



Literaturas de Autoria
INDÍGENA



DANGLEI DE CASTRO PEREIRA
LUZIA APARECIDA OLIVA
(ORGS.)

Literaturas de Autoria INDÍGENA



DANGLEI DE CASTRO PEREIRA
LUZIA APARECIDA OLIVA
(orgs.)

A responsabilidade pelos direitos autorais de textos e imagens dessa obra é dos autores .
[1a edição]



Elaboração e informações

Universidade de Brasília
[Instituto de Letras, Campi Darci Ribeiro]
[Departamento de Teoria Literária e Literaturas]
Campus Universitário Darcy Ribeiro, [L2 , 240] CEP: [79910-900] Brasília - DF, Brasil
Contato: (61)3107-7700 Site: www.unb.br E-mail: danglei@unb.br

Conselho Editorial:

Adriana Lins Precioso – UNEMAT
Antonio Aparecido Mantovani - UNEMAT
Ana Crélia Dias – UFRJ
Lucilene Machado Garcia Arf - UFMS
Lucilo Antonio Rodrigues – UEMS
Rosana Cristina Zanelatto Santos – UFMS
Susanna Busato – UNESP
Wellington Furtado Ramos – UFMS

Editora:

Universidade de Brasília
Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Equipe técnica:

Capa: Samuel Moura Andrade
Criação: Samuel Moura Andrade
Fotos: Waraxowoo'i Maurício Tapirapé
Projeto gráfico e diagramação: Samuel Moura Andrade



P436 Pereira, Danglei de Castro

Literaturas de autoria indígena / Danglei de Castro Pereira; Luzia Aparecida Oliva (orgs.).
– Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas,
2022. 143 p. : il

Inclui bibliografia.

ISBN: (físico) 978-65-89350-05-7

ISBN: (digital) 978-65-89350-04-0

1.; Literatura – Estudo e ensino. 2. Etnoliteraturas. 3. Educação Básica – Brasil. I.
Título.

CDU



[...] a maior contribuição que os povos da floresta podem deixar ao homem branco é a prática de um ser uno com a natureza interna de si. As tradições do Sol, da Lua e da Grande Mãe ensinam que tudo se desdobra de uma fonte única, formando uma trama sagrada de relações e inter-relações, de modo que tudo se conecta a tudo. O pulsar de uma estrela na noite é o mesmo do coração. Homens, árvores, serras, rios e mares são um corpo, com ações interdependentes. Esse conceito só pode ser compreendido por meio do coração, ou seja, da natureza interna de cada um. Quando o humano das cidades petrificadas largar as armas do intelecto, essa contribuição será compreendida. Nesse momento, entraremos no ciclo da unicidade, e a terra sem males se manifestará no reino humano.

(JECUPÉ, Kaká Werá. A terra dos mil povos: história indígena do Brasil contada por um índio, 2020, p.64)

ÍNDICE

NOTA AO LEITOR

PARTE I - ARTIGOS

PELOS IGARAPÉS DA ESCRITA LITERÁRIA INDÍGENA -----

----- *Luzia Aparecida Oliva*

CULTURA DE UM POVO: A CIÊNCIA E AS ARTES DE UMA OMÁGUA-KAMBEBA -----

----- *Luiz Renato de Souza Pinto*

MEMÓRIA E RESISTÊNCIA EM PROJETOS E PRESEPADAS DE UM CURUMIM NA AMAZÔNIA, DE EDSON KAYAPÓ -----

----- *Leila Sílvia Sampaio*

O PERCURSO DA IDENTIDADE EM OLHO D'ÁGUA: O CAMINHO DOS SONHOS DE RONI WASIRY GUARÁ -----

----- *Delma Pacheco Sicsú*

LITERATURA INFANTIL INDÍGENA E OS SABERES DA ANCESTRALIDADE: NO CAMINHO DA ALDEIA, COM OLÍVIO JECUPÉ E DANIEL MUNDURUKU -----

----- *Rosana Rodrigues da Silva*

A POÉTICA INDÍGENA FEMININA DE POTIGUARA, GRAÚNA, KAMBEBA E TABAJARA -----

----- *Rosivânia dos Santos*

PARTE II - ENTREVISTAS

COM A PALAVRA, JULIE DORRICO: A LITERATURA INDÍGENA E SEUS CONTORNOS -----

----- *Julie Stefane Dorrico Peres, Leila Sílvia Sampaio*

LITERATURA E ATIVISMO DE EDSON KAYAPÓ E ALINE NGRENHTABARE L. KAYAPÓ -----

----- *Edson Kayapó, Aline Ngrenhtabare L. Kayapó, Leila Sílvia Sampaio*

NOTA AO LEITOR

Os artigos e as entrevistas que compõem este e-book são resultados das ações do projeto de pesquisa O escritor nativo por ele mesmo: literatura e representação (2020-2022) desenvolvido na Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – campus de Sinop, sob a coordenação da Profa. Luzia Aparecida Oliva.

O objetivo do projeto, já concluído, consistiu em divulgar, ler e debater acerca da produção literária de autoria indígena no Brasil e ampliar seu alcance. Assim, as obras foram lidas por estudantes de graduação e pós-graduação, professores do Ensino Básico e Superior, de diversas instituições, entre elas, UNEMAT, UnB, UEA que contribuíram de maneira significativa na divulgação de autores e obras. Os encontros virtuais (Plataforma Google Meet) possibilitaram o acesso a muitos profissionais da educação que não poderiam participar se fossem realizados de maneira presencial. Isso também se justifica em virtude da pandemia que impôs outros caminhos tecnológicos a serviço da pesquisa e extensão.

Estamos certos de que o projeto cumpriu sua finalidade socioeducacional e, agora, torna público o resultado por meio de artigos de pesquisadores e entrevistas com escritores indígenas. Registra-se o agradecimento aos envolvidos que fizeram esse percurso de leitura e se propuseram a manter viva a tradição dos povos originários pelas histórias narradas e pelas vozes autorais.

Agradecimento ao Prof. Waraxowoo'i Maurício Tapirapé que, gentilmente, cedeu as fotos de seu acervo para que compusessem a capa. São registros do interior da cultura de seu povo. Por meio dessas imagens, dedicamos este trabalho aos povos originários que, desde a invasão, lutam incansavelmente pela Mãe Terra.

Os organizadores

PARTE I

ARTIGOS

Vale lembrar que a literatura indígena - [...] – nasceu com o primeiro sopro vital e criador. Foi crescendo Palavra e se transformando em escrita mais recentemente. Talvez possamos pensá-la em um movimento de transição em que oralidade e literatura criaram uma simbiose tamanha incapaz de haver separação ou anulação de uma pela outra. Quero dizer com isso que a literatura não apaga a oralidade ou vice-versa. As duas se complementam, se fundem no mesmo movimento do espiral que junta passado e presente como um método pedagógico que se atualiza constantemente.

(MUNDURUKU, Daniel. Mundurukando 2: sobre vivências, piolhos e afetos: roda de conversa com educadores. 2017, p. 122)

PELOS IGARAPÉS DA ESCRITA LITERÁRIA INDÍGENA

Luzia Aparecida OLIVA (UNEMAT- Sinop)

luoliva@unemat.br

Introdução

Antes de iniciar a reflexão a respeito das autorias indígenas e literatura, peço licença aos povos originários para que eu possa adentrar ao universo imagético, cultural, histórico e linguístico que lhes pertence para escrever este texto. O panorama a ser feito é resultado de leituras e de debates em dois momentos distintos em torno da literatura brasileira de escritores não indígenas e da literatura brasileira de autoria indígena, esse último em destaque nesse excuro.

O primeiro percurso de leitura feito pela literatura brasileira de autoria não indígena teve como objetivo perceber as estratégias de composição nas quais o habitante nativo de Pindorama (hoje Brasil) foi figurado. Faz-se necessária uma breve retomada desse estudo em que foram observados diferentes movimentos literários, permeados por acontecimentos históricos, que inscreveram a presença do invasor frente aos habitantes originários. O indígena não foi tomado como aspecto principal em todas as obras selecionadas no roteiro de leitura e análise que originou uma tese (depois livro): O percurso da indianidade na literatura brasileira: matizes da figuração (2009) .¹

A experiência desse desnudamento pela leitura deve ser compreendida de acordo com a época e com os objetivos impressos na literatura, como por exemplo, a diferença de figuração entre Gregório de Mattos Guerra, em sua poesia satírica, em que utiliza o léxico indígena em sonetos, e José de Alencar, que esculpe em imagens românticas o indígena forjado sob a égide de um projeto nacional, político, que intentava dar uma face ao homem brasileiro. Disso decorre a figuração tocar as linhas do ideal e não do real, o que lhe custaram, e ainda custam, críticas acentuadas por esse desenho quase surreal, visto daqui do século XXI, em que os estudos avançaram na área crítica especializada. Em Gregório de Mattos, o homem brasileiro fixado na terra, quando da invasão europeia, não se compõe como projeto literário ou nacional-identitário, pois o momento de produção não condizia com a natureza dessa peculiaridade. O país que o autor encontrou, quando voltou da Europa, é uma mistura étnica que ele mesmo não conseguiu conceber. Por isso, em parte de seus poemas satíricos ressoa muito mais o tom jocoso, de deboche, a respeito do indígena, do negro e das instituições (Igreja e Estado) do que a imagem vista em outros momentos da história da literatura.

