

## Do romantismo à contemporaneidade: o herói em *O guarani* e em “O roubo do fogo” - problematizar para não reproduzir a história única

*From romanticism to contemporary: the hero in O guarani and in “O roubo do fogo” - problematize not to reproduce the unique story*

Joel Vieira da Silva Filho<sup>1</sup>

**Resumo:** Este estudo tem por objetivo analisar o processo de construção do heroísmo em Peri e Nhanderequeí, personagens protagonistas, respectivamente, do romance *O guarani* (1857), de José de Alencar, e do conto indígena “O roubo do fogo” (2005), de Daniel Munduruku. Em ambas as narrativas, o protagonismo está centrado na figura do índio/indígena. No entanto, os textos partem de pontos de vistas diferentes, uma vez que *O guarani* advém de uma escrita branca e hegemônica de Alencar; enquanto “O roubo do fogo” é escrito sob a visão da coletividade indígena e posto na forma escrita de autoria indígena. Como aporte teórico, utilizamos autores como Kothe (2000), Munduruku (2017), Wapichana (2018), Adichie (2019), dentre outros.

**Palavras-chave:** Heroísmo; Peri; Nhanderequeí; História única.

**Abstract:** This study aims to analyze the process of construction of heroism in Peri and Nhanderequeí, protagonist characters, respectively, in the novel *O guarani* (1857), by José de Alencar, and in the indigenous tale “O roubo do fogo” (2005), by Daniel Munduruku. In both narratives, the protagonism is centered on the figure of the Indian/Indian. However, the texts start from different points of view, since *O guarani* comes from a white and hegemonic writing by Alencar; while “O roubo do fogo” is written from the point of view of the indigenous community and in the written form of indigenous authorship. As a theoretical contribution, we use authors such as Kothe (2000), Munduruku (2017), Wapichana (2018), Adichie (2019), among others.

**Keywords:** Heroism; Peri; Nhanderequeí; Unique story.

---

<sup>1</sup> Doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Bolsista FAPEAL, e-mail: joel.filho17@outlook.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9895-9911>

## Introdução

Das produções de Alencar às produções escritas dos autores e autoras indígenas, há uma considerável diferença de época, de características e de lugar de fala. Se em Alencar o objetivo era criar uma suposta identidade nacional, na literatura de autoria indígena um dos objetivos é reconhecer e validar as diferentes identidades indígenas existentes no vasto território brasileiro. A principal diferença entre a produção de José de Alencar e a de autores indígenas como Daniel Munduruku, por exemplo, é que desta vez quem escreve são os próprios indígenas. Autores e autoras indígenas se levantam em um movimento de retomada, de descolonização, pelo direito de se autoexpressarem por meio do texto literário, que, na nossa conjuntura, é também um elemento de poder, e, por vezes, serviu para marginalizar, estereotipar e subalternizar o indígena brasileiro.

O que chamo de literaturas indígenas aqui são as produções orais e escritas realizadas por indígenas que residem dentro ou fora das aldeias. Esses textos ganham um caráter autônomo quando produzidos por esses sujeitos, pois carregam em suas composições a ancestralidade, a memória e a identidade. As textualidades orais são a gênese da literatura indígena, existente antes dos colonizadores invadirem as terras habitadas por diversos povos. Esse conhecimento literário oral vive até os dias de hoje nas comunidades e serviu/serve de base para a produção escrita. Assim, para a literatura indígena, oralidade e escrita se associam e possuem um caráter híbrido.

A literatura indígena demarca o seu lugar ancestral. Portanto, não deve ser confundida com a literatura romântica de Alencar que é chamada de indianista. Os próprios escritores e pesquisadores indígenas buscam problematizar a representação do autor cearense do período romântico, bem como de outros escritores que propuseram a imagem do índio no texto literário sob um viés estereotipado. Compreendendo a literatura como meio de descolonização, ainda é possível dizer que o poder canônico que existe nos estudos literários advém de um ideal colonialista que existiu e parece persistir ainda neste século. Esses sujeitos que foram impedidos de falar constroem estratégias para resistir. Linda Smith destaca que:

[...] estar à margem do mundo tem acarretado consequências funestas e permanecer incorporados ao mercado mundial leva a diferentes implicações, que por sua vez requerem a elaboração de novas formas de resistência (SMITH, 2018, p. 37).

Essas novas formas de resistência são essenciais para garantir aos indígenas, aos povos que estão postos nessa situação, o direito de lutar pela afirmação e autoafirmação identitárias. Assim, resistir ao modelo colonial e imperial é uma forma de reverter a história única da qual fala Chimamanda Ngozi Adichie em seu livro *O perigo da história única* (2019). Trago as proposições dessa pensadora nigeriana para agregar aos pressupostos indígenas, embora ela esteja destacando a perspectiva dos povos negros, que, como os povos indígenas, lutam também pelo direito de falar e contrapor a história única. Chimamanda destaca em um momento do texto a seguinte problemática: “comece a história com as flechas dos indígenas americanos, e não com a chegada dos britânicos, e a história será completamente diferente” (ADICHIE, 2019, p. 23), ou seja, é preciso entender que antes de o poder colonial contar a história única, os povos colonizados já contavam suas diversas vivências, embora fossem silenciados.

