

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS - UFAL
FACULDADE DE LETRAS - FALE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA – PPGLL

JOEL VIEIRA DA SILVA FILHO

**NARRATIVAS ANCESTRAIS DE AURITHA TABAJARA E ELIANE POTIGUARA:
MEMÓRIA, COSMOVISÃO E POLIFONIA NAS
LITERATURAS INDÍGENAS**

Maceió
2022

JOEL VIEIRA DA SILVA FILHO

**NARRATIVAS ANCESTRAIS DE AURITHA TABAJARA E ELIANE POTIGUARA:
MEMÓRIA, COSMOVISÃO E POLIFONIA NAS
LITERATURAS INDÍGENAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura: Poéticas, Cultura e Memória

Orientadora: Prof. Dra. Ana Clara Magalhães de Medeiros

Maceió
2022

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale CRB-4/ 661

- S586n Silva Filho, Joel Vieira da.
Narrativas ancestrais de Auritha Tabajara e Eliane Potiguara: memória, cosmovisão e polifonia nas literaturas indígenas / Joel Vieira da Silva Filho. – 2022.
163 f. : il.
- Orientadora: Ana Clara Magalhães de Medeiros.
Dissertação (mestrado em Linguística e Literatura : Estudos Literários) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura, Maceió, 2022.
- Bibliografia: f. 155-163.
1. Tabajara, Auritha, 1980- . 2. Potiguara, Eliane, 1950- . 3. Literatura indígena.
4. Cosmovisão. 5. Polifonia. 6. Ancestralidade. I. Título.

CDU: 806.9(81)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA



TERMO DE APROVAÇÃO

JOEL VIEIRA DA SILVA FILHO

Título do trabalho: “NARRATIVAS ANCESTRAIS DE AURITHA TABAJARA E ELIANE POTIGUARA: MEMÓRIA, COSMOVISÃO E POLIFONIA NAS LITERATURAS INDÍGENAS”

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de MESTRE em LITERATURA, pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

Profª. Dra. Ana Clara Magalhães de Medeiros (PPGLL/Ufal)

Examinadores:

Prof. Dr. Carlos Augusto de Melo (UFU)

Profª. Dra. Susana Souto Silva (PPGLL/Ufal)

Maceió, 21 de fevereiro de 2022.

Dedico este trabalho ao povo Katokinn, aos/às ancestrais, aos povos indígenas (especialmente às mulheres) que lutam e resistem pelo direito de existir, aos alunos e às alunas que já tive, porque acredito na educação pública de qualidade, e também à minha mãe, que embora tenha sido impedida de estudar, acredita no poder transformador da educação.

AGRADECIMENTOS

Eu não sou/estou só. Este trabalho é resultado de uma coletividade. Escrevê-lo em tempos pandêmicos foi um desafio que, com a ajuda de muitos/as consegui enfrentar. Mas, vivendo em tempos de distanciamentos sociais, houve quem se afastou, houve quem se achegou, houve quem permaneceu. Dizem que fazer pesquisa é um campo solitário. Nem sempre. Trancado em meu quarto, eu escrevia, mas sozinho nunca estive. Nesses dois anos de mestrado, caminhei com muita gente, mesmo à distância. Caminhei com pessoas sem sair do Verdão. Caminhei, aprendi, conheci.

Assim, nas palavras que se seguem, agradeço a cada um/uma que se dispôs a caminhar comigo: aos que chegaram, ao ficaram e também aos que se foram.

Àqueles que não me deixam só: Deus, São Francisco de Assis, Nossa Senhora e as Forças Encantadas. Os/as meus e minhas ancestrais que lutaram para que hoje eu pudesse estar aqui.

À mamãe – Dalva – por investir e acreditar em mim. Minha mãe é a principal pessoa do mundo que acredita no meu potencial. Suas palavras, orações e conselhos me fortalecem e me guiam. Agradeço ainda ao meu pai, meus irmãos, sobrinhos, primos e primas, tios e tias, avós, madrinhas, que sempre estão comigo. Agradeço também à Mãe Hermínia, minha avó materna, uma anciã cantadora e contadora – irmã do cangaceiro Corisco. Foi com ela que ouvi histórias sobre o cangaço, sobre meu avô (seu esposo) e sua mãe indígena que foi capturada. Também ouvi as canções que ela aprendeu no seu tempo de criança. Escrevi esta dissertação ouvindo-a chamar por minha mãe sempre. Ela ama dizer: “Dalva, vem cá, Dalva”.

À minha amiga Tairla, que desde o ensino fundamental compartilha comigo a sua amizade. Mesmo morando em estados diferentes, seguimos acreditando no ser amigos. Aos amigos da graduação, meu obrigado pelo carinho e pela partilha.

Aos professores e às professoras com quem tive a alegria de aprender nas disciplinas do mestrado, inclusive aqueles/as de outros programas de pós-graduações em que fui aluno especial.

Àqueles/as que já foram meus/minhas alunos/as e sempre torceram por mim e que me fazem acreditar na importância do ser professor.

Ao povo Katokinn, à Cacique Nina, meu muito obrigado pela partilha, pelo fio ancestral que nos une. Aos parentes e às parentas que conheci na caminhada e me apoiaram bastante, a minha gratidão pelo encontro.

À Juliana, pelas mensagens de carinho e pela amizade, minha gratidão. À professora Cristian, meu muito obrigado por seguir comigo mesmo com a distância. À Giovana, pela partilha na época da seleção do mestrado, por acreditar que a aprovação seria possível, pelas idas e vindas de Delmiro a Maceió, por acreditar em nosso potencial.

Aos colegas do mestrado, meu carinho pelas partilhas. À Fátima, minha enorme gratidão por todo apoio – acho que o mestrado foi mais leve por eu sempre poder contar com um áudio, uma mensagem de Fátima. Ela costuma perder a paciência rapidamente comigo, mas eu a entendo e a admiro pela pessoa que ela é. Agradeço também à Larissa, ao Jadir e ao John pela parceria e pelas risadas mesmo com a distância.

Aos mestres, minha admiração, gratidão e meu carinho: Carlos, Susana, Ana Clara. Sou muito feliz por tê-los conhecido. Depois de mamãe, penso que ele e elas são as pessoas que mais acreditam em mim.

Com o professor Carlos tenho a alegria de partilhar, escrever e conversar.

Com a professora Susana tive a alegria de ser orientado por três meses e de sempre ver (de forma *on-line*) o sorriso e o amor dela pela literatura.

Com a professora Ana aprendi a acreditar mais em mim, na minha história. A Ana orienta, acolhe e respeita. Tenho enorme carinho e admiração pela pessoa e pela profissional que ela é. A Ana me apresentou Bakhtin, a Ana inovou o conceito de *podcasts*, a Ana coleciona as melhores figurinhas do *WhatsApp*. A Ana é o exemplo do professor que quero me tornar. As palavras aqui são breves, mas minha gratidão atravessa os limites do texto.

Nesses dois anos de mestrado, vi a Ana pessoalmente apenas uma vez, em outubro de 2021. Nunca vi o professor Carlos e a professora Susana pessoalmente. Os encontros *on-line* foram responsáveis por nos apresentar e suas ações foram responsáveis pelo carinho, respeito e admiração que tenho por ambos.

Agradeço ainda à Universidade Federal de Alagoas;

À Faculdade de Letras;

Ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura – às Coordenações que sempre foram precisas e atentas às demandas dos estudantes;

À Secretaria do PPGLL, pelo zelo e respeito com que sempre me trataram;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela bolsa concedida, que permitiu a este indígena sertanejo realizar esta pesquisa.

Gratidão a cada um/uma que acredita e torce por mim.

Sigamos!

Não escolhi ser índio, esta é uma condição que me foi imposta pela divina mão que rege o universo, mas escolhi ser professor, ou melhor, confessor dos meus sonhos. Desejo narrá-los para inspirar outras pessoas a narrar os seus, a fim de que o aprendizado aconteça pela palavra e pelo silêncio. É assim que “dou” aula: com esperança e com sonhos (Daniel Munduruku em O banquete dos deuses).

RESUMO

Esta dissertação estuda as literaturas de autoria indígena no Brasil contemporâneo. Para tanto, elegemos as obras *Coração na aldeia, pés no mundo* (2018) e *A cura da terra* (2015), das escritoras indígenas Auritha Tabajara e Eliane Potiguara, respectivamente, para destacar como as narrativas indígenas configuram novas formas de se observar o próprio indígena na cena literária, seja enquanto personagem, seja na condição autoral. Confronta-se, portanto, a realidade tradicional da literatura brasileira, em que esses sujeitos foram sempre postos à margem, representados como selvagens, bárbaros e atrasados. As obras *corporas* refletem marcas memoriais e ancestrais, bem como oferecem espaço para o debate teórico sobre polifonia e cosmovisão. *Coração na aldeia, pés no mundo* (2018) é uma narrativa poética em formato de cordel que revela um texto com marcas autobiográficas em verso popular. Obra que rompe com a proposta canônica de diversas formas: trata-se de uma mulher indígena que produz literatura de cordel e ainda se autoficcionaliza. *A cura da terra* (2015), por sua vez, apresenta os malefícios da dominação colonial, ao tempo em que destaca a resistência e a formação identitária, memorial e ancestral da criança indígena. O referencial teórico utilizado nesta pesquisa é, em grande parte, composto por pesquisadores indígenas – a exemplo de Graça Graúna, Márcia Kambeba e Daniel Munduruku – e brasileiros não indígenas que apoiam a luta desses povos, a exemplo de Maria Inês de Almeida, Heliene Costa e Janice Thiél. Outros estudiosos da literatura e da cultura, ainda que provenientes do universo eurocêntrico, serão acionados para a composição de um pensamento efetivamente dialógico, tais como Mikhail Bakhtin, Walter Benjamin, Paul Zumthor, Paul Hiebert, dentre outros, de forma a tecermos uma arena polifônica de vozes compromissadas com o reconhecimento e a valorização das literaturas dos povos indígenas.

Palavras-chave: Literaturas indígenas; Cosmovisão; Polifonia; Ancestralidade; Auritha Tabajara; Eliane Potiguara.

ABSTRACT

This essay studies the literatures of indigenous authorship in contemporary Brazil. For that, we chose the works *Coração na aldeia, pés no mundo* (2018) and *A cura da terra* (2015), from the indigenous writers Auritha Tabajara and Eliane Potiguara, respectively, to highlight how the indigenous narratives set up new ways of observing the indigenous people themselves in the literary scene, either as a character or as an author. Therefore, the traditional reality of Brazilian literature is confronted, in which these subjects were always put on the sidelines, represented as wild, barbarian and outdated. The *corpora* works reflect memorial and ancestral marks, as well as they offer space for the theoretical debate about polyphony and worldview. *Coração na aldeia, pés no mundo* (2018) is a poetic narrative in cordel format that reveals a text with autobiographical marks in popular verse. Work that breaks with the canonical proposal in several ways: it's about an indigenous woman who produces *cordel* literature and, moreover, fictionalizes herself. On the other hand, *A cura da terra* (2015) shows the harm of colonial domination, at the same time it highlights the resistance and the identity, memorial and ancestral formation of the indigenous child. The theoretical reference used in this research is largely formed by indigenous reserchers – taking Graça Graúna, Márcia Kambeba and Daniel Munduruku as an example – and non indigenous Brazilians who support the fight of those peoples, taking Maria Inês de Almeida, Heliene Costa and Janice Thiél as an example. Other scholars of literature and culture, even if coming from the Eurocentric universe, will be called upon to compose an effectively dialogic thought, such as Mikhail Bakhtin, Walter Benjamin, Paul Zumthor, Paul Hiebert, among others, in order to weave a polyphonic arena of voices committed to the recognition and appreciation of the literatures of indigenous peoples.