Em José de Alencar há um projeto nacional de tornar visível o homem brasileiro, definido por um conjunto de atitudes, de um perfil físico, de um

¹ Para acessar o e-book: <https://books.scielo.org/id/yhzv4>

estado de integração com a natureza, exemplar, então, para ser mostrado ao velho mundo. No afã de construir essa identidade pela literatura, desenha o indígena da maneira que lhe parece ser, tal qual fez Caminha na Carta ao governo português. Há que se considerar que são obras literárias a serviço de um projeto político nacional. Podemos julgá-lo, hoje, como autor que não figurou a verdadeira imagem do homem originário. Está implicado nesse projeto uma série de questões em torno do movimento romântico da primeira fase denominado indianista. Por mais idealizado que tenha sido, distante da realidade de fato, são obras literárias com estatuto próprio de um movimento literário e de uma fase histórica. O texto literário não pode ser tomado pelo viés da responsabilidade de tratar apenas a realidade empírica em seu bojo. Sabemos que a obra literária prevê uma verossimilhança interna, o que a torna única, mas a realidade externa lhe serve de matéria-prima e o autor tem total autonomia para transubstanciá-la. Nesse sentido, Alencar propõe em sua trilogia indianista uma configuração aos moldes histórico-literários da época e não traduz a percepção do complexo cultural indígena em sua natureza primordial.

Para compreender o percurso dessa figuração do homem originário, fixado na literatura brasileira escrita por não indígenas, foi necessário percorrer a trilha por um conjunto de obras em prosa e verso num período entre a Carta de Pero Vaz de Caminha (escrivão da esquadra de Pedro Álvares Cabral) e o romance Maíra (1976), de Darcy Ribeiro². Nesse movimento pendular entre as obras ou entre as nuances acerca do indígena, encontra-se um leque amplo de dizeres que vão esboçando o homem originário pelo olhar do outro. É necessário ressaltar que tais maneiras de imprimir as características desse homem correspondem às impressões colhidas não só pelo olhar da alteridade, como também, pelo ouvir, pois muitas imagens são configuradas a partir de relatos de viajantes, exploradores, entre outros. A leitura dessas obras na atualidade pode desencadear muitas perguntas, uma vez que a figuração tecida não corresponde aos conceitos que os Estudos Culturais, a Antropologia e o avanço dos estudos sociológicos de textos literários inauguraram na análise e crítica textuais a respeito do assunto.

Houve um avanço, ainda que lento, nesse sentido, pois a tessitura das obras possibilitou leituras das imagens sob diferentes linhas de pensamento. Isso nos leva a entender que os poemas de José de Anchieta, por exemplo, não iriam apresentar uma visão da realidade da aldeia ou dos costumes, pois a visão etnocêntrica do jesuíta, calcada no eurocentrismo, no catolicismo a serviço do Estado e do capital, desfigura totalmente a imagem do nativo. Poderíamos nos perguntar: por que ler essas obras?

As respostas podem seguir inúmeras vias, mas a primeira seria porque elas são parte do lastro de imagens escritas que dizem o Brasil e seus habitantes, ainda que discordemos delas. Conhecê-las é o princípio básico da crítica para compreender o que foi escrito e o que as atuais produções manifestam a respeito da temática escrita por não indígenas. A segunda é a possibilidade de ler obras escritas por autores indígenas a partir das quais

2 Importante destacar que há muitas obras que não foram inseridas nesse percurso de leitura. A seleção ocorreu de maneira que fosse possível estabelecer relações entre as estratégias de representação. Pelo volume de obras publicadas com referências à temática, foi necessário um recorte para adequar aos objetivos e ao tempo limitado.

podemos reorganizar esse fio condutor de imagens apresentadas, agora, pelo lado interno da cultura, de suas histórias verdadeiras, de seus mitos, crenças, costumes, rituais, dentre outros aspectos, que existiram desde a ancestralidade e transmitidas via oral às gerações subsequentes. Creio que o percurso que se faz nessas duas vias possibilita perceber com mais clareza a discrepância entre o discurso do invasor e o discurso do homem originário, mesmo aquele que teve contato mais próximo com a epistemologia do não indígena.

Diante de algumas questões acerca da presença do homem originário nas literaturas, propus um estudo por meio do projeto de pesquisa: O escritor nativo por ele mesmo: literatura e representação, (2020-2021), na Universidade do Estado de Mato Grosso, câmpus de Sinop. Essa imersão na leitura e análise de obras literárias de autoria indígena corresponde ao segundo momento vivenciado para a construção das reflexões apresentadas.

A princípio, a ideia era selecionar um número de obras de autoria indígena para dimensionar as questões da representação literária e suas implicações, uma vez que o texto escrito permite uma análise mais detida. Com o advento da pandemia, em 2020, houve a necessidade de os encontros serem realizados on-line e abrir as discussões a um grupo maior de participantes, o que possibilitou a presença de professores da Educação básica e Superior, autores, pesquisadores, estudantes de graduação e de pós-graduação, interessados pelo assunto, todos em busca de compreender o universo matizado nas obras escolhidas. Os encontros foram realizados mensalmente, de maneira virtual (Plataforma Meet), com leitura prévia dos textos, aspecto imprescindível para fortalecer o debate em torno da visão do homem originário por ele mesmo e, também, a respeito da presença/ausência e recepção do acervo disponível em ambiente escolar.

Acerca das pluralidades literárias de autoria indígena

O projeto descrito acima revelou a importância de se proporcionar meios para que as literaturas cheguem à sala de aula e aos estudantes indígenas e não indígenas. A ausência das etnoliteraturas nos espaços educacionais e de debate epistêmico resulta de muitos aspectos, dentre eles o não conhecimento do conteúdo de tais obras e da metodologia a ser empregada no manuseio do texto. Há muito que se ler e repensar a história dos povos originários a partir dos escritores indígenas que publicam no Brasil desde os fundadores Olívio Jekupé, Daniel Munduruku, Eliane Potiguara e Kaká Werá Jecupé.

Segundo Munduruku (2017, p. 123),

Atualmente, existe uma produção que beira uma centena de títulos. São aproximadamente quarenta autores – homens e mulheres – que lançam livros com alguma regularidade. Há centenas de ‘escritores indígenas anônimos’ que mantêm blogs, sites e perfis nas redes sociais. Há entidades indígenas preocupadas em utilizar a escrita como uma arma capaz de reverter situações de conflito, denunciar abusos internos e externos, mostrando que a literatura – seja ela entendida como se achar melhor – é, verdadeiramente, um novo instrumental utilizado pela cultura para atualizar a Memória ancestral.

O excerto acima nos coloca diante de algumas informações importantes acerca das etnoliteraturas. Além de apontar os números aproximados de autores e obras, faz pensar que há uma produção literária em movimento, não silenciada, viva, pulsante, à disposição de todos os leitores. Outro aspecto mencionado pelo autor diz respeito ao uso da escrita como “uma arma capaz de reverter situações de conflito”.

A publicação de obras escritas por autores indígenas deve ser compreendida como um espaço a ser ocupado para que as epistemologias ancestrais de disseminem por meio da memória. Quando o ancião conta as histórias sob a luz da lua, ao redor de uma fogueira, ou na casa específica para o ato, está atualizando os saberes ancestrais que foram comunicados anteriormente por outras gerações mais velhas. Esses saberes suscitam algumas indagações: Como se nomeiam as histórias que o ancião conta? Como entendemos o termo literatura? E etnoliteratura? Segundo o autor, cada um entende a palavra literatura como “achar melhor”. E o que os autores escrevem na atualidade são as mesmas histórias contadas pelo ancião? Verticalizando as questões: o que há de especial ou novo nas obras etnoliterárias que as diferenciam das literárias escritas por não indígenas?

Munduruku (2017, p.122) ainda reforça a ideia de que a literatura de autoria indígena, entendida como “escrita, falada, dançada, cantada”, atualizada pela Memória, contém em si conhecimentos que permitem outras culturas conhecerem o complexo cultural imanente nas mais diferentes etnias brasileiras. A atualização se dá pela palavra, antes oral, agora escrita, mas uma não invalida a outra, pelo contrário, há um amálgama entre elas, e mobiliza não só histórias ancestrais, como também um cabedal de informações acerca da cultura.

Nesse encontro de voz e letra há, também, entrelaçado, o sentido de resistência, afirma Graúna (2013, p.15):

A voz do texto mostra que os direitos dos povos indígenas de expressar seu amor à terra, de viver seus costumes, sua organização social, suas línguas e de manifestar suas crenças nunca foram considerados de fato. Mas, apesar da intromissão dos valores dominantes, o jeito de ser e de viver dos povos indígenas vence o tempo: a tradição literária (oral, escrita, individual, coletiva, híbrida, plural) é uma prova dessa resistência.