A história única conceituada por Adichie (2019) pode ganhar forças em outros ambientes. Na literatura, por exemplo, a unicidade parte do cânone literário que seleciona vozes e autores. Ao destacar e validar apenas a escrita de José de Alencar, o cânone literário reproduz essa unicidade. Assim, é para contrapor essa história/literatura única que a literatura indígena de Daniel Munduruku exige espaço para narrar as versões dos próprios indígenas – e que este texto surge. Portanto, aqui, para questionar a história única, aproximo e, ao mesmo tempo distancio, as escritas de José de Alencar e Daniel Munduruku, pois, ainda no presente século, faz-se necessário reler José de Alencar, bem como questioná-lo. Desta vez, para realizar tal ação, coloco uma obra contemporânea para contrapor/dialogar/questionar uma outra obra.

Com isso, a literatura de autoria indígena no Brasil colabora para que, desta vez, a história dos povos indígenas comece a ser narrada pelos próprios indígenas, lembrando o que fala Adichie (2018). Sendo então contada pelos próprios indígenas, evitaremos a história única e anunciaremos a pluralidade de vozes que os povos indígenas possuem.

### **O projeto romântico de José de Alencar em *O guarani* (1857)**

Publicado em 1857, inicialmente em formato de folhetos, *O guarani* é considerado o primeiro romance indianista do escritor romântico José de Alencar (1829-1877). Nascido em Messejana, Ceará, José Martiniano de Alencar foi um dos expoentes do indianismo na prosa romântica brasileira. Escritor da famosa tríade — *O guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874), o autor cearense objetivou nessas narrativas utilizar como figura central a

imagem do índio, suposto representante da identidade brasileira que estava em processo de construção numa era pós-independência. O romance se passa no século XVII e aborda o encontro (não harmonioso) entre brancos colonizadores e índios. O romance é dividido em quatro partes: Os aventureiros, Peri, Os Aimorés e A catástrofe; e tem por personagens centrais Peri e Cecília (Ceci).

Fazendo uma diferenciação entre os termos índio e indígena, a Peri, protagonista do romance alencariano chamo de índio, como ele é descrito na narração, e pelo fato de ser um sujeito construído por um escritor não indígena. Daniel Munduruku (2017, p. 16-17) aponta que “os índios foram, na verdade, uma invenção dos colonizadores a fim de reduzi-los e escravizá-los [...]. Ao reduzi-los, dominaram; ao dominá-los, enfraqueceram valentes civilizações. Tudo isso contido em uma única palavra: índio”. Sendo assim, o termo índio também carrega marcas de preconceito e invisibilização. De tal forma, o índio figura na cena literária brasileira desde o Quinhentismo, no qual se destaca a famosa carta de informação de Pero Vaz de Caminha. Passando por outros movimentos estéticos, foi construído em um ideal de sujeito gentil. No Romantismo, o objetivo era usar a imagem do índio em uma perspectiva nacionalista, como sujeito brasileiro, formando assim, uma identidade nacional com os primeiros habitantes dessas terras.

Em *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina* (2004), Doris Sommer, ao estudar os romances indianistas de Alencar, *O guarani* e *Iracema*, destaca que “com toda falsidade pouco convincente do seu indigenismo romântico, o fato é que o povo não os acha falsos, ama-os e os aceita como perfeitos” (SOMMER, 2004, p. 168). Assim, entende-se que a proposta indianista em voga no século XIX atingiu seus objetivos, os fez amados, embora esse feito não pode ser aceito de maneira tranquila. Os índios românticos só foram “amados” por não serem indígenas, por não possuírem identidades indígenas. Doris Sommer chama os dois primeiros romances indianistas alencarianos de ficções de fundação. Esses romances foram responsáveis por criar/inventar uma suposta fundação das terras brasileiras na literatura.

É válido salientar que o arquétipo do herói, na literatura ocidental, transita por textos poéticos e narrativos desde as primeiras produções literárias. Presente nas grandes epopeias, nos romances históricos e de formação, o sujeito heroico compunha a narração poética e prosaica defendendo o caráter lúdico e prestativo do homem que é engenhoso, corajoso,

perspicaz. Em *O romance histórico* (2011), Lukács destaca que o “herói histórico entra em cena no romance”:

[...] quando aparece diante de nós, ele está pronto em sentido psicológico, e é até obrigado a estar pronto, pois aparece para cumprir sua missão histórica na crise. Mas o leitor nunca tem a impressão de algo rigidamente pronto, pois as lutas sociais, amplamente retratadas antes da aparição do herói, mostram com precisão como, em tal época, tal herói teve de surgir para solucionar tais problemas (LUKÁCS, 2011, p. XX).