Keywords: Indigenous literatures; Worldview; Polyphony; Ancestry; Auritha Tabajara; Eliane Potiguara.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: <i>QUEM CHEGOU FOI KATOKINN, NO ROMPER DA MADRUGADA</i>	12
2 LITERATURAS INDÍGENAS BRASILEIRAS: O ENCONTRO DAS ANCESTRALIDADES	22
2.1 Literaturas Indígenas: correlações entre oralidade e escrita	22
2.2 A <i>práxis</i> eu-nós: autoria.....	38
2.3 Ancestralidade e autonomia.....	47
3. AURITHA TABAJARA E ELIANE POTIGUARA: REVELANDO O CONHECIMENTO ANCESTRAL	56
3.1 Breve percurso sobre as mulheres na literatura: quando as mulheres indígenas falam?	56
3.2 Auritha Tabajara: uma voz cearense que não se cala	67
3.3 Eliane Potiguara: escrita e resistência.....	75
4. O CORDEL COMO EXPRESSÃO LITERÁRIA E POLÍTICA: <i>CORAÇÃO NA ALDEIA, PÉS NO MUNDO, DE AURITHA TABAJARA</i>	89
4.1 Das feiras medievais às feiras sertanejas brasileiras: a cultura popular do cordel.....	89
4.2 A personagem e seus trânsitos: memória e cosmovisão	106
5. <i>A CURA DA TERRA: ANCESTRALIDADE NA ESCRITA DE ELIANE POTIGUARA</i>	127
5.1 Ancestralidade e cosmovisão em <i>A cura da terra</i>	127
5.2 Curar a terra, evitar a queda do céu, cuidar das crianças: o que a literatura indígena nos ensina?	143
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS – PÉS NA ALDEIA OU PÉS NO MUNDO: NÓS TAMBÉM PRECISAMOS DE CURA	152
7. REFERÊNCIAS	156

INTRODUÇÃO: QUEM CHEGOU FOI KATOKINN, NO ROMPER DA MADRUGADA

A história da literatura indígena tem raízes remotas. Da nação Guarani à Potiguar, da nação Munduruku à Sateré Mawé, Nambikwara, Terena, Pankararu e Krenak, entre outras etnias; a literatura indígena contemporânea tem procedência na rebeldia que nasce também da exclusão (GRAÚNA, 2013, p. 169).

Nós, os povos indígenas, queremos contar a nossa própria história, escrever as nossas próprias versões, à nossa maneira, para os nossos próprios fins (SMITH, 2018, p. 42).

Vamos, minha gente, que uma noite não é nada! Vamos, minha gente, que uma noite não é nada! Pois quem chegou foi Katokinn, no romper da madrugada! Início esta dissertação com alguns versos de um toante cantando nos Torés na aldeia. Começo saudando os meus ancestrais, que primeiro lutaram para que eu pudesse estar onde estou hoje. É com eles que sigo. Sou indígena do povo Katokinn, povo este que está localizado na cidade sertaneja de Pariconha, estado de Alagoas. Porém, sou desaldeado, não resido dentro da aldeia, mas sei que minha identidade jamais é/foi perdida. Sigo os caminhos com ela, com a memória dos meus ancestrais. Quando danço/dançamos o Toré, vivencio/vivenciamos a partilha ancestral, fortaleço-me e percebo que o sagrado não me/nos abandona. As forças da natureza, os Encantados, estão em sintonia comigo/conosco, fortalecendo-nos e guiando-nos.

Escolhi iniciar esta dissertação desse modo para reforçar que, mesmo não morando na aldeia, minha identidade caminha comigo. Não deixo de ser indígena. Ainda tenho muito a aprender e a semear, mas, como destaca a parente Graça Graúna, indígena Potiguara, ainda que estejamos na cidade e/ou façamos coisas tidas como próprias desse meio, nossa “indianidade permanece, porque o índio e/ou a índia, onde quer que vá, leva dentro de si a aldeia” (GRAÚNA, 2013, p. 59). Assim, lembro-me de quando ia aos rituais com minha mãe, quando entrava na roda e pisava com força. A poeira sagrada subia e a gente cantava. Nesse caminhar, encontrei-me com a literatura e percebi que ela permitiu conectar-me (ainda mais) com a minha história, com o meu povo e com os meus ancestrais.

Trouxe como epígrafe desta conversa inicial, primeiramente, as palavras de Graça Graúna, uma das primeiras pesquisadoras/esritoras indígenas que conheci, ainda na graduação. Suas palavras são baluarte para mim, para meus estudos. Estamos ligados pela teia ancestral.

Como parentes, sei que seu grito é também o meu. Usamos as letras para gritar e denunciar, pois, por muito tempo, estivemos impedidos. Ela começou essa luta bem antes de mim e, hoje, influenciado por ela e por diversos outros parentes, dou meus primeiros passos nesse trilhar que não é apenas literário, é também de luta identitária e coletiva.

Depois, trouxe uma citação da parenta Linda Tuhiwai Smith, indígena Maori, da Nova Zelândia, já traduzida no Brasil. Retomando o que ela destaca, de fato, queremos contar nossas histórias, ver-nos representados por nós mesmos, falar a partir da nossa visão, queremos gritar. Mas por que falo/falamos tanto em grito? Respondo: só quem já foi excluído, silenciado, segregado, colonizado, sabe a importância do gritar. Gritamos para resistir, para sobre(viver)!

Meu encontro com a literatura de autoria indígena escrita aconteceu tardiamente. Durante toda a Educação Básica nem sequer ouvi falar de escritores indígenas. Mas antes de falar sobre meu encontro com as literaturas escritas por parentes indígenas, faz-se importante destacar que busquei sempre estar em relação com a literatura oral do meu povo. Desde os cânticos até às narrativas, fui conhecendo aos poucos muito do conhecimento oral. Isso se intensificou quando comecei a lecionar na escola da comunidade, pois ouvia e aprendia com meus estudantes que moram dentro da aldeia e estavam mais em relação com as narrativas que eu. No entanto, sobre as escritas, somente na graduação, no *campus* Sertão (em Delmiro Gouveia) da Universidade Federal de Alagoas – UFAL, fui apresentado às produções de Graça Graúna, Eliane Potiguara e Daniel Munduruku, pela professora Cristian Sales. Desenvolvi um Trabalho de Conclusão de Curso sobre as duas autoras e o autor e decidi que continuaria nesse percurso. Continuaria não pensando em um individualismo, mas tendo sempre em mente que eu sou resultado de uma coletividade. Eu existo porque algum dia outros resistiram. Então, continuo por mim, pelos meus, pela chama ancestral, por acreditar que é preciso descolonizar a literatura, a teoria literária e as academias, ainda tão engessadas, que persistem, muitas vezes, negando o direito à fala de quem por tanto tempo foi silenciado.

Portanto, o objetivo desta dissertação é realizar um estudo sobre as literaturas de autoria indígena no Brasil, percorrendo especificamente as obras *Coração na aldeia, pés no mundo* (2018) e *A cura da terra* (2015), das escritoras indígenas Auritha Tabajara e Eliane Potiguara, respectivamente. Tais livros revelam a possibilidade de se tratar sobre ancestralidade, memória, identidade, polifonia e cosmovisão. Elas revelam contraposições aos discursos literários que brancos propuseram sobre o índio. Essas literaturas se erguem sobre a chancela da ancestralidade e desfazem estereótipos propostos pelo poder colonial, pelo outro que sempre nos viu como sujeitos menores.

Desde a construção do pré-projeto desta pesquisa, decidi que estudaria as literaturas indígenas produzidas por mulheres. No entanto, para uma pesquisa de mestrado foi necessário fazer um recorte. Assim, escolhi trabalhar com a narrativa ilustrada de Eliane Potiguara e com o cordel de Auritha Tabajara, mulheres indígenas pertencentes a povos do Nordeste brasileiro, região onde moro, espaço onde a colonização ceifou diversas vidas indígenas. As produções dessas duas mulheres reforçam também que no nordeste, região onde resido, os/as indígenas existem e resistem ao processo colonial violento que perdura ainda em nosso século atual.

Dessa forma, entendendo que a figura do índio transitou por diversos movimentos estéticos da literatura brasileira e mundial, que, em grande parte, foram responsáveis por propor e difundir um discurso colonial, compreendo também que a representação do índio pautou-se na perspectiva eurocêntrica, vinculada ao poder do colonizador, no qual o homem branco construiu, caracterizou e definiu que tipo de indígena apareceria no universo literário. Tal discurso está pautado na voz do outro (o europeu/o branco), pois houve sempre um outro para representar o índio, que objetivou (des)qualificar, (des)orientar, cristianizar e embranquecer esses sujeitos. Nessa perspectiva, o índio era visto como o diferente, e por ser diferente, precisaria reconfigurar-se para ser aceito, enquadrado.

Não se pode jamais esquecer que os povos indígenas do Brasil foram colonizados e inferiorizados. Em *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*, Edward Said (2007), um dos principais nomes da teoria Pós-colonial, descreve que o fenômeno a que ele intitula o livro, foi proposto para “dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente” (SAID, 2007, p. 29). Entendo o Oriente aqui não como um espaço geográfico, mas como conjunto de povos e territórios colonizados, denominados de menores por essa linha de pensamento hegemônica, se apenas o Ocidente detinha o poder, a investida de dominação. Pensando o conceito proposto por Said em relação com os povos indígenas, a composição Ocidental visou definir como seriam esses sujeitos, de forma que quem conduzia os corpos não eram os próprios indígenas, mas sim aqueles que *dominavam, reestruturavam e autorizavam* sobre os indígenas, ou seja, o branco colonizador.

Impetrando movimento contrário, visando lutar contra os resquícios do colonialismo e da colonialidade, os/as indígenas almejam desmistificar estereótipos, visto que a literatura foi/é também um mecanismo de poder, que serviu para que povos e pessoas ficassem no anonimato, sempre à margem – definindo quem estava no oriente e no ocidente. Importante levar em consideração o que diz o sociólogo peruano Aníbal Quijano, quando destaca que “toda estrutura de poder é sempre, parcial ou totalmente, a imposição de alguns, frequentemente certo grupo, sobre os demais” (QUIJANO, 2005, p. 130). Ao observar o desenvolvimento da literatura

brasileira, é possível inferir que a proposta de Quijano, de fato, se aplica. Para que alguns autores pudessem ascender, impor, outros/as (principalmente mulheres) foram submetidos/as a essa estrutura de poder, que, retomando Said (2007) e relacionando com o que Quijano (2005) chamou de imposição, buscou reestruturar, dominar e autorizar.