Então, podemos considerar que esse “novo instrumental” que “vence o tempo” nos dá a direção de que há uma produção em curso com sujeitos enunciativos diferenciados, o que torna coerente dizer literaturas de autoria indígena, etnoliteraturas ou “ecoliteratura” (GRAÚNA, 2013). O termo “diferenciados” levanta um aspecto observado nas leituras porque há autores que imprimem marcas discursivas diferentes em seus textos, ainda que as temáticas recorrentes se manifestem, como a voz dos ancestrais, a simbiose com a floresta, a ligação afetiva com os animais (mortos apenas com objetivo de alimentação), a interação com as águas de modo geral (o rio se destaca), a oposição floresta e cidade, a interação com o não indígena, a crítica ao invasor, a questão de gênero, a medicina natural, dentre outros.

Há vozes que ecoam por meio de conversas entre animais, por exemplo, como em *As fabulosas fábulas de Iauaretê* (2007), de Kaká Werá Jecupé. A leveza das micronarrativas traduz a voz suave de quem a contou a uma criança, com léxico de fácil entendimento, com conflitos que levam à construção de saberes no final. A história de “Iauaretê e a anta” surpreende pela audácia dos personagens em construir uma casa parte por parte sem saber quem estaria contribuindo, até que, quando pronta, os dois se encontram, resolvem morar juntos e construir nova casa para a anta. O que o leitor esperaria no final? Uma hipótese seria a de que a anta seria devorada, mas “aprenderam a solidariedade. Talvez seja isso que Tupã pretendia” (p.13).

A narrativa exemplar anunciada no título “fabulosas fábulas” não tem o objetivo de ensinar; literatura não tem caráter moralístico como a crítica ocidental nomeava as fábulas com letras garrafais no final: “MORAL DA HISTÓRIA” e seguia a explicação. O diálogo entre os animais prevalece ao discurso do narrador, característica que prende o leitor de qualquer idade e não apenas a criança e adolescente como se sistematizou acerca de obras de autoria indígena.

São fabulosas no sentido mais restrito do termo, pela tessitura dos elementos que a sustentam, que dão forma às cenas da capina do terreno escolhido pela onça, o xixi nos cantos para demarcar o território, a cerca feita pela anta, as paredes e o telhado feitos por Iauaretê e as portas e janelas colocadas pela anta. A dinâmica das cenas dita um ritmo acelerado que se diferencia do relato do narrador e se encaixam como se o leitor estivesse lendo duas histórias até que confluem para o encontro final. Assim também se constroem os demais microrrelatos dentro da obra, que podem ser lidos separadamente, ou no conjunto, pois há um elo entre Iauaretê e os personagens, como “Iauaretê e o jabuti” ou “A mulher que se casou com Iauaretê”, trazendo para o espaço do realismo fantástico, no sentido ocidental, o que para a cultura indígena passa pelo sentido das histórias verdadeiras. São histórias de Iauaretê e sua vivência, são fabulosas pelo teor que as alinhavam aos desenhos feitos por Sawara, filha de Kaká Werá.

A cidade das águas profundas (2013), de Marcelo Manhuari Munduruku, ilustrada por Anielizabeth, desliza pelos mistérios profundos dos rios, em que seres habitam e constroem cidades. Urebu é “hipnotizado” por homens que o levam ao fundo do Rio Tapajós, a uma cidade onde os hábitos e leis são totalmente diferentes. O fragmento: “Se Urebu estivesse em seu estado normal, jamais conheceria aquelas histórias” (p.16) demonstra uma das características marcantes das narrativas de autoria indígena. Estar em estado normal não possibilitaria a ele ser conduzido pelos botos e conhecer outra realidade existencial. Há o ancião que lhe conta a história do seu povo, “perturbados pelos homens da superfície” em busca do ouro. Nota-se, então, que as questões humanas, a degradação do meio ambiente pelo garimpo e o sofrimento do povo são temas que vão se somar ao elemento mágico, o boto que também é homem, resgatando a mitologia indígena:

- Bem vindo a Bio'potip', a cidade dos botos” (p.24).

Não se trata de um passe de mágica, há um ingrediente sério nessa transformação:

“- Meu caro amigo, tudo o que você vê é obra de encantamento e das profundezas do rio. Cada vez que a magia e o encantamento são interrompidos, tudo se torna um caos. Se perdermos a pureza dos rios, perderemos também nosso modo de vida e não teremos nada além das correntezas do Rio Tapajós. (p.26)

A manutenção da vida em harmonia passa a depender do estado de “magia e encantamento”, duas palavras e o sentido da busca por um lugar ideal para se fixar sem serem perturbados pelos “homens da superfície”. Há, também, o apelo à conscientização desses homens quanto ao respeito pelo rio, pedido feito por Aximã, quando o leva de volta à aldeia. Urebu, depois de repousar do estado de boto pelo que passou, “acreditou que tudo não havia passado de um sonho” (p.36). O sonho é outro elemento reiterante nas obras selecionadas para esse estudo e aparece no final da obra de Marcelo M. Munduruku como fator surpresa, pois o leitor mergulha na leitura na mesma intensidade que Urebu mergulha no mundo das águas de encantamento e deixa uma abertura para que o leitor a preencha com sua imaginação.

O sonho de Borum (2015), de Edson Krenak, obra ilustrada por Maurício Negro, é uma narrativa ligada diretamente ao poder do sonho, da ancestralidade, da relação com os saberes do ancião e da natureza. O título anuncia o sonho de Borum, personagem central, por meio do qual o leitor terá contato com algumas das questões internas do funcionamento de sua aldeia. Borum narra os costumes de seu povo, iniciando pelas histórias contadas pelo cacique e pelo pajé, à noite, no centro comunitário da aldeia. Assim, a obra instala um elemento da oralidade que se atualiza pela escrita, conforme aponta Daniel Munduruku, explicitado anteriormente. Borum conta o que ouviu e o que viveu durante o desenrolar da trama que envolve um presente valioso que receberia das mãos do pajé, caso sonhasse e contasse o assunto à comunidade. Quando o pajé o chama pelo nome da aldeia, diz Borum: “mas um dia fiquei com um tremendo frio na barriga. O pajé, ao terminar sua história naquela noite fria, olhou firmemente para mim e disse: - Amanhã, Cruquerré, você vai nos contar um sonho!” (p.7).

O susto foi amenizado após o menino ouvir a história de seu pai, que também passou pelo ritual, o que o deixou mais tranquilo porque era apenas um sonho que deveria contar. Seu pai, quando menino, teve como pedido do pajé um cacho de banana do alto do Monte Ibituruna e o fez sob forte chuva. Borum receberia do pajé “uma flecha grande, colorida, com a ponta branca e longa, a mais linda que já vira” (p.10). De fato, ocorreu pela manhã, lá estava o pajé para lhe mostrar o objeto de desejo do menino, mas o sonho não tinha acontecido. Passados os dias sem o sonho, numa noite, Borum é visitado por um mico-leão-dourado que lhe coçou a cabeça: “naquele estado entre estar acordado e cochilando tive uma ideia... Ou seria um sonho?” (p.14).

Interessante resgatar esses episódios uma vez que a narrativa não antecipa de fato que ocorrera um sonho. O leitor toma conhecimento apenas quando o pajé lhe pede para contar, à noite, no centro comunitário. Teria sonhado mesmo? Era apenas um estado de letargia? Enfim, Borum inicia:

Sonhei que o mico-leão-dourado pegava em minha mão e me levava para a mata. Não sabia para onde estava me levando, mas após atravessar o Vale das Antas, aquele imenso descampado que mais parece um campo de futebol, subi no monte dos rochedos retorcidos. (p.17)

A narrativa do suposto sonho continua: viu um filhote de onça preso em armadilha, desceu os rochedos, atravessou o rio para salvá-lo, destruiu a armadilha, tudo num ritmo acelerado tal qual um experiente homem de sua aldeia.

Não sabia Borum que, para receber a flecha, deveria realizar o que sonhara. O pajé o acompanha com o pequeno macaco até determinado ponto e, a partir daí, a saga ocorre apenas com Borum e seu macaco. Essa parte da narrativa assemelha-se às formas tradicionais do conto maravilhoso em que o herói se afasta, passa pelos obstáculos, obtém ajuda de algum elemento mágico e retorna para o momento feliz. De fato, há uma armadilha, a “onça pintada, grande e elegante” (p.25), recebe a ajuda do mico-leão-dourado e da arara azul para salvar o animal da armadilha mortal, o que faz concluir que havia sonhado verdadeiramente: “senti que eu, a arara azul, o mico-leão-dourado e a onça tínhamos feito algum tipo de contato, de comunicação, sem palavras e sem som” (p.26). Retornou para a aldeia com acarás para assar e recebeu a Flecha Mágica como prêmio pela bravura, ritual que o torna um grande guerreiro.