No debate proposto por Lukács, o herói exerce uma “tal missão”, ele surge para cumprir determinados problemas. Pensando assim nessa composição heroica, Peri, o herói romântico de *O guarani*, surge para solucionar o problema que rondava a fazenda de Antônio de Mariz – neste caso, os aimorés. Tal heroísmo é acompanhado por renúncias, negações e abandonos. Peri precisa deixar sua mãe e sua família, assumir uma postura de sujeito branco e, mais ao fim do romance, precisa tornar-se cristão para que o fidalgo confie que ele parta com Ceci em busca da sobrevivência. Assim, a trajetória do personagem é de completa subserviência para que a ordem seja mantida na casa dos Mariz.

Em *O herói* (2000), o professor Flávio René Kothe observa a concepção aristotélica na *Arte poética* em que o filósofo já observava a existência de dois tipos de heróis; primeiro, aqueles “personagens considerados de tipo elevado” (KOTHE, 2000, p. 9), que eram os heróis das grandes epopeias e das grandes tragédias; depois, os heróis “de tipo baixo (KOTHE, 2000, p. 9), os das comédias e das sátiras menipéias. Na idade média, a figura do herói ascende nas cantigas trovadorescas e nas novelas de cavalaria. A proposta heroica medievalista abrangia temas voltados aos grandes acontecimentos, imagens de cavaleiros, amores e paixões, donzelas em situações de perigos. Leyla Perrone-Moisés (2011, p. 255-256) destaca “que a palavra ‘herói’ (*hèros*), na Antiguidade grega, significava ‘semideus’, autor de grandes feitos, [já] na era Moderna, passou a ser empregada no sentido de ‘protagonista de uma obra de ficção’”. Assim, da Antiguidade à Modernidade, a construção heroica foi sempre tecida na ideia de figura importante, caráter alto, ações respeitadas.

Observando a conceituação do herói em Kothe (2000), a partir da proposta aristotélica, heróis de tipo elevado seriam as personagens das tragédias de Sófocles ou das epopeias de Homero. Já os heróis de tipo baixo, estariam representados em Aristófanes e Luciano, autores de comédias e sátiras menipéias, respectivamente. Na transição do mundo Antigo para a modernidade, a literatura conheceu os heróis propostos por Camões, Shakespeare, Cervantes.

No mundo Moderno, a partir da concepção de Leyla Perrone-Moisés (2011), os heróis, protagonistas de obras ficcionais, foram propostos por autores como Dostoiévski, Kafka, Tolstói, Machado, Alencar, dentre outros.

O heroísmo romântico criado por José de Alencar bebe das ideias antigas e modernas, de forma que Peri apresenta características de ambos, ora ele possui o tipo elevado dos heróis das epopeias e das tragédias, do qual fala Kothe (2000), ora ele adquire o sentido de salvador de donzelas, tomando então a concepção de protagonista da ficção como aborda Perrone-Moisés (2011). José de Alencar incorpora características importadas da literatura mundial e dá vida ao herói das terras brasileiras, Peri. Tempos depois, os modernistas questionam essa concepção heroica de Alencar em *O guarani* e *Iracema*. Em seu *Manifesto Antropófago*, Oswald de Andrade (1976, p. 4) ressalta que o índio em Alencar é representado “cheio de bons sentimentos portugueses”. Por questões como esta, os modernistas criaram, inclusive, heróis às avessas, como fez Mário de Andrade em *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, de 1928, a fim de se desvencilharem da proposta romântica.

Oswald elucidou em seu manifesto os sentimentos portugueses dos índios em Alencar. Esses sentimentos europeizados colaboraram e foram fundamentais para a concepção heroica de Peri. Foi pelos “bons sentimentos portugueses” que Peri enquadrou-se como herói nacional. Nesse ensejo da concepção heroica em Peri, Sommer (2004, p. 182) elucidou que “os índios [...] são lembrados com afeto pela atenção que deram aos conquistadores”. Com isso, nota-se que o personagem de *O guarani* só é lembrado e visto como sujeito valente e gentil quando se submete aos serviços do homem branco. No romance, percebe-se o desprezo que as personagens D. Lauriana, mãe de Ceci, e Isabel, filha bastarda de D. Antônio, fruto de uma relação com uma índia, sentem pelo protagonista. Em um momento de conversa entre Cecília e Isabel, esta última profere “Ora, Cecília, como queres que se trate um selvagem que tem a pele escura e o sangue vermelho? Tua mãe não diz que um índio é um animal como um cavalo ou um cão? (ALENCAR, 2012, p. 47)”.