Graça Graúna, por sua vez, no trecho evocado na epígrafe deste trabalho, esforça-se por delinear as literaturas indígenas. Então, em contraposição ao discurso colonizador e para dialogar efetivamente as definições de Graúna, apresento aqui as literaturas indígenas brasileiras contemporâneas. Contudo, por que dizer literaturas indígenas, no plural? Milena Pinto (2017), em sua dissertação de mestrado, responde:

Dizer essas literaturas indígenas, entretanto, exige alguns esclarecimentos. É uma produção escrita (na perspectiva ocidental – alfabética); elaborada em línguas nativas, ou em língua portuguesa e, às vezes, bilíngue; oriunda da cultura impressa e veiculada por meio do suporte livro e da Internet. Por tais particularidades, trata-se de literaturas contemporâneas e emergentes, pois literaturas indígenas no Brasil, no sentido lato da palavra “literaturas” – ou seja, expressões literárias orais de variados caracteres, gênero e funções –, existem desde tempos imemoriais (PINTO, 2017, p. 10).

Isso posto, utilizo a expressão literaturas indígenas marcando a pluralidade, por dois fatores: primeiramente, pois, assim como menciona Pinto (2017), são literaturas produzidas de maneira oral e escrita, desde tempos imemoriais; depois, porque são literaturas produzidas em cada comunidade indígena brasileira, de acordo com seus costumes, o que dá a cada literatura características próprias e singulares. No entanto, o que relaciona todas em um grupo macro é a ancestralidade. As comunidades indígenas ligam-se pelo vínculo ancestral e cada uma em sua particularidade compartilha do elemento fundador. Nas palavras de Daniel Munduruku, destacado escritor indígena:

[...] somos a continuação de um fio que nasceu muito tempo atrás, vindo de outros lugares, iniciado por outras pessoas, completado, remendado, costurado e continuado por nós. De uma forma mais simples, poderíamos dizer que temos uma ancestralidade, um passado, uma tradição que precisa ser continuada, costurada, bricolada todo dia (MUNDURUKU, 2009, p. 16).

Munduruku (2009) define a ancestralidade como um fio que nos liga ao passado, à tradição, àqueles que foram anteriores a nós e construíram redes, teias, histórias. Ancestralidade é, também, o movimento que relaciona as partilhas e troca de saberes em comunidade, bem como de respeito aos líderes e anciãs/anciãos – é também o presente vivido. Assim, torna-se errôneo pensarmos que a ancestralidade pode ser definida apenas como o passado em nós. O

próprio Munduruku (2009) define-a como uma continuação que se costura todos os dias. A ancestralidade, portanto, traduz o passado em sintonia com a contemporaneidade.

Na perspectiva literária, esses fios ancestrais se encontram no texto e funcionam como elemento revisor do que fora construído anteriormente na literatura canônica. Esses fios ancestrais também ensinam e instruem. Logo, os escritores e as escritoras indígenas reeditam o passado colonial, quando o outro (o colonizador) representou o índio, de forma que a voz narrativa passe a ser do próprio indígena, carregada de memória ancestral e de autonomia¹.

Ao emergirem na cena literária brasileira, os/as indígenas questionam o procedimento ocidental do qual fala Said (2007) e as estruturas de poder destacadas por Quijano (2005), promovendo um movimento de descolonização. A descolonização, para Walter Mignolo, crítico argentino, “se desvincula dos fundamentos genuínos dos conceitos ocidentais e da acumulação de conhecimento” (MIGNOLO, 2008, p. 290). Portanto, as literaturas de autoria indígena promovem esse movimento descolonizador, pois negam essa autoridade ocidental/colonizadora e promovem novas formas de narrar, de autoafirmação. Descolonizar aponta para um movimento de representar a si mesmo, valorizar seus conhecimentos e formas de compreender o mundo e as relações em que os sujeitos estão inseridos – descolonizar para os povos indígenas significa seguir suas formas de cosmovisão.

Nesta dissertação, escolho três aspectos que são fundantes às literaturas indígenas. Como expostos no título deste trabalho, memória, cosmovisão e polifonia serão temas discutidos em relação com as obras literárias aqui estudadas. Na composição estética indígena, a memória é elemento essencial, pois evoca a teia ancestral que é atravessada por vozes, tempos, sabedorias diversas, o que aqui entendemos, no esteio de Mikhail Bakhtin, por polifonia; sendo, portanto, esses elementos, formas de viver a cultura, de partilhar e de entender a vida, ou seja – cosmovisão. Logo, os três elementos estão ligados, assim como nós indígenas, pois, seja no texto ou na vida, vamos tecendo relações que nos atravessam e fazem de nós seres memoriais, polifônicos e cosmológicos.

A marcação adjetival ao substantivo literatura ocorre como um ato político somado a um caráter pedagógico. Diz-se que são literaturas indígenas para demarcar um lugar efetivamente próprio, pois não é o colonizador que fala, é o próprio indígena. Dessa forma, como adverte o premiado autor Cristino Wapichana,

¹ Há diversos povos indígenas que rejeitam o termo índio para defini-los, pois este nome carrega um estereótipo colonial. No entanto, utilizo o termo índio para me referir ao modelo que fora proposto no cânone literário. A partir do momento em que assumo o meu lugar de fala, denomino esses sujeitos por parentes/indígenas.

a literatura indígena ela marca um tipo de literatura, de fato, porque ela tem uma linguagem própria, tem muita espiritualidade presente, você reconhece uma literatura que é escrita por um indígena e uma literatura que não é escrita por um indígena (WAPICHANA, 2018, p. 76).

Nessa perspectiva, entendo que as literaturas indígenas possuem um lugar de fala (ou lugares de falas) próprio(s) e, assim, aciono a definição da pensadora negra Djamila Ribeiro (2017, p. 66), quando destaca que “o falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir”. Com isso, ao definir que são literaturas produzidas pelos próprios indígenas, além de colocar essas narrativas em contraposição ao discurso colonial, também assevero que esses/as escritores/as e essas literaturas existem, pois, como propõe Djamila, “pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia tradicional” (*Idem, ibidem*).

Quando digo que os escritores e as escritoras indígenas possuem lugar de fala para produzir literatura indígena não me limito a pensar que apenas estes e estas podem escrever textos literários em que a figura indígena seja representada, mas registro que o lugar de onde partem essas vozes indígenas não nasce de forma aleatória. Neste caso, materializo e valido vozes que por muito tempo foram silenciadas e impedidas de falar, devido a um poder colonial, racista, excludente e hierárquico. Tais escritores/as usam o lugar de fala como pauta vivida no dia a dia, na luta pelo direito de existir e de questionar o cânone literário e a perspectiva imperialista/eurocêntrica.

Por conseguinte, reverter a lógica dessa hierarquia tradicional da qual fala Djamila Ribeiro é uma das propostas das literaturas que estão à margem, no qual está inserida a literatura indígena, pois “no cânone, essa literatura não aparece mencionada; seu lugar tem sido, até agora, a margem” (GRAÚNA, 2013, p. 55). Assim, as literaturas indígenas desenvolvem-se, a cada dia, através de uma cosmovisão identitária, que reconhece as diferenças existentes na sociedade e visa garantir voz aos que por muito tempo estiveram calados, obrigados ao silêncio. Portanto:

Apesar da falta de seu reconhecimento na sociedade letrada, as vozes indígenas não se calam. O seu lugar está reservado na história de um outro mundo possível. Visando à construção desse mundo, os textos literários de autoria indígena tratam de uma série de problemas e perspectivas que tocam na questão identitária e que devem ser esclarecidos, e confrontados com os textos não indígenas, pois trata-se de uma questão muito delicada e muito debatida hoje entre os escritores indígenas (GRAÚNA, 2013, p. 55).

A autoria indígena difere da autoria de outrem, a marca ancestral e o conhecimento adquirido em comunidade com parentes/avós/lideranças são elementos principais que diferenciam a literatura que foi proposta pelo indígena da que foi proposta pelo homem branco. Porém, mesmo sem esse reconhecimento por parte do cânone e da sociedade letrada, os/as escritores/as indígenas continuam na produção, pois escrever funciona também como um ato político, que compõe a identidade indígena e marca um lugar no mundo. Entendo também que a luta e a permanência das literaturas no cenário literário brasileiro mostra-se como ação de resistência, visto que a colonização não acabou, é, ainda, um processo que está em curso no meio social, visando legitimar o poder hegemônico, derrocando aqueles/as que buscam seus espaços e que objetivam também apresentar ao mundo suas artes.

Desse modo, convém destacar que a produção literária dos escritores e escritoras indígenas não se manifesta fortuitamente. Há questões que antecedem o texto escrito. Nas palavras de Fiorotti (2017), as produções indígenas não são estáticas, mas, sim, dinâmicas, pois estão em constante movimento. Este pensador debate essa dinamicidade tanto na proposta oral, quanto escrita das literaturas indígenas. Assim, vale salientar as dimensões caracterizantes dessas literaturas, pois:

Hoje encontramos desde indígenas produzindo literatura, no sentido ocidental da palavra, até estruturas tradicionais oriundas da oralidade, de cuja complexidade muitas vezes não nos damos conta. Essas produções não são paradas no tempo, pelo contrário: elas são dinâmicas endogenamente (quando criadas e recriadas dentro de uma organização mais fechada, com base oral forte) ou mesmo quando em contato conosco (FIOROTTI, 2017, s/p).

A busca pela palavra escrita é recente, a oralidade existe desde tempos imemoriais, viva dentro das comunidades, sendo passada e experimentada de geração em geração. As literaturas indígenas, então, confluem em um movimento de preservação da memória e renovação ancestral, sendo amparada na teia polifônica. O novo e o memorial em união dando continuidade ao que um dia foi guardado e, depois, partilhado. Porém, é necessário ainda descolonizar espaços (e teorias) para que essas literaturas possam ser levadas a mais pessoas, a mais leitores. Linda Tuhiwai Smith destaca que

a descolonização não significa e nem quer significar uma rejeição da teoria, da pesquisa ou do conhecimento ocidental. Em vez disso, trata-se de centrar nossas preocupações e nossas visões de mundo, para então conhecer e compreender a teoria e a pesquisa a partir de nossas perspectivas e de nossos próprios objetivos (SMITH, 2018, p. 55).