Ao finalizar a narrativa, é possível estabelecer algumas linhas de leitura possíveis, pois a arquitetura que sustenta esse formato circular da saída do herói, ou envio, se dá de maneira semelhante aos moldes tradicionais dos contos ocidentais. A imersão do personagem central no complexo cultural de seu povo é proporcionada pela via do sonho, que, segundo Kaká Werá Jecupé, em *O poder sonho* (2021), é “como uma linguagem da alma, do inconsciente pessoal e coletivo, a partir de referências baseadas em sabedorias indígenas” (s/p). Não só a arquitetura narrativa e o viés do sonho são possibilidades de leitura, uma vez que há os saberes transmitidos pelos pais, cacique e pajé, que contribuem para a formação do guerreiro, ensinamentos que são singulares na cultura indígena e são partilhados com os não indígenas por meio da palavra ouvida e transcrita. Nesse sentido, Thiél (2012, p.99) chama a atenção para a questão de autoria: “o texto indígena pode ter sido escrito não por duas mãos, mas por cem mil vozes ou mais. Essas vozes narraram até o momento em que sua palavra-voz-imagem se fez palavra-letra-imagem”. A narrativa de Edson Krenak faz de *O sonho de Borum* (2015) o nosso sonho, o desejo de sonhar e de se tornar realidade, um sonho partilhado, não solitário, em comunhão com a natureza, com a Criação.

Tiago Hakiy faz parte também dos autores selecionados para esse estudo com a obra *Awyató-pót: histórias indígenas para crianças* (2011), ilustrada por Maurício Negro. Narrativa de origem do povo Mawé (Amazonas) e do Rio Andirá, formado pelas lágrimas de Móy, esposa de Pirá, que desapareceu “encantado pela jararaca” (p.7). Ao lado do rio, instalaram-se os Mawé em sua aldeia e “Móy se transformou em cobra grande e foi morar no fundo do rio” (p.8). Nas noites de temporal, Móy visitava a aldeia em

forma humana e, de um desses encontros com o gavião real, nasceu um menino. Levado ao velho painy, chamou-o de Awyató-pót. Os episódios se entrelaçam por meio de Awyató-pót e demais personagens, estabelecendo relações contínuas com o povo e suas habilidades.

O menino se destaca no espírito de liderança, bom nadador e pescador. Como ocorre na maioria das obras de autoria indígena, há a figura do ancião que conta a história de seus ancestrais. Conforme os espíritos contaram ao sábio, ele a repassa ao menino, que se posta à margem do Rio Andirá, todas as tardes, para ver se sua mãe aparecia.

Paralela à história da origem do povo Mawé, há a narrativa da origem da noite, segundo os saberes desse povo. O mundo foi-lhe entregue por Tupana, o criador, mas a noite estava escondida no fundo do rio, por isso a cobra Surucucu e seus irmãos se apossaram dela, colocando-a num caroço de tucumã. Nesse intrincado jogo de imagens e ações montado com as peças da fantasia que pulula na mente de crianças e jovens (e por que não nas mentes maduras?), a narrativa ágil não permite ao leitor parar para pensar ou para sentir medo, pois o ritmo acelerado o impele para dentro da caverna onde estava escondida a noite e vigiada pela “Jararaca, pela Aranha-Caranguejeira, pelo Lacrau e pela Centopeia” (p.10).

Viviam cansados porque trabalhavam o tempo todo, então, diante do obstáculo, painy designa o herói valoroso para resolver o conflito. Awyató-pót deve encontrar a caverna junto com seu povo e trazer a noite de volta. Um dos aspectos importantes a ser destacado nessa micronarrativa é a questão do sonho. O descanso à noite e o sono seriam primordiais para que o povo sonhe, conforme aponta Kaká Werá Jecupé (2020, p. 61), “nenhum sonho para um índio fica em vão”.

São realizadas várias tentativas de troca, como a noite pelo arco, não aceito pela Surucucu por não ter braços; um pão com uns nhá’ápé (chocalho usado em festas), recusado por não ter pernas, mas a insistência do herói Mawé em amarrá-lo na cauda a deixou feliz, mesmo assim não lhe deu a noite. Levou-lhe veneno e aceitou trocá-lo pela noite, dividindo-o entre seus parentes, menos a Cutimboia e a Caninana por motivos de briga entre elas.

Todas as situações de conflito demonstram as características do herói, representante de um povo, que não tem medo e que luta por uma causa coletiva. Não lemos apenas a narrativa com o olhar fixo no menino habilitado. Lemos em conjunto uma série de saberes que não fazem parte da cultura ocidental. Por mais que queiramos classificá-la, como se fez com as estruturas ocidentais, é uma maneira de contar não apenas o fato ocorrido, a ação, mas o que está em seu leque cultural de alcance. Assim, a cobra tem “conhecimento” para tecer “uma cesta de inhambé-cipó grosso e resistente da floresta, colocou a noite dentro e entregou a Awyató-pót” (p.14). O leitor nem se lembrará que pouco atrás a cobra recusou o arco porque não tinha braços; agora, ela tece um cesto.

Como em toda boa história contada, há sempre uma surpresa por vir. Conseguiu a noite, mas a curiosidade dos parentes o fez abrir o cesto. No

meio da escuridão, foi picado pela jararaca e morreu. Como assim? - diria o leitor mais experiente. Bem no momento que alcançou seu objetivo? Há mais por contar. São cenas muito rápidas e isso torna a narrativa mais interessante, de modo especial às crianças menores, a quem se pode contar a história, dando ênfase ao suspense no caso da morte. “Mas Awyató-pót era guerreiro valoroso, bom pescador, enganador de curupira e inventor de sonhos brabos” (p.15), não temeria, portanto, o acontecido uma vez que combinara com um parente se caso acontecesse, deveria ressuscitá-lo com banho de ervas da floresta. Assim feito, percebeu ao ver a luz do dia que recebera uma noite pequena. Com muito mais veneno, conseguiu a noite almejada e a levou a seu povo assim como fazem os heróis de todos os tempos.

Ainda constam na macronarrativa a história do Juma, “bicho peludo com um olho só no meio da testa” (p.18), que na primeira lua cheia levava vários indígenas para fazer seu banquete. Cada novo episódio que se inicia, há um conflito para Awyató-pót resolver. Neste, o menino cresceu, é forte e bom flechador, o que o torna capaz de enfrentar o monstro da caverna no meio da floresta, como lhe relatou painy. Com “uma vara bem comprida capaz de tocar as estrelas [...] cutucou com tanta força que feriu a cabeça do monstro. Sentindo dor, o malvado deu um urro muito forte que assustou os animais da floresta” (p.19). Uma lição que ecoa na cultura não indígena: não cutuque a onça com vara curta.

A morte de Awyató-pót – último episódio, fecha o ciclo do herói que se torna “tuxaua das onças”, casou-se com uma moça do povo Mawé, tiveram uma filha, Ywerói, sua cuidadora após a morte da mãe “mordida por uma cobra surucucu” (p.22). Com ciúmes da filha, trancava seus pretendentes num quarto. Entra na história o sapo O’ók, astucioso, com ajuda do vento, engana o velho tuxaua, entra e sai pelo telhado, faz um pássaro de breu para grudar as mãos do pai da moça. Assim, amarra-o e o joga no igarapé, onde o tuxaua morre e se transforma num jacaré-açu. O ciclo se fecha com o casal indo embora morar no outro lado do rio, têm um filho que, por chorar muito alto, recebeu o nome de Awyató-pót para lembrar seu avô.

É uma narrativa sedutora, não há escolhas lexicais que comprometam o sentido do texto, com exceção dos nomes específicos da língua Mawé, mas geram sentido no conjunto. Estão imbricadas as narrativas de origem, tecidas com ponto em relevo na biografia de Awyató-pót. Uma travessia por espaços amedrontadores e outros de extrema beleza natural que fará o leitor suprimir a respiração por alguns instantes.

Dentro do conjunto de obras selecionadas para este projeto de leitura, algumas se destacam na relação entre o indígena e a cidade ou no convívio em situações de não pertencimento como se demonstrará a seguir: *Ay Kakyritama – eu moro na cidade* (2018), de Márcia Wayne Kambeba; *Projetos e presepadadas de um curumim na Amazônia* (2019), de Edson Kayapó; *Tekoa: conhecendo uma aldeia indígena* (2011), de Olívio Jekupé e Canumã; *a travessia* (2019), de Itanajé Coelho Cardoso.

Ay Kakyritama – eu moro na cidade (2018), de Márcia Wayne Kambeba, expressa, por meio de um conjunto de poemas e fotos, a história do povo

Omágua/Kambeba, que, mesmo aldeados, possuem uma relação próxima com a cidade, com os não indígenas e com as novas tecnologias. O livro é resultado da pesquisa realizada na aldeia Tururucari-Uka com “poemas descoloniais que buscam ajudar as pessoas a compreender a importância de se conhecer e ajudar os povos, para que não sejam completamente dizimados em seu território do sagrado, em sua cultura, em sua ciência” (KAMBEBA, 2018, p.11).

Seus poemas mergulham o leitor nas profundidades dos mistérios da cultura Omágua/Kambeba, como também coloca em xeque questões conflituosas entre o ser ou não ser indígena pelo fato de que muitos povos fizeram a travessia intercultural e se instalaram na cidade. O foco da obra é o ser indígena, conforme aponta o poema homônimo à obra: “Em convívio com a sociedade, / Minha cara de ‘Índia’ não se transformou / Posso ser quem tu és / Sem perder quem sou” (p.25). Paralelamente, encontram-se as demais aberturas para o desnudamento de imagens construídas pelo invasor, como “Índio eu não sou” (p.27) aludindo à palavra genérica utilizada para nomear diferentes povos, com diferentes constituições culturais:

“Índio” eu não sou.