A ideia defendida por Isabel sobre Peri ser um selvagem e um animal era uma reprodução do que a mãe de Cecília destacava. Ambas repudiavam a presença do índio no mesmo ambiente. Destaca-se então a duplicidade de Peri, ora é vilão, às vistas de Isabel e D. Lauriana, por exemplo; ora é herói, quando é submetido aos desejos de Cecília e D. Antonio. Cabe também salientar que Peri é um herói romântico, que mantém relações com o posicionamento histórico europeu do bom selvagem, ainda mais, faz parte do ideário romântico

da vassalagem amorosa e da submissão em nome do amor, bem representados na relação entre Peri e Ceci. Por essas características românticas, o texto leva o leitor a entender que Peri sentia-se bem em se sujeitar a Ceci, como se ele tivesse uma dívida histórica com a filha daquele que salvou sua mãe. Assim, Sommer diz que Alencar generaliza em sua construção representativa, pois:

[...] nos obriga a lê-los de modo sinedóquico, isto é, a considerar que um personagem ou um relacionamento seja parte de uma raça inteira ou de uma formação social. Peri representa todos os índios bons; Ceci representa todos os brancos obstinados, porém, fundamentalmente flexíveis; Dom Antonio é português do velho mundo, nobre, porém, anacrônico, e assim por diante (SOMMER, 2004, p. 191).

Desse modo, Alencar toma a parte pelo todo para compor a narrativa de identidade nacional. Inclusive, o professor José Luis Jobim (2006, p. 202), em estudo sobre o indianismo, evidencia que “não só se atribuem ao índio, nos romances de Alencar, valores e atitudes europeias, mas também, com frequência, se explica uma certa ‘consciência de inferioridade’ do indígena em relação ao colonizador”. Dessa forma, o caráter identitário e nacional em *O guarani* nasce da construção heroica de Peri como sujeito de atitudes europeias, um índio europeizado, que parece ser inferior ao colonizador em todos os aspectos constitutivos da obra – submisso em nome do amor à Ceci, sua pátria.

A proposição da criação de uma identidade nacional ainda estava de certa forma ligada aos moldes portugueses. Embora o romance tenha sido publicado em um Brasil já independente de Portugal, os fidalgos portugueses que nas terras brasileiras habitavam, aparecem nas narrativas como homens justos e gentis. Assim, há uma exaltação à figura do colonizador português que, ao se instaurar nas terras brasileiras, dariam aos gentios da terra suporte para se formarem em uma nova identidade.

Outro fator interessante ao debate acerca da identidade nacional proposta no romance alencariano diz respeito à mestiçagem do povo brasileiro, representada pela personagem Isabel, filha de uma índia com Antonio de Mariz. A personagem Isabel é resultado de um processo de embranquecimento dos povos. A mestiçagem ocorre da relação entre colonizadores e índias, pois, na formação do Brasil, a mestiçagem é resultado do estupro aos corpos femininos indígenas. A relação extraconjugal/forçada de Antonio de Mariz com uma índia resulta em Isabel. Destaque-se que, D. Lauriana desprezava a menina pois sabia que era filha de uma traição e filha de uma índia. O sentimento português da esposa repudiava o resultado da

mestiçagem. No entanto, Isabel, enquanto resultado de um estupro e da união forçada dos povos, também desprezava Peri. Tratava-se então de uma cadeia infinita de desprezos, no qual, apenas o sangue português era o equivalente e maior.

A mestiçagem tinha por objetivo central apenas o embranquecimento. O foco não era misturar povos, mas embranquecer quem não era europeu. Assim, em *O guarani*, os pressupostos de raça também evidenciam a unicidade da história, quando apenas um corpo – o branco, era válido. Essa perpetuação de uma raça superior parte de um objeto de poder, pois, como enfatiza Adichie (2019, p. 22) “é impossível falar sobre história única sem falar sobre poder”.

Nessa perspectiva, os estudos do teórico pós-colonial Edward Said sobre o Orientalismo podem nos ser pertinentes aqui, entendendo o Oriente não apenas como um espaço geográfico, mas como povos que passaram por situações de colonização e dominação por parte de sujeitos considerados ocidentais. Said destaca que “o Orientalismo como um estilo ocidental [é proposto] para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Ocidente” (SAID, 2007, p. 29). Pensando então essa dominação no texto literário, Peri, enquanto sujeito dominado, seria reestruturado sob a ótica do colonizador ocidental. Reforce-se que Peri, embora tenha sido embranquecido, cristianizado e domesticado, não faz parte do Ocidente. Ao ser imposta uma nova identidade a esse sujeito, o romance enfatiza que o ocidente, representado pela família Mariz, enquanto espaço de poder pode *dominar, reestruturar e ter autoridade* sob Peri.