Desse modo, vai-se tecendo esta pesquisa-resistência. Não rejeito a teoria ocidental (aquela que não nos insulta ou nos desprestigia). Rejeito as marcas do colonialismo que o Ocidente nos trouxe, que matou e devastou indígenas e ainda hoje revela nas universidades e demais espaços de formação e cultura o seu poder. Pretendo, sim, trazer com maior insistência as vozes teórico-críticas de pesquisadores/as e estudiosos/as indígenas, pois essa teoria foi/está constituída em uma sociedade da partilha, da compreensão e da descolonização. No entanto, a teoria literária, embora marcadamente Ocidental, precisa reconhecer e valorizar essas proposições, e, eu, enquanto pesquisador de literatura, fazendo nesta pesquisa um trabalho de crítica literária, trago vozes que colaboram para que essa teoria possa ser também mais igualitária. Neste sentido, tomamos como procedimento metodológico de nossa pesquisa o anseio polifônico, de colocar vozes indígenas e não indígenas em arena, com vistas a alcançar um “ativismo dialógico” com esta dissertação, no sentido do que preconiza Mikhail Bakhtin em *Estética da criação verbal*:

Uma coisa é o ativismo (*aktivnost*) em relação a um objeto morto, a um material mudo, que se pode modelar e formar ao bel-prazer; outra coisa é o ativismo *em relação à consciência viva e isônoma do outro*. Esse ativismo que interroga, provoca, responde, concorda, etc., ou seja, esse ativismo dialógico (BAKHTIN, 1997, p. 339, grifos do autor).

Cumprе ressalvar que, evidentemente, o filósofo russo não tratava de literaturas indígenas, sequer de literatura brasileira. Contudo, ao se referir a obra de Dostoiévski, o crítico descortina a noção de polifonia, que envolve a comunhão de falas de consciências “vivas e isônomas”, em um processo que denomina de “ativismo dialógico”. Esses conceitos interessam a esta investigação porque se quer aqui garantir que as autoras e as/os personagens da literatura indígena *interroguem, provoquem, respondam, concordem* e discordem das versões brancas postas na literatura brasileira sobre o indígena, seus povos, sua cultura. Assim, a metodologia neste trabalho é dialógica, enquanto é polifônica a expressão literária das narrativas estudadas de Potiguara e Tabajara – como se verá.

Vale mencionar, no entanto, que todo o processo de escrita, reescrita e de qualificação desta dissertação deu-se em meio a uma pandemia global, enquanto milhares de pessoas sofriam devido ao descaso que a saúde pública brasileira enfrentou – no momento em que escrevo isto, são mais de 600 mil pessoas que, infelizmente, faleceram devido à Covid-19. Faz-se importante destacar também que, devido à pandemia, não foi possível realizar orientações presenciais com

minha orientadora, sendo, portanto, este trabalho, orientado através de reuniões, conversas, confissões on-line e telefônicas.

Desse modo, no primeiro capítulo desta dissertação, intitulado **Literaturas indígenas brasileiras: o encontro das ancestralidades**, realizo um estudo acerca das literaturas indígenas no Brasil, levando em consideração seus sentidos político-históricos e suas relações entre oralidade e escrita, atualidade e ancestralidade. Considero fundamentalmente a práxis eu-nós e a resistência, visto que este debate ainda se mostra recente no Brasil e nas universidades brasileiras, carecendo de ser detidamente explorado em trabalhos universitários.

Já no segundo capítulo, intitulado **Auritha Tabajara e Eliane Potiguara: revelando o conhecimento ancestral**, tenho por objetivo inicial realizar um breve estudo sobre as mulheres indígenas nos caminhos da literatura, seus enfrentamentos e conquistas em meio a um cânone literário majoritariamente composto por escritores masculinos brancos. Em seguida, apresento as escritoras Auritha Tabajara e Eliane Potiguara, autoras dos livros que analiso nesta dissertação. Como indígenas, mulheres e nordestinas, elas emergem com vozes emancipadas e autônomas, colaborando para que cada vez mais mulheres de diversos espaços societários possam atuar (como leitoras, autoras, editoras) no mundo literário.

Seguindo com as discussões, em **O cordel como expressão literária e política: Coração na aldeia, pés no mundo, de Auritha Tabajara**, inicio o processo de análise da publicação de Auritha Tabajara. O livro dessa escritora tabajara é proposto na forma de cordel, gênero popular no Nordeste brasileiro. Assim, ao narrar momentos de sua vida, questiona o cânone literário, pois escreve em um gênero menos assistido pela crítica e propõe uma narrativa poética de sua própria vida.

Em **A cura da terra: ancestralidade na escrita de Eliane Potiguara**, realizo um debate sobre a narrativa ilustrada de Eliane Potiguara. Tal texto apresenta elementos ancestrais, memoriais e evoca o respeito à natureza. As personagens-protagonistas Moína e sua Avó, juntas, tecem uma narrativa que mistura contação de histórias e trânsitos memoriais. A escrita de Eliane Potiguara configura-se como uma estética de resistência e valorização à terra em que pisamos, em que vivemos.

Por fim, em **Considerações Finais – pés na aldeia ou pés no mundo: nós também precisamos de cura**, apresento considerações a partir do que discuti durante todo este trabalho, destacando a importância das escritas de Auritha Tabajara e Eliane Potiguara para a consolidação da literatura indígena brasileira contemporânea, ressaltando o protagonismo a ser assumido por homens e mulheres indígenas no campo histórico, político e literário no Brasil deste século.

Escrevo, enfim, esta dissertação como ato estético-político (pensando ainda com as ideias bakhtinianas sobre o ato responsável), para me autoafirmar como sujeito indígena, desaldeado, residente no sertão alagoano. A minha escrita estará, marcadamente, na primeira pessoa do singular, como ato político, ancestral e de pertencimento. Escrevo para me autoafirmar, conectar-me. No entanto, por vezes, será necessário usar a primeira pessoa do plural, pois, embora possua minha singularidade, eu sou fruto de uma coletividade, então, quando marcar o plural estou pensando no coletivo, juntamente à orientadora, docentes que compuseram a banca de qualificação, professores/as e pensadores/as que marcam a minha formação. Espero que meu/minha leitor/a possa passar pela poesia de Auritha Tabajara e pela prosa de Eliane Potiguara almejando dias melhores para os povos indígenas, para todos nós, pois precisamos manter o céu suspenso – como destaca o xamã Davi Kopenawa. Que a literatura nos ensine, oriente-nos no caminho do bem-viver neste território ancestral, dominado por tão poucos por tantos séculos.

Sendo assim, vamos, minha gente! Katokinn chegou, me acompanhem, dancem comigo o Toré. Vivamos a experiência do encontro. Sonhemos juntos...

2 LITERATURAS INDÍGENAS BRASILEIRAS: O ENCONTRO DAS ANCESTRALIDADES

2.1 Literaturas Indígenas: correlações entre oralidade e escrita

Oralidade não é apenas palavra que sai da boca das pessoas. É uma coreografia que faz o corpo dançar. O corpo é a reverberação dos sons das palavras. A oralidade é a divindade que se torna carne. O narrador é o mestre da palavra. A palavra não volta sem cumprir sua missão (MUNDURUKU, 2009, p. 72).

A arte de narrar histórias é intrínseca ao gênero humano. Nos diversos tempos e espaços pelos quais o ser humano passou, narrar foi essencial para manter viva a chama do poder, pois este elemento carrega marcas de autoridade, seja ela oral ou escrita. Para os povos indígenas, a oralidade é o elemento que permitiu e ainda hoje permite a transmissão dos conhecimentos ancestrais. Nesse ensejo, a figura do/da ancião/anciã narrador/a despontava e ainda desponta como essencial à permanência e perpetuação das histórias.

Em *Introdução à poesia oral* (1997), o crítico suíço Paul Zumthor argumenta acerca do que é a oralidade. Para tal teórico, voz não é a mesma coisa que oralidade, e isso compactua com o pensamento de Munduruku (2009), em *O Banquete dos Deuses*, como destacado na epígrafe desta seção. Embora estejam situados em espaços e perspectivas diferentes, ambos destacam que oralidade não é apenas voz, palavra falada. Para eles, oralidade implica corpo em movimento, voz que dança com palavras – oralidade é performance. Oralidade é dança, e por isso, provoca coreografias de vozes. O dançar da oralidade, para os povos indígenas faz-se constante, não há pausas para descanso, não necessita de eletricidade para ligar o som; a energia é o narrador, o ancião e a anciã. Além disso, como a música que nos faz dançar deixa o corpo em estado de alegria e satisfação, a palavra oral, como nos diz Munduruku, nunca deixa de cumprir com seu objetivo, o de nos satisfazer.

A literatura oral dos povos indígenas é milenar – herdeira da coreografia destacada por Munduruku –, existente antes mesmo dos colonizadores desembarcarem nas terras a que hoje chamamos de Brasil. Sobre o nome Brasil, Manuela Carneiro da Cunha, antropóloga brasileira, destaca que “antes de se batizarem os gentios, batizou-se a terra encontrada” (CUNHA, 2012, p. 8), ou melhor, batizou-se a terra invadida, pois essa terra já tinha nome, e era indígena – Pindorama (terra das palmeiras), como definem os Tupinambá. O desenvolvimento da literatura

deu-se por meio dos cânticos, das contações de histórias, dos mitos, em constante relação com o sagrado, com o corpo em movimento. Nesse contexto, em cada comunidade, os/as mais velhos/as, sendo eles/as pajés e caciques ou não, xamãs, anciãos/anciãs, eram e ainda são os/as responsáveis por perpetuarem os métodos e os saberes orais. Assim, torna-se importante reconhecer que os povos indígenas brasileiros já partilhavam de elementos literários via oralidade, pois, como destaca Randra Barros em sua dissertação de mestrado: “em suas próprias tradições, os indígenas demonstram que os seus saberes são marcados pelo fazer artístico-literário” (BARROS, 2020, p. 22).

De tal forma, acerca da oralidade, cumpre salientar com Zumthor que:

Oralidade não significa analfabetismo, o qual, despojado dos valores próprios da voz e de qualquer função social positiva, é percebido como uma lacuna. Como é impossível conceber realmente, intimamente, o que pode ser uma sociedade de pura oralidade (supondo-se que tenha existido algum dia!), toda oralidade nos aparece mais ou menos como sobrevivência, reemergência de um antes, de um início, de uma origem (ZUMTHOR, 1997, p. 27).

O teórico europeu reconhece a importância da oralidade para a sociedade e para o desenvolvimento dos estudos literários, constatando que os gêneros orais antecedem a literatura escrita e devem ser validados em sua gênese, pois, “tão fortemente social quanto individual, a voz mostra de que o homem se situa no mundo e em relação ao outro” (ZUMTHOR, 1997, p. 32). No entanto, embora este pensador estabeleça uma valorização da literatura oral, em sua *Introdução à poesia oral*, destaca apenas gêneros que foram marcantes no ocidente, a exemplo da epopeia, que ele apreende como o gênero oral mais estudado do mundo. A proposição zumthoriana, portanto, carece de observar e reconhecer gêneros orais tão importantes quanto a narrativa épica, provenientes de espaços diferentes do ocidente, a exemplo das poéticas orais latino-americanas, existentes há séculos. No entanto, embora Zumthor centre seu debate nos gêneros ocidentais clássicos, ele também observa que “a maior parte das culturas possuem ou possuíram uma poesia oral (geralmente canções) destinada a manter, acompanhando, a execução de um trabalho, sobretudo aquele que se faz em grupo” (ZUMTHOR, 1997, p. 90). Assim, apesar dessa ressalva, o reconhecimento de Zumthor em relação à oralidade é de grande importância para as poéticas orais, pois,

a cultura ocidental, a partir do século XII, à medida que se laicizava mais, transferia para os detentores da escrita velha a concepção teológica do Locutor divino. Pouco a pouco, tomava assim consistência o que se chamaria um dia “literatura” (ZUMTHOR, 1997, p. 224).