Sou Kambeba, sou Tembé,

Sou Kokama, sou Sataré,

Sou Pataxó, sou Baré,

Sou Guarani, sou Araweté,

Sou Tikuna, sou Suruí,

Sou Tupinambá, sou Pataxó,

Sou Terena, sou Tukano.

Resisto com raça e na fé. (p.27)

A última estrofe do poema enfatiza a denominação de cada povo, pois o nome singulariza, enquanto a palavra “Índio”, entre aspas, reforça o estereótipo cimentado pelo invasor como um “apelido”, como afirma Munduruku (2017). É uma voz que singulariza a etnia e pluraliza a história desses povos, uma vez que as narrativas contemporâneas de autoria indígenas atualizam no presente o que se viveu no tempo primordial, antes da invasão. Ao mesmo tempo, o passado histórico de conflito é deglutido como num ato antropofágico; devora-se o invasor, rompe-se a fronteira da historiografia literária e o fio da continuidade histórica. As autorias indígenas são livres para dizerem quem são e o que quiserem ser, e nessa liberdade está contida a maneira de dizer-se que não se submete a este ou aquele estilo ou gênero. Do ponto de vista crítico, também não se deve ter a preocupação que se materializou em torno da palavra mimesis; só é arte se for mimesis.

Do universo dos povos que têm nome, a obra vai às águas, ao território como espaço sagrado e como corpo, à pintura e ao Solimões, aos rituais e à ancestralidade da Amazônia. Isso faz com que se observe, então, a liberdade, como citado acima, de autores escreverem de maneira plural, sem as amarras das regras impostas pela história da arte (entenda-se aqui literatura), pela filosofia da arte e pela crítica de arte. Não estão atualizando os fatos pautados numa história, dita História Nacional, que os excluíram, que os assassinaram; é do presente que tratam. Márcia Kambeba está

entre esse grupo de resistentes que permanece ligado ao fio cultural e ao ancestral, mas não mais ao fio histórico de destruição movido pelo capital e pelo desejo de dominação do europeu. Thiél (2012, p.63), uma autoridade acerca da pesquisa com obras de autoria indígena, afirma que

muitos dos textos indígenas contemporâneos se dirigem, sem disfarces, aos não índios. Há autores que, inclusive, fazem questão de afirmar que seus textos são orientados para a educação dos não índios. São textos que trazem a história de suas etnias, versam sobre a arte de criar e narrar histórias. São, em suma, uma contribuição para a cultura literária brasileira.

Edson Kayapó, escritor indígena, professor e ativista, também ecoa sua narrativa criativa nesses ares. Sua obra *Projetos e presepadas de um curumim na Amazônia* (2019), ilustrada por Maurício Negro, também selecionada para este percurso de leitura, movimenta-se entre a pluralidade de histórias contadas a partir de suas experiências durante a infância na aldeia em Macapá e toda a magia de viver próximo às águas e à floresta. Há, no entanto, uma narrativa de desenraizamento do personagem central, quando foi levado a um internato evangélico em Altamira (PA) com seus irmãos, depois à Bahia e a Petrópolis - RJ. Durante a travessia dos rios, as cenas vão se encaixando num grande mosaico, entre o presente e as memórias do café da manhã com a mãe, o barro da Transamazônica, seus atoleiros, até a chegada ao destino onde passaria por experiências às quais denomina de projetos (estratégias combinadas entre os alunos) e presepadas (realizar ações não permitidas pelo internato).

A experiência no internato faz emergir algumas tessituras importantes no que diz respeito aos paradigmas culturais da aldeia e dos professores estrangeiros (EUA), como também do preceptor. Um dos elementos da narrativa desprende-se da memória baseada na liberdade da aldeia versus a obrigatoriedade e a rotina dura do internato, dos castigos recebidos a cada “presepada”, como pescar durante o horário do culto de sábado, uma ação não bem sucedida, e da alteração da nota de matemática da irmã no diário do professor, essa última relatada apenas ao leitor por ter sido bem sucedida.

Esse fio condutor, segundo Thiél (2012, p. 84), “volta a atenção do leitor para o eu-autor, eu-narrador, e eu-personagem do texto, problematizados pelas modalidades discursivas indígenas”. Considerando ainda esses dois polos culturais em que esse eu partido se encontra, podemos pensar na vertente político-discursiva do texto que “espelha o hibridismo das textualidades indígenas, que são manifestos de autorrepresentação (autobiografia) e também da cosmorrepresentação (memórias)” (THIÉL, 2012, p.84).

A circularidade narrativa é completa, uma vez que o eu discursivo sai de Macapá, passa pela experiência do internato, é aceito no internato na Bahia, conclui os estudos em Pedagogia e História e retorna a Macapá. Nesse entrelaçamento de narrativas memorialísticas, revela sua vocação para professor aos vinte anos de idade. O círculo se fecha com a volta às tradições indígenas, um laço simbólico de pertencimento, de identidade, mas leva consigo as marcas do invasor, impressas na pele e na memória, mais uma vez, pois a edificação de sua identidade Karipuna não é estag-

nada, há sempre um movimento a demandar um passo adiante ou desfazer-se de algo que pertence ao universo externo à aldeia.

Por essas particularidades apontadas, pode-se analisar que o eu enunciativo é híbrido porque transita entre os espaços de constituição identitária, retornando ao seu ponto inicial de travessia para realimentar a conexão com sua ancestralidade. Acredito que seja esse um fator basilar que tem atraído tantos leitores das obras de autoria indígena, com seus saberes à disposição daqueles que desejam se infiltrar nesses “bosques da ficção”, que nesse caso são florestas de histórias verdadeiras e encantadoras.

Tekoa: conhecendo uma aldeia indígena (2011), de Olívio Jekupé, ilustrada por Maurício Negro, é uma narrativa de gentilezas. A travessia entre floresta e cidade dá-se ao contrário da maioria das obras com essa temática, pois o personagem Carlos sonha em passar as férias em contato com uma aldeia e conhecer os costumes dos povos originários.

A trajetória do garoto é tecida com a família Guarani, na aldeia Tekoa, em São Paulo. Tupã, o anfitrião, e sua esposa Kerexu recebem o menino e seu pai e os levam à casa do cacique. Durante a caminhada há uma lição de ver, ouvir e nomear a natureza ao redor. O mesmo aprendizado ocorre na casa de Tukumbó, o cacique, desde o “tronco grosso, com um metro de comprimento, encostado na parede” (p.10) em lugar das convencionais cadeiras da cidade a uma diversidade de outras situações inusitadas.

A partir desse encontro, a narrativa se desenvolve em torno das atividades realizadas ou de objetos que Carlos não conhecia, como Petyngué, o cachimbo feito com nó de pinho do Paraná, por exemplo. Mirim, filho do cacique, atua como um guia dentro da aldeia tanto para Carlos quanto para o leitor que vai desbravando as curiosidades que são mostradas por meio das ações, como recolher lenha para a mãe preparar os alimentos, o manuseio do facão, o sabor da carne de caça, andar pelas trilhas na floresta, nadar, tomar a água limpa do rio, conviver com a escuridão da noite sem luz elétrica, a cama sobre os bambus, dentre outros.

A estrutura narrativa assemelha-se a um diário, como se observa no título “No dia seguinte”, “O amanhecer”, “Vigésimo dia” e “De volta à cidade”. O que se apreende desse roteiro turístico de Carlos é uma dose de cultura indígena em gotas robustas porque cada elemento acrescentado à história traz um saber ancestral que o leitor vai aprendendo junto ao visitante da cidade. O colar feito de sementes brancas (mboy), que traz o nome de lágrimas-de-nossa-senhora, por exemplo, é um aspecto gentil do autor porque, certamente, na ancestralidade o nome deveria ser outro, uma vez que a figura cristã não pertence à cosmogonia indígena Guarani.

Há, também, o aspecto religioso, posto tão suavemente na narrativa, que não causa espanto ou não aceitação do visitante. Xamõi, o “médico espiritual”, que realiza a cerimônia de cura, conduz o ritual na “opy” (casa de reza) e deixa o visitante impactado com a naturalidade da convivência entre velhos, jovens e crianças, ainda que muitos símbolos não fossem compreensíveis para o menino da metrópole. Se fosse a intenção fazer algum aceno à teoria, poderia dizer que a narrativa do Olívio é uma “narrativa de

aprendizagem” impressa nas marcas discursivas de dentro da aldeia por um menino da cidade grande que se dispõe a aceitar e a aprender o que os povos da floresta têm a dizer e ensinar, mas a teoria ocidental pode ser colocada em segundo plano pelas características da narrativa de autoria indígena que se manifestam no sentido de evocar a cultura e despertar um novo olhar do não indígena.