De tal forma, Peri foi despojado de sua identidade indígena quando lhe foi imposto o poder do colonizador, via imposição de uma identidade que era branca, cristã e europeia. Said ainda acrescenta que “a relação entre o Ocidente e o Oriente é uma relação de poder, de dominação, de graus variáveis de uma hegemonia complexa” (SAID, 2007, p. 32). Tomando aqui Peri como figura do Oriente, os graus de dominação da família Mariz para com o índio dá-se de formas complexas, por vezes, diversas. A autoridade da família portuguesa para com Peri é posta para que seja entendida como benéfica, ou seja, o índio ao se submeter a Antônio de Mariz e sua família estava sendo privilegiado e não explorado – como quer o Ocidente, demonstrar que o que faz é apenas benéfico.

Destarte, o despojamento de Peri de sua própria identidade pode ser entendido também a partir do debate proposto por Frantz Fanon em *Os condenados da terra* (1968), quando diz que os colonizadores tinham por objetivo “[...] convencer os indígenas de que o colonialismo deveria arrancá-los das trevas” (FANON, 1968, p. 175). Assim, trazendo esse debate para a



cena literária, em *O guarani*, a construção da nova identidade de Peri se dá quando ele é levado a compreender que o colonizador seria sua salvação. Salvação que ele precisava conquistar, mas, antes, necessitava ser embranquecido para ser digno de se tornar cristão. Sommer (2004, p. 190) destaca ainda que “a aparente igualdade entre brancos dominantes e uma raça subalterna, entre Peri e Ceci, somente é possível porque Peri escolhe se embranquecer”. Neste caso, vale enfatizar que o embranquecimento de Peri não foi físico, mas sim moral, influenciado pelo que Fanon destaca como ação que tiraria os indígenas das trevas.

Os fatores de embranquecimento de Peri colaboram com a história única. O texto literário é tomado como um modelo de criação de identidade, mas uma identidade colonial, assim, Adichie (2019, p. 26) destaca que “a história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne única”. Por meio dessa unicidade que provoca incompletude, os textos de Alencar, especificamente seus romances indianistas, chegam às escolas e universidades e são tomados como romances que falam dos índios brasileiros – perpetuando a história única e a dominação ocidental.

Tornar Peri cristão seria livrá-lo das trevas, como lembra Fanon. Porém, na construção narrativa alencariana há dois tipos de índios – ambos são selvagens – porém, um é gentil por lhe ser imposto um embranquecimento; o outro é bárbaro por não aceitar se submeter – estes são representados pelos Aimorés, a tribo vingativa. A isso, Cunha destaca que:

Apesar do enaltecimento de Peri, a valorização do indígena é bastante contraditória na obra, pois ele só passa a ser reconhecido quando se submete à cultura do colonizador. Esse aspecto é confirmado pela visão negativa que é apresentada sobre os Aimorés (CUNHA, 2007, p. 53).

O romance então possui um enaltecimento restrito ao índio. Trata-se de um nacionalismo particular ao índio que foi moldado. É válido ressaltar que há estudiosos que se debruçaram sobre *O guarani* e falam de uma suposta aceitação ao embranquecimento, à religião cristã, ao serviço forçado; quando, na verdade, não foi aceitação passiva, mas uma forma de imposição colonialista. Peri não escolhe se submeter ao colonizador ou se embranquecer, Peri é forçado à submissão e ao embranquecimento – mesmo que o romance nos leve a entender um aceitamento passivo. Aqueles que rejeitam, a exemplo dos aimorés, serão vistos ainda mais negativamente, mais animalizados, mais rudimentares, pois eram “povos sem pátria e sem religião” (ALENCAR, 2012, p. 100). Em *Dialética da colonização* (1992), Alfredo Bosi

destaca que os aimorés são postos como “verdadeiros inimigos do conquistador”, portanto, “aparecem marcados pelos epítetos de *bárbaros, horrendos, satânicos, carniceiros, sinistros, horríveis, sedentos de vingança, ferozes, diabólicos*” (BOSI, 1992, p. 178, *grifos do autor*). De tal forma, nota-se essa dualidade na representação do índio em Alencar: há Peri, mas há também os Aimorés. Assim, Bosi comenta que:

A concepção que Alencar tem do processo colonizador impede que os valores atribuídos romanticamente ao nosso índio – o heroísmo, a beleza, a naturalidade – brilhem em si e para si; eles se constelam em torno de um ímã, o conquistador, dotado de um poder infuso de atraí-los e incorporá-los (BOSI, 1992, p. 180-181).