Assumindo a escrita esse poder teológico de ser portadora da palavra divina, a oralidade entrava em decadência e, portanto, na tradição literária, o que não descendesse do escrito não seria detentor do *status* de literatura. Com isso, as palavras de Janice Thiél – uma das primeiras pesquisadoras brasileiras sobre a literatura indígena contemporânea no Brasil – evidenciam que “estabelecer como literários os textos fixados pela escrita significa classificar como não literários os textos da produção oral” (THIÉL, 2012, p. 37)². Tal classificação persiste até os dias atuais. Nas academias é possível verificar ainda uma denominação reducionista, porém detentora de poder, de literatura apenas como *littera*, letra, escrita.

O pioneirismo de Thiél, assim como o da professora Maria Inês de Almeida, no espaço acadêmico, colaborou para a construção de um conjunto formado por professores/as, pesquisadores/as indígenas e professores/as universitários/as que passaram a defender que “a textualidade indígena, composta entre letra e o desenho, entre olhar e voz, altera a construção da linguagem poética e imprime estilos particulares à criação poética” (THIÉL, 2012, p. 38). Assim, entender a literatura – note-se que Thiél denomina “textualidade”, pois texto envolve não apenas escrita, mas também voz, corpo, imagem, etc. – enquanto um espaço de expressões orais de valor estético e ético, imprime novos estilos ao processo criativo poético, tornando-a uma ação muitas vezes coletiva.

Nesse contexto, para a tradição ocidental canônica, a literatura indígena não seria dotada de literariedade. Thiél (2012), porém, menciona que, em relação aos textos de autoria indígena (sejam eles orais ou escritos), os critérios de análise, quando não são verdadeiramente inadequados, são insuficientes, por pautarem a crítica literária apenas na perspectiva ocidental, da letra, descaracterizando outros significados, visto que “sua literariedade difere daquela de textos canônicos ocidentais” (THIÉL, 2012, p. 37).

Na mesma linha, concordo com Maria Inês de Almeida e Sônia Queiroz, quando, em *Na captura na voz: as edições da narrativa oral do Brasil*, defendem que “cada literatura tem sua literariedade e linguisticidade” (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 199). Ainda, destacam que é necessário que se leve em consideração todo o processo colonizatório e introdutório em um novo idioma, bem como a luta pela terra e pelos direitos civis, e mais, apontam também que “[...] os textos indígenas despolarizam, até quase a dissolução, os parâmetros canônicos, deixando a descoberto a teoria literária baseada na tradição escrita” (ALMEIDA; QUEIROZ,

² Janice Thiél defendeu em 2006 sua tese de doutoramento na Universidade Federal do Paraná, intitulada: “Pele Silenciosa - Pele Sonora: a construção da identidade indígena brasileira e norte-americana na literatura”. Tempos depois, transformou sua tese em um livro que nos dias de hoje é referência para os estudos sobre literatura indígena no Brasil. Thiél faleceu em janeiro de 2022.

2004, p. 198). Tal despolarização, apontada pelas estudiosas brasileiras, evoca a emergência de novas teorias da literatura para se repensar a tradição literária que está pautada no discurso ocidental escrito. Tradição que, tendo sido fundada sob a égide da imposição, deve(ria) validar as produções daqueles que mais sofreram no processo colonizador. De tal maneira, embora o debate sobre o que é literatura e se ela se estabelece apenas através da escrita seja tema frequente em aulas de graduação e pós-graduações em Letras, não podemos considerar tal tema datado. Questionar e problematizar essa hegemonia da literatura apenas como palavra escrita é tarefa constante e primordial em nossos tempos.

Contraopondo-se a essa visão eurocêntrica alicerçada no poder da letra, que deslegitima a literatura oral, Antonio Candido, em *O direito à literatura* (2011), define o objeto literatura como “todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos de folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas [...]” (CANDIDO, 2011, p. 176). Dessa forma, o crítico brasileiro reconhece que a literatura pode ser manifestada em formas diversas e que ela é intrínseca à experiência humana, pois:

Vista deste modo a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação (CANDIDO, 2011, p. 176).

O crítico brasileiro evidencia a literatura como manifestação do gênero humano. Não há quem não esteja, em algum momento da vida, naquilo que ele chama de “espécie de fabulação”. Seja através de uma lenda, uma canção popular, uma anedota ou contação do avô ou da avó, todos/as nós estamos em contato com a literatura. Para Candido, até quando sonhamos podemos estar em contato com a literatura, logo, “ela está presente em cada um de nós, analfabeto ou erudito, como anedota, causo, história em quadrinhos, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba carnavalesco” (CANDIDO, 2011, p. 177). Levando-se em consideração essas proposições teóricas, as literaturas indígenas são, também, possuidoras de literariedade, pois emergem da relação dialógica entre ancestralidade, oralidade, escrita, ficção e memória e ainda conferem novas formas para se pensar o texto literário. Outrossim, na perspectiva de Thiél (2012, p. 38), “o estudo da textualidade indígena deve levar em conta o entrelugar cultural dessa produção”, visto que o orador/escritor indígena não produz nada apartado da sua cultura e da sua ancestralidade.

Os/as escritores/as e pensadores/as indígenas entendem que a colonização silenciou por muito tempo os povos indígenas. Começo vocalizando Thiél (2012, p. 39), quando menciona que “o discurso eurocêntrico constrói o silenciamento do índio”. Nessa mesma linha, Márcia Kambeba, escritora indígena brasileira, afirma que “muita coisa se cristalizou no tempo, perdemos muito com o contato, o silenciamento foi difícil para continuidade de nossa história” (KAMBEBA, 2020, p. 90). Faz-se necessário então observar que o discurso eurocêntrico e colonizador perpetuou estereótipos acerca do/da indígena e escreveu uma “nova” narrativa para esses sujeitos, na história e na literatura. Sendo assim, como menciona Ailton Krenak, em *Ideias para adiar o fim do mundo*, o colonizador forjou “a ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo [...] sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível” (KRENAK, 2019, p. 11).

Ainda acerca do poder da palavra escrita, em *A cidade das letras* (2015), Angel Rama, crítico literário uruguaio, destaca que a emergência da cidade das letras na América deu-se, principalmente, no fim do século XIX. Tal cidade estava sendo construída desde a colonização e teve a universidade como setor responsável pela confirmação da letra como espaço de poder. Segundo Rama, a cidade letrada foi construída sob a égide da escritura, que, por sua vez, era superior à palavra oral. A palavra escrita instauraria a ordem, pois era dotada de poder e vista como elemento concreto, capaz de dar fé. De tal maneira “esta palavra escrita viveria na América Latina como a única válida, em oposição à palavra falada que pertencia ao reino do inseguro e do precário” (RAMA, 2015, s/p).

A instauração de uma sociedade organizada na escritura como objeto de poder foi construindo as cidades latino-americanas em um ambiente que objetivava desconsiderar a oralidade de tais povos e comunidades, pois “a letra apareceu como a alavanca de ascensão social, da respeitabilidade pública e da incorporação aos centros do poder” (RAMA, 2015, s/p). Tais elementos responsáveis para a incorporação aos centros de poder definiam os costumes e ações dos povos, de forma que a palavra falada estava cada vez mais desconsiderada.

A proposta da cidade letrada, tão debatida por Rama, ainda merece ser discutida aqui. A difusão da escrita como objeto de poder desconsidera as comunidades que por vasto tempo estiveram aquém do sistema alfabético. No Brasil, por exemplo, ainda há povos indígenas que vivem sem a escrita, mantendo firmemente seus conhecimentos via palavra oral. Essa ação de manter viva a memória através da oralidade é chamada pelo escritor malinês Hampaté Bâ (2010) de “tradição viva”. Ao debater acerca do conhecimento oral dos povos africanos, Hampaté Bâ destaca que a oralidade é uma tradição que possui vitalidade. Afirma que não se

sustenta a noção moderna de que, em espaços nos quais a escrita tem maior ascensão, os povos que não a possuem são denominados sem cultura, pois o ser humano está em total relação com a palavra falada. Afinal, “lá onde não existe a escrita, o homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido por ela. Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 168).

Assim, percebe-se que, para as comunidades que mantêm uma relação forte com a oralidade, a palavra é poder e nutre esses povos de constantes processos cumulativos de memórias. Seja para os povos africanos, mencionados por Hampaté Bâ, ou para os povos indígenas, narrar histórias significa pulsar vitalidade. A figura do contador torna-se marcante para a transmissão dos conhecimentos e perpetuação da história – de um povo – e das histórias – das pessoas.

Nesse sentido, embora vivamos ainda em uma sociedade pautada no discurso letrado, do qual fala Rama, nas comunidades indígenas, a figura do contador e da contadora (que geralmente é um/uma ancião/anciã), é marcadamente especial, necessária e vital, como destaca Hampaté Bâ. O/a contador/a carrega memórias que o/a antecederam e que o/a formaram, de modo que é um sujeito dotado de conhecimentos que devem ser transmitidos de geração em geração. A/o anciã/o transmissor/a é aquele/a que, embora perseguido/a, não desistiu de manter o conhecimento vivo, porque, como fala Kambeba:

Forçados a silenciar, nossos antepassados ensinavam na calada da noite, quando os “colonizadores” dormiam. Baixinho e sussurrando em seus ouvidos, os saberes eram passados aos filhos e netos, mantendo viva a língua materna e os saberes necessários à continuidade da cultura dos povos originários (KAMBEBA, 2020, p. 90).

Esse silêncio compulsório ceifou milhares de narrativas e conhecimentos. Esse sussurrar baixinho, destacado por Kambeba, fez-me lembrar da história de Nadejda Mandelstam, quando, para não deixar os poemas do seu marido, o poeta russo Óssip Mandelstam, caírem no esquecimento, sussurrou todos os dias, para não esquecer, até conseguir publicar os poemas de Óssip que estava preso devido à perseguição stalinista. O sussurro muitas vezes é a saída para a preservação. Contudo, sussurrar também é a alternativa de quem foi impedido de falar, seja na Rússia stalinista de Óssip e Nadejda, ou no Brasil invadido dos Kambeba, dos Tupinambá, dos Katokinn, dos/das indígenas de Pindorama. Ainda nesse debate sobre sussurrar para manter em curso a memória, passando conhecimentos de geração em geração, concordo com o que Nadejda, agora personagem do romance contemporâneo *O que ela sussurra* (2020), da escritora

brasileira Noemi Jaffe, diz: “às vezes o sussurro pode ser mais alto que o grito” (JAFFE, 2020, p. 136). De fato, o sussurro pode revelar muito. Os/as indígenas brasileiros/as sabem disso³.