No mesmo movimento pendular entre aldeia e cidade, temos a obra de Ytanajé Coelho Cardoso, do povo munduruku do Amazonas: *Canumã: a travessia* (2019). Em sua capa, acompanhando o título, há a denominação de “Romance Munduruku”. Por que deveríamos denominá-lo assim? Por sua extensão (XVIII capítulos)? Pelas células narrativas que se interseccionam? Há uma complexidade de perguntas na tentativa de nomear a literatura de autoria indígena contemporânea escrita. É uma narrativa densa, sem dúvida, pois revela, pela memória do personagem principal Felipe, todas as potencialidades da aldeia, de suas ações, crenças e sonhos. Paralelamente à narrativa primeira, há os ciclos de ações dos personagens na cidade, a adaptação na escola, o trabalho, as dificuldades enfrentadas entre os não indígenas.

Encontra-se, também, em diversas passagens, a voz do autor em momentos de reflexão, que retoma a figura da avó e de Parawá, que desempenham papel fundamental na narrativa enquanto portadores dos conhecimentos ancestrais. Ao explicitar suas análises, o narrador se mistura ao próprio autor que viveu o que narra, tornando a obra uma fusão da memória oral que se atualiza por meio da escrita, como se nota no excerto seguinte:

só depois de muito refletir é que consegui interpretar aquela imagem de acordo com a realidade atual dos povos indígenas e, assim, faltando um mês para a defesa da minha dissertação de mestrado, consigo enxergar possibilidades de visões de mundo, tanto do nosso como dos pariwát. (CARDOSO, 2019, p.70)

É necessário destacar que o trecho imprime na narrativa uma perspectiva do olhar do homem da aldeia que fez a travessia ao universo cultural não indígena e consegue legitimar os conhecimentos oriundos de seu povo por meio da memória. Por esse motivo, entre outros, é visível a posição assumida pelo narrador que transita entre os dois mundos culturais, o que nos leva a perceber que a teoria de gêneros e afins, construída pelos ocidentais, não deve ser prioridade de análise porque as características da escrita de Ytanajé Cardoso assumem feição própria e, seja “romance” ou não, ela cumpre sua função de imprimir nas letras o que se repetia na oralidade com o acréscimo da visão mais abrangente do narrador/autor acerca de seu espaço originário. Assim, conforme Sicsú e Pereira (2021, p.54),

A literatura indígena não está somente para registrar a memória e identidade dos povos originários. Ela tem também uma função política e social, no sentido de trazer para o corpo do texto problemáticas que estão nessas comunidades, em grande parte devido ao contato com a cultura ocidental, outros pela própria natureza humana dos indígenas [...].

Nos bosques da memória está a magia do reencontro, do pertencimento, do “é da coisa”, como disse Guimarães Rosa. É de lá que são extraídas as

imagens-palavras que Julie Dorrico imprime em seu livro *Eu sou macuxi e outras histórias*, com ilustrações de Gustavo Caboco (2019).

É um mosaico poético construído por um eu discursivo em trânsito, polifônico porque as vozes ancestrais são somadas à voz da “filha de Makunaima, / que criou minha avó” (p.17) e que “bebeu caxiri / e resolveu brincar / porque só assim podia / criar minha mãe / e ela criou” (p.19). Na sequência genealógica, sua mãe a cria mulher “lá na década de 1990, bem certinho” (p.21), porém não aceitou o português como sua língua e cria “o inglexi e o macuxês” para contar sua história.

Nesse ponto de partida da origem, é possível inferir a presença de um discurso vazado na contramão do invasor na expressão “eu não quis não”, referindo-se a sua língua. Assim, ao juntar as línguas (Inglês – da mãe; Macuxi – da ancestral avó) acentua-se a formação de um sujeito poético que transita em diferentes culturas, como se nota na mistura da língua indígena “marupis”, do inglês “lady”, referindo-se à mãe; a marca temporal em anos e não em luas: “Makunaima me encontrou em sonho só sete anos mais tarde” (p.25); o retorno à ancestralidade por meio do “caldo de peixe” e das pimentas que “dançam no rio da minha memória, / invocando a antiga canção dos antepassados que me chama de volta pra casa” (p.27).

A questão da narrativa primordial é presente também na obra ao resgatar a criação da Raposa Serra do Sol por Makunaima e a necessidade de “outros deuses” criarem seus filhos, os demais povos. Situa, por meio do irmão caçula, o intertexto com o mito judaico-cristão, pois não aceitou “ser amarelo” e decidiu ser branco: “Eu vou ser verbo! Eu vou ser Deus.” (p.35), causando estranhamento pois “todo mundo ali era deus com letra minúscula”. Na confluência das imagens bíblicas, há menção à origem do primeiro homem e da primeira mulher “que originariam o povo da mercado-ria” (p.37). Paralelamente à negação da narrativa primordial, encontra-se a face crítica destinada à questão do território, pois o deus branco mente e sua descendência retira os direitos dos povos.

A vertente crítica está presente em toda a obra, uma vez que o discurso de Julie Dorrico é perpassado pelo conhecimento não indígena acessado por meio do ensino superior e pós-graduação. É a história da avó e do sujeito poético que se misturam à própria história da autora, por isso a atualização da oralidade pela escrita revela o eu discursivo impregnado de outros saberes, de olhares de fora para dentro da cultura ancestral, em tom de denúncia, por exemplo, em relação ao garimpo ao qual seu pai se dedicou. É visível o enfrentamento diante da destruição dos povos originários pelos invasores; por outro viés, é visível também a resistência movida pelo retorno ao ethos, como se se observa no encontro com Makunaima: “Quando Makunaima me enlaçou em seu amor, / eu soube que era macuxês / [...] Eu finalmente posso dizer, com ternura, que sou macuxi” (p.101). A imagem do mosaico cabe na leitura da obra, uma vez que as peças, aparentemente diversas, vão se encaixando à medida que as partes vão sendo reveladas. Como não há uma linearidade narrativo-poética, são peças de tempos diferentes que, após cimentadas pela palavra, permitem uma visão abrangente da cultura macuxi e do trânsito do eu enunciativo.

No mesmo movimento do eu em trânsito, Auritha Tabajara, cordelista cearense, indígena escritora e ativista, participa desse percurso de leitura com a obra *Coração na aldeia, pés no mundo* (2018), com *Xilogravuras de Regina Drozina*. Ligada à tradição secular da literatura de cordel, a obra apresenta uma nova temática, mas mantém a forma. Escrita em sextilhas (estrofe com seis versos) e em redondilha maior (verso com 7 sílabas), a narrativa cordelista faz um retorno à infância da voz poética amalgamada com a vida da autora pontuando as fases, as adversidades, a presença constante e amorosa da avó (nomeada de Mãe-Vó) e os costumes do seu povo. Segundo Marco Haurélio (2018, p.5), apresentador da obra,

Neste livro com traços autobiográficos, ela, ao mesmo tempo, contesta e homenageia os cordéis clássicos, ao contar uma história de princesa sem glamour, sem reino encantado e, mais importante ainda, sem príncipe salvador. Há, sim, muita pedra e espinho, pois a jornada da heroína é, sobretudo, a jornada da superação.

A proposta temática sobressai à estrutura, uma vez que parte “Da princesa do Nordeste, / Nascida lá no sertão” passando pela fase adolescente “Criou-se desde infante / No berço de sua gente, / Ouvindo belas histórias / De sentido inteligente; / Edificando o caráter / na fase de adolescente” (p.07). Como a biografia poética evoca dados pela memória, marcando as fases da heroína e ações de seu povo, a figura da avó está intrinsecamente ligada à linha narrativa. Entre os nós dessa tessitura, há evidências de um eu poético engajado na causa feminista, como se observa no momento de nomeá-la:

[...]

Vovó a chamou Auritha,
Mas, quando foi traduzir,
Um ancestral lhe contou
“Aryrei” está a vir.
Mas, para registrar,
Seguiu a modernidade
Com o nome de Francisca,
Pois, para a sociedade,
Fêmea tem nome de santa
Padroeira da cidade. (p.09)

Da fase adolescente são enumeradas a facilidade para a rima, a curiosidade em saber curar por meio de conversas com os espíritos por meio do sonho e a saída da casa da avó aos treze anos, momento que se inicia outra história. Vai para a cidade com sonhos a realizar, mas encontrou a maldade humana, interesses escusos da parte masculina, em cidade pequena. Transita por Fortaleza, cidade onde se repete o que a história contou repetidamente acerca das mulheres bonitas e sós. Foi levada à casa de um deputado que lhe foi apresentado como presente pela esposa. Submetida à condição de “empregada doméstica” por algum tempo, inicia seus escritos em cordel aos quinze anos.

