%BAltimo%20Censo,ind%20de%20305%20diferentes%20etnias>. Acesso em: 01 jan. 2024.

GOOGLE. Padre José de Anchieta, de Benedicto Calixto (1897). Direitos do Museu de Arte Sacra de São Paulo. **Arts e Culture**. [s.d.]. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/priest-jos%C3%A9-de-anchieta-benedito-calixto/OwGBo4MUq1d4Sw>. Acesso em: 12 jun. 2023.

GONZAGA Alvaro de Azevedo. **Decolonialismo indígena**. São Paulo: Matrioska, 2022.

hooks, bell. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

IBARRA, Elizabeth Del Socorro Ruano; SOUZA, Liliana Vignoli de Salvo. Mulheres Ticuna: gênero e política na Amazônia. **Amazônica**. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/amazonica/article/viewFile/4726/4335>. Acesso em: 19 nov. 2023.

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

KAYAPÓ, Edson. **Curadores indígenas em diálogo no Instituto Moreira Salles**. São Paulo/SP. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ibw7S4Qho-Y>. Acesso em: 01 jun. 2023.

KAZ, Marcelo Justo Roberto. O herói de Vargas Llosa. **Folha de São Paulo**. 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0611201011.htm>. Acesso em: 21 dez. 2023.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. **Do Roraima ao Orinoco**: resultados de uma viagem no Norte do Brasil e na Venezuela nos anos de 1911 a 1913. Volume 1 e 2. Tradução de Cristina Alberts-Franco. São Paulo: Unesp, UEA, 2022.

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

KRENAK, Ailton. **A serpente e a canoa**. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/Cfroy5JTcy4>. Acesso em: 29 mai. 2023.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

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

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. **Memórias ancestrais**: corpo de memória. 2023. Disponível em: <https://youtu.be/7m8C2fKAIX8>. Acesso em: 01 jun. 2023.

LEITE, Letícia. Célia Xakriabá: o Congresso não vai mais ser cinza, ele vai ter a nossa cor: jenipapo e urucum. **Sumaúma**. 2023. Disponível em: <https://sumauma.com/celia-xakriaba-o-congresso-nao-vai-mais-ser-cinza-ele-vai-ter-a-nossa-cor-jenipapo-e-urucum/>. Acesso em: 18 de jun. 2023.

MANGUEL, Alberto. **O leitor como metáfora**. O viajante, a torre e a traça. São Paulo: Sesc, 2017.

MATÉRIA BRUTA, Podcast. **Episódio 78**: O som do rugido da onça com Michely Verunsch. 2023. Disponível em: <https://youtu.be/yrbGD3EYg28>. Acesso em: 13 mai. 2023.

MONTAIGNE, Michael. **Dos canibais**, In: Ensaios. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Editora 34, 2016.

MUNDURUKU, Daniel. **As serpentes que roubaram a noite e outros mitos**. São Paulo: Peirópolis, 2001.

MUNDURUKU, Daniel. **Contos indígenas brasileiros**. São Paulo: Global, 2005.

MUSEU da Língua Portuguesa. **Nhe'ẽ Porã: Memória e transformação**. 2023. Disponível em: <https://www.museudalinguaportuguesa.org.br/memoria/exposicoes-temporarias/nhee-pora-memoria-e-transformacao/>. Acesso em: 12 jun. 2023.

MUSEU da Língua Portuguesa. **Nhe'ẽ Porã: Memória e transformação**. e-book. 2023. Disponível em: <https://nheepora.mlp.org.br/>. Acesso em: 12 jun. 2023.

MUSEU das Culturas Indígenas. **Mymba`i**, pedindo licença aos espíritos, dialogando com a mata Atlântica. 2023. Disponível em: <https://museudasculturasindigenas.org.br/exposicoes/mymbai-pedindo-licenca-aos-espirtos-dialogando-com-a-mata-atlantica/>. Disponível em: 15 out. 2023.

MUSEU de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. **História indígenas**. Org. PEDROSA, Adriano; GIUFRIDA, Guilherme. São Paulo: MASP, 2023.

MUSSA, Alberto. **Meu destino é ser onça**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

NARBY, Jeremy. **A serpente cósmica: o DNA e as origens do saber**. Rio de Janeiro: Dantes, 2018.

NEGRO, Mauricio. **Nós: uma antologia de literatura indígena**. São Paulo: Companhia as Letrinhas, 2019.

PAMUK, Orhan. **O romancista ingênuo e o sentimental**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia da Letras, 2019.

POVOS INDIGENAS NO BRASIL. **Miranha**. [s.d.]. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Miranha#:~:text=O>. Acesso em: 23 Jul. 2023.

POVOS INDIGENAS NO BRASIL. **Grupos étnicos Rio-Negro**. [s.d.]. Disponível em: [https://pib.socioambiental.org/en/Povo:Etnias do Rio Negro](https://pib.socioambiental.org/en/Povo:Etnias_do_Rio_Negro). Acesso em: 23 Jul. 2023.