Ouvir uma contação – que um dia foi sussurro – de uma/um anciã/o é formar-se em processos identitários e memoriais, pois, nessa transmissão oral, corporal e espiritual, há muito o que se captar, aprender, ouvir. De acordo com Lynn Mario Trindade Menezes de Souza, estudioso brasileiro, ao narrar, o/a contador/a o faz em formato de performance, pois, é “um ato social complexo e altamente dinâmico” (SOUZA, 2020, p. 170). Tal performatividade coaduna com a definição de Zumthor, ou seja, narrar é um processo estético que exige dinamicidade, transmissão e recepção. De tal forma:

O contador não se vê como criador da narrativa, e sim como uma espécie de transmissor; ou seja, ele é um elo numa cadeia infinita de repetidores e guardiões das narrativas ao longo das gerações. A cada ato de contar, não é apenas a narrativa em si que é repetida, mas também toda a tradição oral da comunidade é revivida (SOUZA, 2020, p. 171).

Essa proposição de Souza (2020) relaciona-se com a proposta de Maria Inês de Almeida e Sônia Queiroz. Ao debaterem sobre as contações orais no Brasil, as autoras se perguntam: “quem, afinal, é o autor do conto oral?” (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 148) – após se perguntarem, apontam a resposta: “o contador, portanto, figura sempre como intérprete” (*idem*). Assim, é possível observar que o papel do/a contador/a não é o/a de legítimo/a dono/a da narração, mas sim de repetidor/a, guardião/ã, transmissor/a. O/a contador/a indígena transmite aquilo que aprendeu dos que o/a antecederam, e aqueles/as que o ouvem transmitirão aos futuros ouvintes, continuando assim a “cadeia infinita de repetidores e guardiões”. A tradição é mantida à medida que a narração é repetida, pois a repetição é também mecanismo concretizador da memória. No entanto, para ser um/uma contador/a, não é preciso formar-se em cursos. Segundo Kambeba (2018, p. 41) “eles [os anciãos] já nascem sabendo narrar, porque aprenderam com a vivência dos mais velhos e com a experiência do conhecimento da mata”. É no contato com o/a contador/a que o futuro contador se forma, pois, como adverte Maria Inês de Almeida, no livro *Desocidentada: experiência literária em terra indígena*, “os povos, quando contam suas histórias, já estão escrevendo” (ALMEIDA, 2009, p. 69). Dessa forma, narrar já é escrever na memória histórias e conhecimentos. Vale ressaltar que, quando se fala

³ A escritora Noemi Jaffe acessou a história real do casal Óssip e Nadejda Mandelstam para construir o romance biográfico *O que ela sussurra*, publicado em 2021 pela editora Companhia das Letras.

em narrar, há diversas possibilidades de narração: literatura, receitas de chás, remédios e comidas, sonhos, orientações, etc.

Como já destacado, contar histórias constitui ação inerente ao humano. Porém, tal atividade rareia cada vez mais no Ocidente do século XX para cá. Nesse ínterim, as comunidades indígenas e quilombolas são privilegiadas por possuírem tantas vozes que narram com autonomia e autoridade. Nessa discussão, as proposições de Walter Benjamin são pertinentes. Embora se trate de crítico alemão, situado em contexto entre guerras, seus debates sobre a arte de narrar e a transmissão de experiências são oportunas a este trabalho. Em *Experiência e pobreza*, ensaio publicado em 1933, Benjamin destaca que as ações da experiência estariam em baixa e o motivo para tanto seria a guerra de trincheiras somada à proliferação da informação. O crítico judeu acentua que “na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos dos campos de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (BENJAMIN, 1987, p. 114-115). A partir de tal proposta, é possível inferir que a guerra retirava dos homens aquilo que Benjamin chamava de *Erfahrung* (experiência). Já em seu outro ensaio, *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, de 1936, o autor alemão defende que os melhores narradores são aqueles que recorrem à fonte das experiências orais. Portanto, a experiência da guerra mundial (europeia), disseminada pela informação rápida de uma imprensa mercadológica, retirava do homem a capacidade de continuar a narrar histórias e de proferir conselhos. Nesta linha, outros dois elementos responsáveis pela extinção da arte de narrar seriam, para o filósofo, o romance e a informação, visto que o romance segrega (pois parte de um narrador individual e solitário), enquanto a informação é imediata, esvaziada de campo de interpretação e elaboração. Benjamin concluiu então, que “[...] a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente” (BENJAMIN, 1994, p. 197). Para ele, nesse contexto, “a arte de narrar está definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção” (BENJAMIN, 1994, p. 200-201).

A partir disso, é importante lembrar que Walter Benjamin, quando escreveu seus ensaios destacando que a experiência e a arte de narrar estavam em baixa, situava-se num contexto alemão, entre guerras, era um judeu perseguido, marxista (e por essas questões morreu precocemente vítima de perseguição). Assim, o crítico estava situado em um contexto diverso do nosso e, de fato, não teve tempo para ler e conhecer outras experiências que comprovariam a insistente vitalidade dos narradores a ser comprovada pelo amplo desenvolvimento do romance na segunda metade do século XX, especialmente na América Latina. Destaque-se, portanto, que à revelia das previsões benjaminianas, as experiências e a arte de narrar, de contar

histórias oralmente, permaneceram vivíssimas e muito presentes nas comunidades indígenas e quilombolas que possuíam e possuem exímios/as narradores/as.

Aqui, vale lembrar que a oralidade indígena, tão viva em cada comunidade, possui sua esteticidade. Ao colaborar para a tessitura do texto escrito não se perde ou se torna inferior, ao contrário, a oralidade está em total sintonia com a escrita, ambas relacionando-se, cooperando-se, construindo-se em processo inacabado.

Em outra perspectiva, na antologia *Tembetá: conversas com pensadores indígenas* (2019), a escritora indígena Eliane Potiguara afirma: “eu sempre considero que a gente partiu para a literatura indígena porque não tinha outros espaços” (POTIGUARA, 2018, p. 143). A partir dessa fala da escritora potiguara, entendemos que a literatura de caráter alfabético surge também para que espaços possam ser reconquistados e outros possam ser buscados – o que chamamos aqui de caráter alfabético são as produções no formato escrito (letras), publicados de forma impressa ou *on-line*. A escrita passa a funcionar como uma epistemologia efetiva que pode chegar ao público branco e conscientizá-lo acerca de questões fundamentais – o que é ser indígena; o indígena também escreve – desassociando-nos da imagem de selvagens e de sujeitos iletrados, como proposto pelo senso comum e validado pelo poder hegemônico.

Sendo assim, de acordo com Munduruku:

A escrita é uma conquista recente para a maioria dos 305 povos indígenas que habitam nosso país desde tempos imemoriais. Detentores de um conhecimento ancestral apreendido pelos sons das palavras dos avôs, estes povos sempre priorizaram a fala, a palavra, a oralidade como instrumento de transmissão da tradição, obrigando as novas gerações a exercitarem a memória, guardiã das histórias vividas e criadas (MUNDURUKU, 2018, p. 81).

Munduruku evidencia que sempre estivemos em relação com nossa oralidade. Comparadas às produções românticas do século XIX, as escritas indígenas são, de fato, recentes e, como mencionado, para a maioria dos 305 povos indígenas que habitam essas terras. Isso deve-se ao fato de muitas comunidades manterem suas narrações apenas no formato oral, por questões próprias de cada povo. São mais de 300 povos, e cada povo possui singularidades. No entanto, da oralidade à escrita, a literatura indígena continua a confrontar a égide canônica. Embora seja uma tarefa árdua, com muitas adversidades econômicas, políticas e editoriais, os escritores e as escritoras indígenas produzem. Assim, como elucidado por Barros (2020, p. 11), “a prática escritural está atrelada à busca pela autonomia em um processo no qual tornar-se agente de sua produção contribui para desconstruir a objetificação e os estereótipos frequentes na representação literária elaborada pelo olhar alheio”. O feito literário foi e é um método

necessário e de grande utilidade para que indígenas de diversas partes do país possam apresentar suas culturas, seus saberes e seus povos. Desse modo, ainda conforme Barros, a prática escrita mantém relações essenciais com a busca por autonomia, por escrever sobre si, através de si próprio.

A dimensão escrita da literatura indígena data dos anos 1990. Tal datação é a mais comentada pelo fato da década de 90 ter sido importante para os primeiros desdobramentos de autores e autoras indígenas, como Eliane Potiguara, Ailton Krenak, Daniel Munduruku. No entanto, torna-se importante ressaltar que, já na década de 1970, indígenas já escreviam e publicavam em jornais, a exemplo de Eliane Potiguara que em 1975 publicou o poema “Identidade Indígena”. De tal maneira, a escrita ganha aquilo que é possível e que pode ser partilhado nesse suporte, pois, como menciona Kambeba:

Nem tudo a literatura indígena pode registrar, rituais sagrados, pensamentos que precisam ficar na oralidade sendo transmitido[s] de geração a geração para que haja continuidade ritualística. Mesmo sendo escritor indígena é preciso respeitar o tempo dos nossos “trancos velhos” pedir permissão para registrar, entender quando nos é negada essa permissão, ter discernimento na hora de escrever e pedir às ancestralidades a inspiração para que pelo desenho do pensamento possamos ter nosso espaço de fala (KAMBEBA, 2020, p. 96).

Vale indicar que não é tudo na oralidade indígena que é literatura. Oralidade abrange diversos aspectos das sociedades indígenas. A literatura é um dos elementos em que a oralidade se permite manifestar. Assim, nem tudo pode ser registrado, narrado ou escrito como literatura. O processo de transformação da oralidade em escrita carece de uma atenção especial, deve haver esse discernimento apontado por Kambeba, como forma de respeito aos ancestrais e à cultura. Há também outros procedimentos orais que foram e são preservados nas comunidades, mas que possuem outros sentidos – ritualísticos, utilitaristas, educativos, etc. No entanto, é conveniente destacar que as literaturas indígenas são o resultado da hibridez entre oralidade e escrita, portanto, não podemos segregá-las, já que ambas estão em profícua relação. O pensamento de Graúna (2013) é marcante nesse sentido:

Ao tomar o rumo da escrita no formato de livro, os mitos de origem não perdem a função, nem o sentido, pois continuam sendo transmitidos de geração em geração, em variados caminhos: no porantim, no traçado das esteiras e dos cestos, na feitura do barro, na pintura corporal, na constas de um colar, na poesia, na contação de histórias e outros fazeres identitários que os Filhos e as Filhas da terra utilizam como legítimas expressões artísticas, ligando-as também ao sagrado (GRAÚNA, 2013, p. 172).