Do episódio vivido na capital, retorna à aldeia, casa-se apressadamente com “um moço recém-chegado, / Paixão à primeira vista” (p.25), teve qua-

tro filhos, dois morreram. Nessa parte da narrativa é que se considera o segredo como o ápice da temática inovadora ao contá-lo apenas a sua avó: “Se encorajou a falar. / Não gostava de meninos, / E não sabia lidar.” (p.27). Desenvolve-se, a partir desse episódio, a fase mais turbulenta impressa na narrativa poética. Acontecem os estudos, a alfabetização das crianças de seu povo, a ida a São Paulo e a denúncia do marido pelo abandono de duas filhas, requerendo guarda e pensão. Em São Paulo, é apresentada a fase de sofrimento, depressão, saudades das filhas, o contato com parentes, o aprendizado e finaliza com uma mensagem contra o preconceito:

Esta é a minha história,
Tenho muito pra contar.
Feliz eu serei um dia
Se o preconceito acabar.
Letras são meu baluarte,
Revelo com minha arte
Um Brasil a conquistar. (p.40)

Dentre as obras selecionadas, há a presença do autor Roní Wasiry Guará, do povo Maraguá, do Amazonas, com *Olho d'água: o caminho dos sonhos* (2012), com ilustrações de Walther Moreira Santos e *Çaicú`indé: o primeiro grande amor do mundo*, com ilustrações de Humberto Rodrigues (2011). As temáticas interligadas nas duas obras refletem o aspecto mais evidente no conjunto analisado durante o percurso de leitura: o retorno aos ancestrais, suas histórias verdadeiras, a relação do indígena com o ambiente natural, sagrado, ao qual devem respeito por compreender que se trata de um ser vivo, como a água, a terra, animais e plantas.

Roní merece receber o epíteto de “o autor do amor”. As duas narrativas têm no centro uma história de amor: *Olho d'água: o caminho dos sonhos* (2012) anuncia desde o título a relação água/amor na história de Waykanã e Yãny, “filha de um dos caçadores mais importante do povo, caprichosa nos afazeres” (p.17). Na seca dos rios, os meninos cavavam “um buraco no barro que saía nas encostas do rio, para que sua amada tivesse água fresca em seu pote de barro para saciar a sede” (p.17). O espaço de onde brota a água limpa também contém, simbolicamente, o sentido de onde brota o sentimento entre os dois jovens. Entremeadas à história de amor, são impressas as narrativas dos rituais de casamento, realizados de seis em seis anos, a preparação dos jovens, passando pelas experiências que os levam ao conhecimento necessário para formarem um casal, como também são evidentes as marcas críticas ao capital invasor, ao desordenamento ambiental provocado pelo garimpo: “vive-se uma vida de incertezas, não se pode prever mais as chuvas ou o sol. O tempo certo de plantação” (p.21). Há, também, a melancolia narrada acerca dos que foram “morar nas cidades de pedras, de janelas gradeadas, cidades das chaves, das coisas quadradas, do céu nublado, das nuvens escuras, de lua apagada, onde estrela não há!” (p.27), expressando nitidamente a ilusão dos que saíram da aldeia com anseio de um lugar melhor de sobrevivência.

A metáfora do rio empregada como comparação à vida lenta que aldeia ainda preserva demonstra a diferença entre o tempo vivido na aldeia e fora

dela. Por isso, “o olho d’água continua lá para provar que o amor existe” e “Yãny, o maior tesouro” (p.28) como esposa e mãe de seus filhos.

Çaícú`indé: o primeiro grande amor do mundo (2011) recupera a narrativa primordial da criação ou da origem, quando Monãg ouviu “uma grande voz” e “veio-lhe a inspiração para organizar a criação do mundo” (p.07). Criou com perfeição Guaracy, o sol, “que significa força e coragem” (p.08), e vários outros seres. Atualiza a narrativa do roubo da noite pelas serpentes, uma referência encontrada em outros autores, como Tiago Hakiy, apresentado acima. A figura do homem descrita como “fortes e valentes, e tinham a pele queimada pelo sol; viviam em perfeita harmonia” (p.09) completa o quadro da criação do mundo.

Após as ações de Monãg, ocorrem as narrativas entrelaçadas pela história de Yãny, uma jovem guerreira, que se encantou com “um raio de sol de Guaracy” (p.10). Desenvolve-se, a partir desse encantamento, a maior história de amor do mundo. Mudou de comportamento ao passar horas ao lado do igarapé “conversando com aquele raio de luz”. Com a chegada da estação das águas e a ausência do raio de luz, Yãny entristeceu. O pajé consultou os espíritos e ela, ao saber, revelou aos pais que seu amado não aparecia mais, levando-os a procurar pelo culpado sem solução. Quando revela que é Guaracy seu amado, todos tentam afastá-la da ideia pela distância e pelo fato de o astro pertencer a todos. Em virtude disso, Yãny sai à procura em outros lugares onde poderia encontrar o raio de luz até subir “no cume de um pequeno monte” e “começou a chorar e não conseguia mais andar. Suas lágrimas, então, escorriam monte abaixo e formaram um rio de águas claras, com uma linda praia de areias bem branquinhas no pé do monte” (p.19).

Com a volta da noite e as serpentes dotadas de veneno, a narrativa chega ao ápice da história de amor, quando, Aryãg, o espírito do mal, envia uma delas para morder a enamorada de Guaracy, levando-a à morte. Seu último pedido a Monãg era de ir para o céu para ficar perto do seu amado, o que leva à criação de Gixiá, “bonita e formosa” (p.26). Da tristeza advinda de Gixiá, que aparecia em formatos diferentes à noite, deriva a criação das fases da lua. Monãg, com sua sabedoria, cria, então uma maneira de os dois se encontrarem: Guaracy (Sol) e Gixiá (Lua) – um eclipse: “na verdade, eles estão se abraçando e matando a saudade de vários anos sem se ver” (p.31). Está atualizada, pela sensibilidade de Roní Wasiry Guará, a maior história de amor do mundo por meio do mito originário da criação.

Destaca-se, também, nesse conjunto de obras, A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami, de Davi Kopenawa e Bruce Albert, com tradução de Beatriz Perrone-Moisés (2015). Evidente que a narrativa merece uma tese à parte pela grandiosidade do conteúdo, mas justifica-se a presença aqui pelo aspecto mais importante das leituras desenvolvidas durante o trajeto feito em torno de narrativas de autoria indígena: a palavra emitida pelo indígena no interior de sua cultura.

É uma obra densa, que exige do leitor uma formação literária sólida para efetuar a travessia, uma vez que, como se refere Viveiros de Castro, em

seu prefácio, referindo-se ao tempo entre a primeira publicação em francês e a publicação no Brasil em 2015:

mas para uma obra de mais de setecentas páginas, que levou vinte anos sendo gestada, que tem atrás de si trinta de convivência entre os signatários de um 'pacto etnográfico' [...] sem precedentes na história da antropologia e cerca de quarenta de contato do etnólogo-escritor com o povo do xamã-narrador, cinco anos não chega a ser muito tempo. (p.12)

Para quem não leu a obra, parece assustador a descrição feita, mas é preciso compreender seu objetivo para adentrar um universo simbólico para nós, não indígenas, e real para quem vive a experiência xamânica. Foi investigada por diversos autores, entre eles o norte-americano N. A. Chagnon, que publicou um livro em 1968, destacando a narrativa do povo Yanomami, apontados como “povo selvagem”, o que lhe rendeu, segundo Albert: “mais de 3 milhões de exemplares vendidos” (p.557). Destaco esse dado para evidenciar que o assombro presente no discurso do invasor desde sua chegada às terras brasileiras persiste na narrativa de novos invasores, agora munidos de outras técnicas, para perpetuar o “estereótipo racista”.

Bruce Albert conheceu Davi Kopenawa em 1978 e estreitou relações em 1985, a partir das viagens que fez à terra Yanomami e o convívio com o xamã, partilhando do engajamento feito ante o avanço em busca do ouro. Somente com essa aproximação que surge “o projeto deste livro, que Davi Kopenawa me pediu que escrevesse para divulgar suas palavras” (p.49). O método empregado, descreve o antropólogo: “as gravações que serviram de base para as sucessivas versões do manuscrito começaram em dezembro de 1989 e prosseguiram, no ritmo de minhas viagens à terra Yanomami ou de eventos indigenistas nas cidades, até o início da década de 2000” (p.49). Importante assinalar que o próprio Albert assegura não ser uma autobiografia ou uma etnobiografia, pois coexistem nos relatos “a história pessoal e o destino coletivo” (p.50). O que sobressai, na intenção de Kopenawa, é um grito que deve ecoar no mundo inteiro a respeito da destruição causada pelo “povo da mercadoria” que avança floresta adentro, invadindo o território em busca das riquezas e levando doenças aos povos.

O aspecto singular/coletivo presente na narrativa deriva de vertentes próprias da cultura Yanomami, como “os dizeres dos xapiri”, isto é, os espíritos e Omama falam com e por Davi para que as palavras proferidas sejam “conhecidas pelos brancos, que não sabem nada sobre nós” (p.63), que protejam as florestas, os rios para que seus filhos não recebam “uma terra nua e queimada, impregnada de fumaças de epidemia e cortada por rios de águas sujas!” (p.65). A expressão: “Eu, um Yanomami, dou a vocês, os brancos, esta pele de imagem que é minha” (p.66) concentra o teor mais significativo da obra. Dá o que é de mais valioso em sua cultura, o saber dos espíritos e de Omama, para que outros povos saibam o que os povos da floresta dizem e com isso se sensibilizem com a causa da preservação: “Omama não nos deu nenhum livro mostrando os desenhos das palavras de Teosi, como os dos brancos. Fixou suas palavras dentro de nós. Mas, para que os brancos as possam escutar, é preciso que sejam desenhadas

como as suas. Se não for assim, seu pensamento permanece oco” (p.77). Bruce Albert ouviu, gravou e, com ajuda de falantes da língua materna dos Yanomami, colocou “nas peles de imagem” o que Davi narrou.