POVOS INDIGENAS NO BRASIL. **Ticuna**. [s.d.]. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Ticuna>. Acesso em: 18 jun. 2023.

RAONI.COM. **Assinatura da petição do Cacique Raoni**. 2010. Disponível em: <http://raoni.com/assinatura-peticao-contrabelo-monte.php>. Acesso em: 28 out. 2023.

RIBEIRO, Sidarta. O problema não indígena. **Sumaúma**. 2023. Disponível em: <https://sumauma.com/o-problema-nao-indigena/>. Acesso em: 29 out. 2023.

ROSA, João Guimarães. **Meu tio o iauaretê**. In: Estas estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu, 2023.

SCLIAR, Moacir. **Max e os felinos**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

SCHMITT, Gabriela. Apontamentos iniciais acerca da Vila de Estrela/RS (1870-1900). **Instituto histórico e geográfico do Rio Grande do Sul**. 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/revistaihgrgs/article/view/104084>. Acesso em: 20 jan. 2024.

SMITH, Linda Tuhiwai. **Descolonizando metodologias: pesquisa e povos indígenas**. Tradução de Roberto G. Barbosa. Curitiba: UFPR, 2018.

SPIX, F., Johann Baptist von. **Viagem pelo Brasil (1817-1820)**. v. 1. Tradução de Lúcia Furquim Lahmeyer. Brasília: Conselho Editorial, 2017. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/573991>. Acesso em: 15 out. 2023.

SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL. **STF derruba tese do marco temporal para a demarcação de terras indígenas**. 2023. Disponível em: <https://portal.stf.jus.br/noticias/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=514552&ori=1>. Acesso em: 09 mar. 2024.

TUKANO, Daiara. **@daiaratukano**. 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cp3ArvzJmv4/>. Acesso em: 20 jan. 2024.

TUKANO, Daiara. A queda do céu e a mãe de todas as lutas. **Milan Art**. 2023. Disponível em: <https://millan.art/noticias/daiara-tukano-fala-sobre-sua-obra-para-o-premio-pipa-2023/>. Acesso em: 12 set. 2023.

TUKANO, Daiara. **A serpente e a canoa**. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/Cfroy5JTcy4>. Acesso em: 29 mai. 2023.

TUKANO, Daiara. Irmã do Gavião Real. **Daiara Tukano**. 2021. Disponível em: <https://www.daiaratukano.com/post/ayahuasca-e-os-desafios-dos-conhecimentos-ind%C3%ADgenas-diante-da-globaliza%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 02 jul. 2023.

TUKANO, Daiara. Selva mãe do rio menino, arte mural de Daiara Tukano, para o Circuito Urbano de Arte 2020. **Daiara Tukano**. [s.d.]. Disponível em: <https://www.daiaratukano.com/bio>. Acesso em: 27 mai. 2023.

TUKANO, Daiara. Yepá, a grande avó do universo. **Prêmio PIPA**. [s.d.]. Disponível em: <https://www.pipaprize.com/daiara-tukano/copia-de-yepa-paula-berbert/>. Acesso em: 02 ago. 2023.

TUKANO, Daiara. Mãe da onça. **Daiara Tukano**. 2021. Disponível em: <https://www.daiaratukano.com/post/ayahuasca-e-os-desafios-dos-conhecimentos-ind%C3%ADgenas-diante-da-globaliza%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 02 jul. 2023.

TUKANO, Daiara. Modernismos: a fratura entre a modernidade artística e social do Brasil. **IHU-Unisinos**. 2022. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/edicao/551>. Acesso em: 03 jun. 2023.

TUKANO, Daiara. A redenção. **Amazônia Latitude**. 2022. Disponível em: <https://www.amazonialatitude.com/wp-content/uploads/2022/12/A-Vida-e-Selvagem-%E2%80%93-Ailton-Krenak-v5.pdf>. Acesso em: 03 jun. 2023.

TZVETAN, Todorov. **A conquista da América: a questão do outro**. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

VERUNSCHK, Micheliny. **Lançamento do livro O som do rugido da onça**. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OfA3U99W-Y8>. Acesso em: 09 jul. 2023.

VERUNSCHK, Micheliny. **Podcast Matéria Bruta**, episódio 78: O som do rugido da onça, com Micheliny Verunsch. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yrbGD3EYg28&list=PLSdU4QC2039JO5hL3gBRtzmCx7GS3TW2Q&index=20>. Acesso em: 16 dez. 2023.

VERUNSCHK, Micheliny. **O som do rugido da onça**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação  
Av. Ipiranga, 6681 – Prédio 1 – Térreo  
Porto Alegre – RS – Brasil  
Fone: (51) 3320-3513  
E-mail: [propesq@pucrs.br](mailto:propesq@pucrs.br)  
Site: [www.pucrs.br](http://www.pucrs.br)