Nesse ínterim, há quem discuta que quando colocados na forma escrita, as contações orais perdem sua esteticidade. Com Graúna, fica evidente que não se trata de transposição da oralidade para a escrita, mas de complementação. Ou seja, quando um conto oral é escrito, ele ganha uma esteticidade do gênero requerido, mas sua estética oral permanece. Assim, não há a perda da função primária – ser uma narração falada – pois o objetivo permanece o mesmo, de forma que surge um novo suporte: o texto escrito. Dessa forma, a publicação e circulação de livros indígenas torna-se um mecanismo político e enriquecedor da cultura indígena – e da cultura brasileira em geral, claro. Tal ação foi pensada, principalmente com o marco da Constituição Federal de 1988, que no artigo 10, parágrafo 2º, assegura “às comunidades indígenas também a utilização de suas línguas maternas e processos próprios de aprendizagem” (BRASIL, 2016, p. 124). Ao propor um ensino que valoriza e respeita as línguas indígenas (para aquelas comunidades que ainda as detém, pois sabemos que muitos povos perderam suas línguas originárias no processo colonizatório), a CF/1988 conferiu a possibilidade de os/as professores/as indígenas adentrarem às salas de aula com a literatura oral indígena. A partir de então, notou-se a necessidade de escrever essas literaturas como forma de aprendizagem e recurso de transmissão.

Por conseguinte, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN), de 1996, propôs também uma valorização à cultura indígena, quando, no artigo 26, parágrafo 4º, defendeu que “o ensino da História do Brasil levará em conta as contribuições das diferentes culturas e etnias para a formação do povo brasileiro, especialmente das matrizes indígena, africana e europeia” (BRASIL, 2005, p. 16). A preocupação que começara a ser proposta na CF/1998 continuou a ser debatida na LDBEN/1996. Essas propostas legislativas deram aos povos indígenas um espaço para o reforço e continuação das línguas nativas. Da mesma forma, propiciaram uma melhor aprendizagem sobre o processo histórico desses povos, não apenas às comunidades indígenas, mas também às escolas e aos estudantes não-indígenas. No entanto, mais tarde, em 2008, houve uma alteração na LDBEN/96 que culminou na criação da lei nº 11.645, que determina:

§ 1º O conteúdo programático a que se refere este artigo **incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira**, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história da África e dos africanos, **a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o índio na formação da sociedade nacional**, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil.

§ 2º Os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras. (BRASIL, 2008, p. 1, grifos nossos).

Se a LDBEN/1996 garantiu um ensino diferenciado às comunidades indígenas, a lei 11.645/2008, por sua vez, visou tornar os conteúdos referentes à cultura indígena mais autônomos e integrados à sala de aula. Após essa garantia, as literaturas indígenas deveriam chegar não apenas às escolas indígenas, mas também às não indígenas como forma de cumprimento da lei. Garantir um ensino em que a luta dos povos indígenas possa ser alvo de debate, fez/faz uma grande diferença na sociedade brasileira e latino-americana. As literaturas indígenas adquirem caráter informativo e, principalmente, formativo. Tais ações contribuem para a construção de mais autonomia e garantem o direito (e dever) de escuta às vozes indígenas.

Impulsionados pela CF/1988, os livros de literatura indígena, segundo Milena Pinto (2017, p. 32), inicialmente “foram produzidos para atender à função meramente didático-pedagógica, a fim de evitar a inserção de material com ideologia ocidental dominante no processo de ensino e aprendizagem das escolas indígenas”. Nessa perspectiva, os livros foram veiculados com esse caráter didático, sugerindo novas representações, assumindo também caráter pedagógico, rechaçando as imagens/estereótipos construídos no colonialismo.

Dizer que os indígenas começaram a publicar livros a partir da década de 1990 não significa que o mercado editorial os aceitou com facilidade. As editoras, em suma, complicam ainda mais a situação dos escritores indígenas, pois, além de não serem reconhecidos pelo cânone, também não o são por diversas editoras. Publicar seus livros é uma tarefa duplamente árdua, na medida em que é preciso, primeiramente, driblar o preconceito e o modo ordinário de funcionamento das editoras, para que, então, o texto chegue aos espaços leitores esperados. No entanto, como menciona Pinto:

Ainda assim, mesmo quando chegam ao meio majoritário, recebem pouca atenção. Isso confirma que são literaturas consideradas “menores”, associadas a sujeitos historicamente (des)prestigiados e (in)visibilizados. São diversos os fatores de interferência na percepção de suas literaturas, no que se incluem representações distorcidas. São sujeitos vistos como anticivilizados, desconectados com o desenvolvimento da sociedade e que somente é visualizado em situação de isolamento geossocial dos demais povos (PINTO, 2017, p. 52).

Essas literaturas chamadas menores buscam driblar as adversidades que estão em curso até os dias atuais. Note-se, a partir da citação de Pinto (2017), que o ideal que o meio majoritário tem das camadas que estão à margem são de sujeitos totalmente inferiores, sem capacidade ou criatividade intelectual. A invisibilização continua também após a publicação, pois a sociedade leitora, em geral, desprestigia essas narrativas. Observa-se que, em pleno século XXI, boa parte dos sujeitos leitores ainda não está aberta a novas manifestações literárias ou às chamadas literaturas menores. Quando o/a escritor/a indígena consegue entrar no mercado editorial (furando uma barreira econômica e política perniciososa), o/a leitor/a não se dispõe a conhecer essa proposta. Essa invisibilidade, segundo Pinto (2017, p. 62) ocorre “[...] porque é cultural no Brasil se valorizar uma produção de autores da literatura brasileira, que possuem legitimidade social e que são referendados pela crítica oficial [...]”.

Todavia, há também outra ferramenta bastante usada pelos/as escritores/as indígenas, muitos/as deles/as publicam seus textos em *sites* e *blogs*, como um mecanismo que facilita a circulação do texto, que pode chegar mais rapidamente e mais facilmente ao público leitor. Escritores/as como Daniel Munduruku, Márcia Kambeba e Eliane Potiguara, por exemplo, alimentam essas redes como forma de difundir suas produções. Com isso:

O universo virtual surge como opção, para que os escritores emergentes, ainda não absorvidos no meio editorial, por seu turno, restritos e onerosos, possam divulgar seu trabalho e, nessa medida, tornem-se agentes culturais da própria atividade literária, no que engloba produção, publicação, divulgação e comercialização (PINTO, 2017, p. 55).

Revedo a concepção de Milena Pinto, mesmo autores/as que de certa forma já estão absorvidos no meio editorial, continuam a utilizar o universo virtual como forma de facilitar o acesso a um público mais vasto e diverso. O ambiente virtual torna-se, então, uma porta em meio a um mercado editorial ainda engessado, ocidentalizado e quase que em sua totalidade conivente com a ordem capitalista. Vê-se também, atualmente, a publicação de antologias indígenas, nas quais diversos/as escritores/as publicam suas narrativas, ora com o apoio de grupos e associações indígenas, ora em parceria com professores/as universitários/as que compactuam com a luta pelo reconhecimento da literatura indígena. Assim, concordo com Olívio Jekupé, importante escritor indígena na cena literária brasileira, quando defende e destaca “[...] que cada livro que é publicado é uma forma de conscientizar a sociedade de que o indígena também é gente, que é capaz, pois no Brasil muitos não valorizam nossa escrita, mas

sei que aos poucos muitos irão valorizar” (JEKUPÉ, 2018, p. 48). De fato, os livros podem colaborar para se evidenciar isto: os/as indígenas também escrevem e publicam literatura.

Diversas são as contribuições atualmente na consolidação da literatura indígena escrita no meio acadêmico, na sociedade leitora e em outros espaços. Já há, em algumas universidades brasileiras, professores e professoras que estão escrevendo artigos sobre a produção literária indígena. Desde Maria Inês de Almeida, que, em 1999, defendeu sua tese de doutorado intitulada: *Ensaio sobre a literatura indígena contemporânea no Brasil*, diversos outros pesquisadores indígenas e não indígenas vêm aumentando os números na disseminação das literaturas indígenas brasileiras, a exemplo de Julie Dorrico, descendente do povo Macuxi, que, em 2015, concluiu sua dissertação de mestrado na (UNIR) Fundação Universidade Federal de Rondônia e em 2021, sua tese de doutorado na PUC-RS; Milena Pinto, que defendeu sua dissertação de mestrado na UNEB (Universidade Estadual da Bahia, 2017) e, Heliene Costa, que realizou sua pesquisa de doutorado e a defendeu em 2020 na UFU (Universidade Federal de Uberlândia). Através dessas pesquisadoras e de tantos/as outros/as, as literaturas indígenas chegam a novos espaços, circuitos e mentalidades. Assim, como fala Edson Krenak:

O movimento literário indígena, por sua vez, alcança um status política e culturalmente mais profundo, caracterizado menos por uma releitura das publicações feitas por antropólogos, linguistas e viajantes, e mais por criação e proteção dos seus direitos autorais, identidade e reapropriação do conhecimento tradicional. Resumidamente, decolonizar o discurso literário a respeito do indígena pelo direito à autoafirmação/determinação (KRENAK, 2019, p. 334).

De forma política e cultural, as narrativas indígenas com lugar de fala próprio descolonizam o discurso literário e colaboram para a autoafirmação indígena. Os escritos indígenas estão assumindo esse status político, de reconhecimento identitário, mas ainda é necessário reler/questionar o passado. Vale ressaltar que a produção literária recebe o nome de indígena não aleatoriamente, há estudiosos que a definem também como literatura nativa⁴. Porém, essa literatura difere-se das que chamamos de indianista e indigenista. De acordo com Thiél, “o termo indianista refere-se à produção literária brasileira, do período romântico, voltado para a construção de uma identidade nacional” (THIÉL, 2012, p. 44). A perspectiva indianista é a que ficou mais conhecida tanto no meio acadêmico como entre o público leitor em geral. Muito propagada pelas escolas e universidades, o índio representado na prosa romântica constitui-se como sujeito a ser modelado pelo colonizador.

⁴ Por exemplo, o escritor indígena Olívio Jekupé.

A literatura indigenista, por sua vez, “é produzida a partir de uma perspectiva ocidental e escrita ou traduzida pelo não índio. Para seu autor, o mundo indígena é o tema e o índio seu informante, mas não agente da narrativa” (THIÉL, 2012, p. 45). Essa perspectiva, embora não crie a imagem do indígena sob uma perspectiva colonial e estereotipada, ainda não confere o lugar de fala próprio, pois não é o indígena que a produz. Nas palavras de Pinto (2017, p. 15), a literatura indigenista “fala do índio, mas, pelo olhar de Outrem”, a exemplo do que acontece no romance *Maíra*, publicado pelo escritor Darcy Ribeiro. Nesse romance indigenista, o antropólogo brasileiro narra as relações de entre-lugar vividas por Isaias/Avá, um índio (é esse o termo empregado no romance) Mairum que quando criança foi levado pelos padres da missão para se tornar um sacerdote católico. Depois, será narrada a volta desse índio para sua aldeia (sem ter se ordenado sacerdote) e a busca pela reconstrução de sua identidade. Em paralelo, há outras narrativas que envolvem religiosidade, resquícios da colonização, o antigo SPI (Serviço de Proteção aos Índios), entre outras. O próprio Darcy Ribeiro, na introdução do romance destaca que “no enredo de *Maíra*, tomam sentido principalmente minhas observações diretas do gozo da dor de viver de todos os índios com que convivi por muitos anos” (RIBEIRO, 2014, p. 14).