A complexidade e a beleza da obra de Davi Kopenawa e Bruce Albert desafiam os leitores pelo número de informações, pela inserção de palavras da língua Yanomami, pelos detalhes da história do povo e de sua criação por Omama, pelos grafismos feitos por Davi, pela presença das imagens coletadas por fotos, pelos anexos contendo glossário e outros textos adicionais que contribuem para o entendimento da narrativa.

Seria inconveniente dizer em poucas palavras o valor da obra para o complexo antropológico e literário brasileiro. Destacar seus pontos principais seria também tarefa bastante árdua uma vez que o desenvolvimento da narrativa não é ordenado cronologicamente e isso contribui para que se observe a diferença entre uma narrativa ocidental, imbuída do contexto histórico, e uma narrativa pautada na oralidade, com seus andamentos para o futuro e volta ao passado conforme a memória suscita os eventos episódicos. Somente a leitura na íntegra captura esse movimento pendular capaz de nos mover entre espaços e narrativas ora de cunho mítico ora de cunho crítico, de denúncia. São linhas robustas construídas há séculos de existência de um povo que são recuperadas pela memória do xamã com a cumplicidade dos espíritos xapiri.

Diante disso, essa apresentação é apenas uma breve referência à obra lida e discutida nos encontros de pesquisa no que diz respeito à voz da autoria indígena, tendo ciência de que sua importância transcende a toda interpretação, seja um recorte ou uma análise mais profunda de sua composição.

À guisa de conclusão

Minhas palavras finais não poderiam deixar de mencionar a relação entre as obras de autoria indígena e a educação escolar. Tive o prazer de ministrar a disciplina Artes e Literaturas Indígenas para vinte e um mestrandos do Programa de Pós-graduação em Linguagem em Contexto Indígena Intercultural, da Universidade do Estado de Mato Grosso, campus de Barra do Bugres - MT. Como o título anuncia, a proposta era estudar a presença do indígena nas artes e na literatura brasileiras, como ser representado e como autor. Na abertura, o primeiro passo foi entender o que as palavras Arte e Literatura significavam em cada povo. Dentre as respostas muito bem elaboradas, destaco uma que acredito contemplar as demais. A mestrandia Edna Monzilar, do povo Balatipone Umutina, residente no Território Umutina, na Aldeia Boropo, próxima à cidade de Barra do Bugres – MT, diz o seguinte:

A palavra arte [...] não é originária do povo indígena; a palavra literatura também não é originária do povo indígena. São nomes originários do outro olhar, do olhar colonizador, então, na minha concepção, a arte, a literatura é a vida, é a vivência, é eu viver, é eu pensar, é eu ouvir, eu falar, é a oralidade. É cada situação que o povo passa, o gingado de uma dança, prática de uma roça, a pintura, é eu fazer a comida, é a maneira de me sentar, minha maneira de contar histórias.

Então, para o povo indígena, ele não tinha essa palavra arte, não tinha a palavra literatura, mas a vivência, é o estar ali, o presente. No meu ponto de vista, não está escrito em nenhum livro [...] e nesse olhar indígena que estou me vendo, eu penso isso e vejo isso: é eu sentir, eu falar, eu vivenciar [...]. (Depoimento via Plataforma Google Meet. 25/10/21)

Foi surpreendente a fala de Edna Monzilar pelo motivo de recuperar o sentido pela palavra que não pertence ao léxico indígena. Um conceito oriundo de outras culturas, milenares, distantes, não abarcaria a grandeza do que os povos indígenas entendem ser suas manifestações artísticas e literárias. Há uma verdade explícita em sua fala, uma vez que as expressões dos povos originários sempre foram orais, perpetuadas pelas vozes dos anciãos, como se notou em muitas das obras apresentadas anteriormente.

Assim, com a aquisição da língua do invasor e da escrita, como as escolas, de modo especial, lidam com as literaturas de autoria indígena? Literaturas, no plural, porque cada povo se manifesta de uma maneira e isso é motivo para respeitar a diversidade de dizeres e costumes que são impressos em prosa e verso para alcançar o não indígena.

A questão é muito mais complexa quando se percebe que na educação escolar não indígena pouco se tem feito em relação ao letramento literário. As obras existem em pequeno número numa sala fechada, sem um profissional apto a lidar com essas particularidades. E a literatura de autoria indígena? Raras notícias dão conta de trabalhos desenvolvidos com obras dessa natureza. Os mestrandos com os quais trabalhei não tinham conhecimento da produção nacional de seus parentes. Quer estejam na aldeia ou na cidade, suas obras deveriam estar presentes em todas as escolas para que se formem cidadãos mais conscientes da história do país em que vive e que fora contada apenas pela voz do invasor. E como trabalhar com o texto literário de autoria indígena? Mais uma pedra no sapato dos que estão no contexto das metodologias de leitura do texto literário. Exige preparo, caso contrário, o estereótipo pode ser acentuado ao invés de neutralizar o discurso dominante, europeizado, preconceituoso que ainda está visivelmente arraigado nas mentes dos herdeiros do “povo da mercadoria”.

Espero que as leituras e as discussões decorrentes da pesquisa que deram as linhas norteadoras deste texto, mais panorâmico que analítico, possam contribuir com o olhar mais sensível em direção às obras de autoria indígena. Torná-las parte de um conjunto mais amplo de ações que permitam fazer da leitura e do debate um ato político, compreendido em seu sentido mais íntimo, capaz de formar leitores empáticos com a causa indígena, sua história e sua ancestralidade, com a terra, as águas, os animais, a floresta e outros aspectos que permeiam as obras acima apresentadas.

REFERÊNCIAS

CARDOSO, Ytanajé Coelho. **Canumã: a travessia**. Manaus: Editora Valer, 2019.

DORRICO, Julie. **Eu sou Macuxi e outras histórias**. Nova Lima: Editora Caos & Letras, 2019.

GUARÁ, Roni Wasiry. **Çaíçú'indé: o primeiro grande amor do mundo**. Ilustrações de Humberto Rodrigues. Manaus: Editora Valer, 2011. (Coleção Nheengatu)

GUARÁ, Roni Wasiry. **Olho d'água: o caminho dos sonhos**. Ilustrações de Walther Moreira Santos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

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

HAKIY, Tiago. **Awyató-pót: histórias para crianças**. Ilustrações Maurício Negro. São Paulo: Paulinas, 2011. (Coleção o universo indígena. Série raízes)

JECUPÉ, Kaká Werá. **As fabulosas fábulas de lauaretê**. Ilustrações de Sawara. São Paulo: Peirópolis, 2007.

JECUPÉ, Kaká Werá. **A terra dos mil povos: história indígena do Brasil contada por um índio**. Ilustrações de Taisa Borges. 2.ed. São Paulo: Peirópolis, 2020.

JECUPÉ, Kaká Werá. *O poder do sonho*. Tumiak Edições, 2021.

JEKUPÉ, Olívio. **Tekoa: conhecendo uma aldeia indígena**. Ilustrações de Maurício Negro. São Paulo: Global, 2011 (Coleção muiiraquitã).

KAMBEBA, Márcia Wayna. **Ay Kakyritama: moro na cidade**. 2.ed. São Paulo: Pólen, 2018.

KAYAPÓ, Edson. **Projetos e presepadas de um curumim na Amazônia**. Ilustrações de Maurício Negro. Curitiba: Positivo, 2019.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami**. Trad. Beatriz Perrone-Moisés; Prefácio de Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Edson. **O sonho de Borum**. Ilustrado por Maurício Negro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

MONZILAR, Edna. **Depoimento**. Plataforma Meet, 25/10/2021.

MUNDURUKU, Daniel. **Mundurukando 2: sobre vivências, piolhos e afetos: roda de conversa com educadores**. Lorena – SP: UK'A Editorial, 2017.

MUNDURUKU, Marcelo Manhuari. **A cidade das águas profundas**. Ilustrações de Anielizabeth. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2013.

PEREIRA, Danglei de Castro; SICSÚ, Delma Pacheco. Denúncia e dialogismo em Canumã: a travessia. In: PEREIRA, Danglei de Castro; SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto (Orgs.). **A insustentável leveza: literatura e sua análise**. Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2021.

TABAJARA, Auritha. **Coração na aldeia, pés no mundo**. Xilogravuras de Regina Drozina. Lorena – SP: UK'A Editorial, 2018.

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

A autora

Luzia Aparecida Oliva estudou Letras na FACILCAM-PR; mestrado em Teoria da Literatura e Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa, pela UNESP – São José do Rio Preto. Atua no PPGECCII – Programa de Pós-graduação em Linguagem em Contexto Indígena Intercultural – UNEMAT – campus de Barra do Bugres – MT. Professora (inativa) do curso de Letras UNEMAT – campus de Sinop. Publicou: *Literatura/História: o (re)encontro com o mito* (2005) e *O percurso da Indianidade na Literatura Brasileira: matizes da figuração* (e-book), 2009. Coordenou o projeto de pesquisa: *O escritor nativo por ele mesmo: literatura e representação* (2020-2022).