Bosi observa que o projeto nacionalista romântico de Alencar desvirtua-se do ideal de heroísmo, beleza e naturalidade. O índio em Alencar não brilha para si, ele é usado para iluminar o conquistador. Então, o ideal identitário proposto no indianismo de Alencar atende ao projeto imperialista de composição das terras que haviam se emancipado de Portugal. Os interesses políticos são atendidos e o índio é o elemento, o ingrediente, como fala Sommer (2004), para compor essa nacionalidade.

### **Do índio romântico Peri ao indígena da coletividade Nhanderequeí**

“Em tempos antigos os Guarani não sabiam acender fogo. Na verdade eles apenas sabiam que existia o fogo, mas comiam alimentos crus, pois o fogo estava em poder dos urubus” (MUNDURUKU, 2005, p. 15).

O conto “O roubo do fogo”, partilhado oralmente pelos Guarani e posto na forma escrita por Daniel Munduruku, apresenta a busca cosmogônica daquele povo indígena pelo fogo. Nesse conto, gênero de menor extensão, com menos personagens, no qual as ações se desenrolam mais rápido – diferentemente do texto de Alencar que é um romance – não há a presença de personagens que representam o colonizador. Nota-se a presença apenas de indígenas e animais, como urubus e sapos. Há um herói indígena, cujo nome é Nhanderequeí, que não é moldado pelo homem branco; ele colabora com o bem-estar do seu povo. Em contraposição a Peri, que chamei de índio, a Nhanderequeí chamo de “herói indígena”, pois, além de ser construído sob a ótica do povo, a construção heroica difere-se da proposta branca, etnocêntrica e racista. Ele é movido pelo desejo de ajudar seu povo – que tanto almejava o fogo – propondo montar um plano para adquirir o elemento desejado. Além disso, o termo indígena diz mais sobre a

existência e resistência desses povos, sem estereótipos. Vale mencionar que há narrativas indígenas que partem do imaginário coletivo/individual de cada povo, no qual, nem sempre o que é narrado tem relação com a realidade histórica do povo em questão. Outros textos nascem do poder inventivo e da autonomia criativa dos escritores e das escritoras indígenas contemporâneas, que, mergulhados na contemporaneidade, desenvolvem uma escrita criativa relacionando com suas sabedorias e vivências.

Um dia, o grande herói Apopocúva retornou de uma longa viagem que fizera. Seu nome era Nhanderequeí. Guerreiro respeitado por todo o povo, decidiu que iria roubar o fogo dos urubus. Reuniu todos os animais, aves e homens da floresta e contou o plano que tinha para enfrentar os temidos urubus, guardiões do fogo (MUNDURUKU, 2005, p. 15).

No conto, os Guarani não possuíam o fogo. Tal elemento estava sob o poderio dos urubus, que, um dia, foram ao sol quando não estava tão quente e capturaram algumas brasas para assar e cozinhar seus alimentos. Na construção do texto, animais e humanos vivem em um mesmo plano e exercem ações semelhantes. Ailton Krenak em *Ideias para adiar o fim do mundo*, ao falar sobre os povos das regiões andinas do Equador e da Colômbia, observa que nas cosmovisões desses povos [...] as montanhas formam casais. Tem mãe, pai, filho, tem uma família de montanhas que troca afeto, faz trocas. E as pessoas que vivem nesses vales fazem festas para essas montanhas, dão comida, dão presentes, ganham presentes das montanhas” (KRENAK, 2019, p.18-19). Assim, cada povo possui cosmovisões específicas, de forma que no texto literário diversas podem ser apresentadas.

Em “O roubo do fogo”, os animais falam, possuem sentimentos, procuram seus alimentos e trabalham. Nhanderequeí, enquanto líder do movimento de captura do fogo, sugere um plano para alcançar aquilo que o coletivo almejava. Embora os textos estejam situados em estéticas e contextos diferentes, percebe-se que o indígena, no texto literário de autoria indígena, não responde aos anseios do homem branco, mas luta pelo coletivo, assim como fazem muitos indígenas na sociedade, fora do texto literário.

O conto possui marcas de oralidade, como índices da literatura tradicional, popular e contemporânea também. A transposição do oral para o escrito, por sua vez, evidencia a importância da escuta e da memória de Daniel Munduruku, que, enquanto tradutor do texto, traz também aspectos do seu processo de ouvinte e do exercício de sua memória enquanto sujeito indígena. As marcas da oralidade no texto literário apresentam-se através da herança de contação de histórias e dos próprios recursos e discursos linguísticos na obra. O ato de planejar

o roubo do fogo, de reunir homens e animais para traçar metas, revela esses resquícios orais. Quando Nhanderequeí conversa com os envolvidos no plano – indígenas e animais – enfatiza o poderio do urubus “Todos vocês sabem que os urubus usam fogo para cozinhar” (MUNDURUKU, 2005, p. 16), então, traça o plano, por meio de um diálogo, de forma que nesse momento, o narrador é o próprio herói: “todos vocês devem ficar escondidos e quando eu der a ordem, avancem para cima deles e os espantem daqui. Dessa forma, poderemos pegar o fogo para nós” (MUNDURUKU, 2005, p. 16). O plano do herói Nhanderequeí foi o seguinte: ele propôs fingir-se de morto por quanto tempo fosse necessário, almejando distrair os urubus, enquanto os demais indígenas e os animais, roubariam o fogo. Sendo assim:

Nhanderequeí deitou-se. Permaneceu imóvel por um dia inteiro. [...] O herói permaneceu o segundo dia do mesmo jeito. Sequer respirava [...]. Foi no fim do terceiro dia, no entanto, que as aves abaixaram as guardas. Ficavam imaginando que não era possível uma pessoa fingir-se morta por tanto tempo (MUNDURUKU, 2005, p. 16).

O plano de fingir-se de morto seria comum. Porém, ficar imóvel por três dias parte para um aspecto mítico. Outro elemento importante é que os urubus imaginam, confabulam, pensam. Por conseguinte, a ação heroica de Nhanderequeí é notável, pois, fingir-se de morto por três dias torna-o um guerreiro que faria coisas inimagináveis pelo seu povo. A ação de planejar, fingir-se de morto, mesmo que não coadune com a realidade histórica do povo, como já enfatizado, evidencia a marca da coletividade indígena. Nhanderequeí representa para os Guarani do conto o herói que se sacrifica por seu povo, pois, no próprio conto, é assim denominado quando o narrador enfatiza que “o herói permaneceu o segundo dia do mesmo jeito”.

No conto, após fingir-se de morto por três dias, e após os urubus concluírem que não seria possível tal proeza a não ser estando morto, decidiram colocar o corpo do indígena na fogueira para que, após assado, pudessem se fartar de carne.

Eles colocaram Nhanderequeí sobre o fogo, mas graças a uma resina que ele passara pelo corpo, o fogo não o queimava. Num certo momento, o herói se levantou do meio das brasas dando um grande susto nos urubus que, atônitos, voaram todos. Nhanderequeí aproveitou-se da surpresa e gritou a todos os amigos que estavam escondidos para que atacassem os urubus e salvassem alguma daquelas brasas ardentes (MUNDURUKU, 2005, p. 17).

Destaque-se que constantemente no decorrer do conto o personagem é chamado de herói. Assim, no momento em que o herói salta das brasas e ordena aos amigos que salvem

algumas delas, os urubus “se esforçaram o máximo que puderam para apagar as brasas” (MUNDURUKU, 2005, p. 17). Na disputa entre indígenas e um grupo de animais que queriam o fogo *versus* urubus que tentavam apagar as brasas, “quase todas as brasas se apagaram por serem pisoteadas” (MUNDURUKU, 2005, p. 17). Apenas um ser salvou uma brasa, o pequeno Cururu, um sapo, que na correria, por ser pequeno, não fora percebido pelos urubus e guardou uma brasa na boca. Cururu, o sapo, responde: “– Durante a luta os urubus se preocuparam apenas com os animais grandes e não notaram que eu peguei uma brasiinha e coloquei em minha boca. Espero que ainda esteja acesa” (MUNDURUKU, 2005, p. 18). Foi, então, por meio dessa brasa salva pelo nobre Cururu e pela ousadia destemida de Nhanderequeí, que os Guarani passaram a possuir o fogo.

Diante disso, verifica-se que o heroísmo de Nhanderequeí é construído pela luta coletiva. A literatura de autoria indígena possui um caráter pedagógico/educativo, que busca descolonizar a mente dos leitores que ainda veem os indígenas como sujeitos que devem servir ao homem branco. Por esse caráter educativo, o conto da Munduruku também se aproxima das fábulas, dando lições de bem viver, de coletividade e até lições de moral. Dizer que o texto dos autores indígenas são contemporâneos não significa rejeitar formas e métodos ocidentais, a exemplo da aproximação com as fábulas ou temas que aparecem em diversos textos. Pensar na contemporaneidade e na revisão da história única diz respeito, principalmente, à história, às formas do discurso e do poder. Ao mesmo tempo que as formas ocidentais e contemporâneas se afastam, também podem se aproximar. Assim, finalizando o conto:

Percebendo que tudo estava sob controle, o herói ordenou que seus parentes encontrassem as madeiras canelinha, criciúma, cacho-de-coqueiro e cipó-de-sapo e as usassem sempre toda vez que quisessem acender e conservar o fogo. Além disso, o corajoso herói ensinou os Apopocúva a fazer um pilãozinho onde guardar as brasas e assim conservar o fogo sempre (MUNDURUKU, 2005, p. 19).

O herói orienta seu povo. O fogo – elemento desejado – estava sob a posse dos Guarani. Assim, esse herói indígena também se aproxima do personagem de tipo elevado destacado por Kothe (2000), e do herói como protagonista abordado por Moisés (2011). Os materiais orientados para se acender o fogo colaboram para que o elemento seja aceso e possa se espalhar mais rápido. O pilãozinho, por sua vez, torna-se objeto de guarda e de conservação. Com isso, a literatura indígena Guarani, de Daniel Munduruku e de diversos outros escritores convocam os leitores acostumados com a imagem heroica estereotipada de Peri a conhecer novas formas

de ser herói e indígena no texto literário. E, como diz Cristino Wapichana (2018, p. 76), “com essas literaturas, se conhece essa diversidade, e quem sabe a partir daí começam a ter um outro olhar, que as sociedades indígenas são um povo, uma nação indígena”. Uma nação que fala, escreve, descoloniza e se autoafirma constantemente, desmistificando heróis do passado e valorizando os heróis indígenas do passado, presente e futuro, a fim de reverter a unicidade da história e da literatura.

### **Considerações Finais**

A literatura é um elemento de poder. Serve para dar voz, mas também colabora para silenciamentos. O poder, muitas vezes caracteriza, estereotipa e supõe uma representação dada como única. Porém, como destaca Adichie “quando rejeitamos a história única, quando percebemos que nunca existe uma história única sobre lugar nenhum, reavemos uma espécie de paraíso (ADICHIE, 2018, p. 33). Em Peri, nota-se a negação ao povo, à família, bem como, a submissão, a catequização e o embranquecimento. O índio Goitacá é considerado herói por aceitar que seu corpo seja docilizado. Sua íntima submissão à Cecília e a Antonio de Mariz o torna digno de ser responsável pela proteção de povos que colonizaram e invadiram o espaço de comunidades diversas.

Tomando-o como composição alegórica, mas também como expressão coletiva indígena, o conto de Daniel Munduruku possibilita diferenciarmos o indianismo romântico da contemporaneidade indígena. As identidades indígenas no romance e no conto diferem-se desde a concepção do texto, dado que, um surge de um projeto romântico idealizado; o outro, por sua vez, surge através da narração oral, partilhada em comunidade.

Considerando as épocas diferentes, os locais políticos e identitários dos autores do romance e do conto, pode-se inferir que os heroísmos propostos nas narrativas servem ao momento em que foram postos – mas isso não significa que o heroísmo visto em Alencar não mereça questionamentos e críticas. Há em *O guarani* aquilo que os povos indígenas rejeitavam e rejeitam até os dias atuais, a necessidade de o homem branco dominar corpos e vidas indígenas ou de falar pelos indígenas, seja na condição personagem ou autor. Assim, é para romper com esses discursos coloniais, neocoloniais, que propagam a unicidade e que rondam os estudos literários até os dias de hoje, que a literatura de autoria indígena conclama o coletivo para lutar pelo direito de expressão.

A construção de um herói indígena em Daniel Munduruku demonstra que esses povos escrevem literatura como afirmação cultural, mas também como denúncia. Os escritores apresentam que o indígena não é um selvagem que abandona o coletivo para servir ao colonizador. São povos, coletivos, vozes, identidades – jamais submissos.

## Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo da história única**. Trad. Júlia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ALENCAR, José de. **O guarani**. São Paulo: Martin Claret, 2012.
- ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. *In*: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.
- BHABHA, Homi K, **O Local da Cultura**. Trad. Myrian Ávila, Eliane L. de L. Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CUNHA, Rubelise da. **Deslocamentos**: o entre-lugar do indígena na literatura brasileira do século XX. Santa Catarina: Portuguese Cultural Studies, p. 51-62, 2007.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KOTHE, Flávio R. **O herói**. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MUNDURUKU, Daniel. **Contos indígenas brasileiros**. São Paulo: Global, 2005.
- MUNDURUKU, Daniel. **Mundurukando2**: sobre vivências, piolhos e afetos – roda de conversa com educadores. Lorena/SP: UK'A Editorial, 2017.
- SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SMITH, Linda Tuhiwai. **Descolonizando metodologias**: pesquisa e povos indígenas. Trad. Roberto G. Barbosa. Curitiba: Rd. UFPR, 2018.

SOMMER, D. **Ficções de fundação**: os romances nacionais da América Latina. Belo Horizonte, UFMG, 2004.

PERRONE-MOÍSES, Leyla. Os heróis da literatura. **ESTUDOS AVANÇADOS** 25 (71), p. 251-267, 2011.

WAPICHANA, Cristino. Por que escrevo? – relato de um escritor indígena. *In*: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (Orgs.). **Literatura Indígena Brasileira Contemporânea**: Criação, Crítica e Recepção. Porto Alegre, RS: Editora Fi, p. 76-79, 2018.