No entanto, é a literatura indígena que carrega a marca dos ancestrais, assim, apenas ela possui um caráter identitário, no qual os/as escritores/as indígenas buscam reverter/reformular a imagem de sujeitos selvagens e animalizados que fora construída em outros movimentos literários, com insistência no indianismo. Também é ela que assume a tarefa de apresentar a cultura indígena – e, aqui, cada escritor/a possui um espaço próprio, a vivência em comunidade ou a herança dos antepassados, guardadas na memória (pessoal e coletiva). De acordo com Costa, a literatura indígena brasileira é:

Uma literatura que se edifica cotidianamente, ancorada nas tradições, nos conhecimentos ancestrais, nas vozes dos anciãos e das anciãs, na multiplicidade das culturas desses povos e nos embates, nas lutas pela efetivação dos direitos e pelo reconhecimento do valor desses povos, cuja leitura incentiva crianças e adultos a amar, cuidar da natureza e a respeitar todos os seres vivos e também a Mãe-Terra (COSTA, 2020, p. 14).

As literaturas indígenas, sejam elas orais ou escritas, de comunidades de qualquer parte do Brasil, possuem em comum, como já mencionado, o elemento ancestral e buscam reforçar o cuidado com o espaço por todos habitados, a Mãe-terra. Este, conforme Costa (2020), reverbera na produção de marcas próprias e caracterizadoras de cada autor/a, que visam revelar a luta e a beleza do ser indígena – a partir do olhar de suas comunidades.

Entretanto, essas literaturas estão à margem do cânone nacional e internacional: ainda enfrentam e enfrentarão diversas barreiras para serem reconhecidas e para terem direito a espaços que sistematicamente lhes foram negados. A cidade letrada da qual fala Rama instituiu padrões. É marca das literaturas indígenas, porém, não seguir tais padrões (ocidentalizados), mas sim produzir uma contra-narrativa em relação a esse elemento de poder. Com isso, mesmo sabendo que “nas cidades letradas, a literatura indígena e a literatura africana (oral, ou escrita) não ocupam as vitrines porque problematizam as diferenças” (GRAÚNA, 2013, p. 66), tais literaturas continuarão a mostrar a diferença, como ação de resistência e de autonomia.

2.2 A *práxis* eu-nós: autoria

Pois se há certa unanimidade entre os indígenas, é de que já chega de tanta gente falando pela gente. O que a gente quer é esse espaço de fala. Já passou da hora de falar. E existe hoje uma chance real de nos apresentarmos com dignidade para a grande sociedade (ESBELL, 2017, p. 173).

Início esta subseção com esta fala de Jaider Esbell, artista indígena, que em 2021 se encantou. Sabemos que quem parte do nosso meio se ancestraliza, mas sempre sentimos a partida de um parente que se vai. Através da arte, Jaider mostrou ao mundo que os Macuxi, que todos nós indígenas somos, essencialmente, seres artísticos. Sua arte continua entre nós e, como não esquecemos dos se encantaram há mais tempo, dele também não esqueceremos. A fala do artista Macuxi está presente na coleção *Tembetá* (2019), e sintetiza o desejo dos/as autores/as indígenas. De fato, estamos cansados/as de que os outros falem sobre/por nós. Temos capacidade para falar, questionar, apresentar, para sermos o que somos. Na produção literária, a questão da autoria sempre inquietou os povos indígenas, pois, a todo momento houve um outro para falar por nós. A colonização silenciou vozes, vidas, costumes. Após mais de quinhentos anos desde a invasão europeia, a performance artística agora é do/da indígena, ele/ela se autonarra, autorrepresenta-se. Suas histórias e sua cultura circulam não mais pelas vozes de outrem, mas pela sua própria.

Embora estejamos em um contexto que os povos indígenas buscam cada vez mais falar por si, como destaca Esbell (2017), ainda há negação a esse ato de falar, de se representar. De acordo com Graúna (2013), o discurso literário produzido pelos/as escritores/as indígenas é denominado de subliterário. Tal designação parte da sociedade letrada⁵ e prestigiada que não reconhece a produção indígena como literatura e está habituada ao cânone literário tal como se cristalizou – por isso, torna-se tão necessário ainda questionar e problematizar essa concepção hierárquica e celetista do cânone literário brasileiro. No entanto, em contraposição a essas vozes (dotadas de poder político e social), emergem a diversidade dos povos que por longos anos estiveram em condição periférica, subjugados como inferiores.

Seja na prosa ou no verso, a leitura da literatura indígena difere-se, por exemplo, da prosa indianista de Alencar, ou do mito macunaímico do modernista Mário de Andrade. As

⁵ O uso do termo letrada, no decorrer desse texto, refere-se à hegemonia da escrita em relação à oralidade, e o prestígio que a escrita teve e tem na sociedade ocidental sobretudo a partir da invenção da imprensa (século XV).

narrativas, ao carregarem um espaço próprio revelam novos modos de se narrar, escrever e produzir literatura. De tal forma, essa produção anticolonial:

Impõe-se ao sistema literário brasileiro incluindo novos sujeitos de enunciação, novas temáticas e esquemas simbólicos e formais inovadores; abala as representações dominantes sem no entanto se recusar ao diálogo e à possibilidade de influências recíprocas (OLIVIERI-GODET, 2020, p. 145).

O verbo utilizado por Rita Olivieri-Godet é bastante preciso: impor. Sim, o movimento literário indígena tem se colocado como combatente – assim como acontece nas lutas pela terra, pelos direitos, pela sobrevivência – na busca pelo espaço no sistema literário, e, se há negação à emergência nessa busca, impor o seu modo de enunciar é mais que necessário. Ao dizer que a literatura indígena revela novos modos de enunciar, Olivieri-Godet não fala dos gêneros em que esses textos são escritos, mas sim da forma como são narrados, fala do contexto, de onde vem quem fala, pois as temáticas não são mais as inventadas pelo outro, pois visam abalar as “representações dominantes”.

O fazer literário indígena não coaduna com a visão eurocêntrica, embora a escrita esteja, em termos de forma e gênero literário, nos moldes dessa visão. Os saberes ancestrais e a cosmovisão indígena, contudo, agregam-se ao texto conferindo-lhe registro, marca e estética próprias. É conveniente lembrar que os/as autores/as indígenas são indígenas nascidos/as ou não em comunidade e habitantes ou não desses espaços. Alguns/algumas são descendentes, filhos/as, netos/as ou bisnetos/as de indígenas que enfrentaram a diáspora, como é o caso de Eliane Potiguara. Sua família foi obrigada a migrar do nordeste para o sudeste brasileiro com o intuito de sobreviver. Assim, esses “escritores indígenas (nascidos em aldeias, florestas, entre outros) se apropriam da língua do colonizador, aqui “aportuguesa”, para traduzir a alma, a cultura e a literatura indígena” (KRENAK, 2019, p. 336). Apropriar-se da língua imposta pelo colonizador não significa aceitar passivamente essa imposição, mas, sim, usá-la como ato político para difundir a literatura indígena. Thiél (2012) destaca alguns motivos pelos quais os autores indígenas escrevem em suas línguas nativas – não na língua colonial:

1) pode ser uma forma de **assegurar visibilidade** às comunidades indígenas: assim se desfaz a noção de unidade linguística nacional, que ainda hoje é defendida pelos centros de poder; 2) pode vir a **legitimar autonomia** identitária e política; 3) pode ser uma **estratégia de resistência cultural**, que assegure a ocupação de um espaço de afirmação cultural linguística e de autodeterminação; 4) deve-se também à **necessidade de manter uma ligação com a sabedoria ancestral** pelo discurso; 5) pode corresponder a **um recurso pedagógico** que conduz ao aprendizado das línguas/cosmovisões nativas em

escolas indígenas com material da própria comunidade; finalmente, 6) pode constituir **recurso poético de criação e valorização** da palavra ancestral, da sonoridade, do ritmo e da performance das comunidades nativas (THIÉL, 2012, p. 43, grifos nossos).

Esses motivos destacados por Thiél são decisivos porque, ao trazerem o texto com a língua nativa, os/as autores/as visam conseguir feitos importantes, tais como: visibilidade, autonomia, resistência, sabedoria ancestral, caráter pedagógico, singularidade poética. Todos os elementos citados por Thiél são importantes e visam valorizar e reconhecer a importância das línguas indígenas no Brasil. Destaque-se ainda que, nas comunidades indígenas que mantêm seus idiomas em curso, a língua oficial não é o português, mas sim a língua em uso. Por isso, diversos povos são bilíngues⁶, preservando assim seus idiomas e tornando-os língua central para comunicação, além de serem ensinadas nas escolas.

Por sinal, há escritores/as indígenas que, em seus textos, imbricam os idiomas, usando tanto a língua indígena quanto a língua portuguesa, como é o caso da autora indígena Márcia Wayna Kambeba do povo Omágua/Kambeba, falante da língua que recebe o nome da comunidade, no livro *Ay Kakyri Tama: eu moro na cidade* (2018). Neste livro, Márcia Kambeba apresenta poemas ricos de valor ancestral, na língua indígena e traduzidos para o português, como é possível observar na primeira estrofe do poema “Ay Kakyri Tama: eu moro na cidade”:

Ay kakyri tama
 Ynua tama verano y tana rytama
 Ruaia manuta tana cultura ymimiua
 Sany may-tini, iapã iapuraxi tanu ritual
 [Tradução]
 Eu moro na cidade
 Esta cidade também é nossa aldeia
 Não apagamos nossa cultura ancestral
 Vem, homem branco, vamos dançar nosso ritual
 (KAMBEBA, 2018, p. 24).

O poema se estende por mais sete estrofes, contendo ainda algumas palavras indígenas. Em grande parte, estão redigidos em língua portuguesa, mas o pertencimento político e linguístico lança-se desde o título do livro. Nele, Kambeba destaca que, apesar de estar na cidade, mantém sua ancestralidade e indianidade. A voz poética enfatiza que, embora esteja na cidade, a aldeia que existe dentro de cada indígena transforma a cidade também em uma aldeia, pois a chama ancestral está com ele/ela onde estiver. Há, também na estrofe apresentada acima,

⁶ Na minha comunidade, falamos apenas a Língua Portuguesa. Infelizmente, quase todas as comunidades indígenas no Nordeste brasileiro perderam suas línguas – e a colonização é o principal fator dessa perda.

o convite ao homem branco (entenda-se homem branco como os sujeitos não indígenas) a dançar o ritual. Todos são convidados à partilha, à dança. Dançar para os/as indígenas simboliza luta e resistência. Dançamos em nossas festas de agradecimento, de guerra. Dançar significa envolver-se na teia ancestral através da pisada forte no chão – assim como acontece quando dançamos o Toré.

De tal forma, à maneira de Márcia Kambeba, outros/as escritores/as seguem fazendo com que seus livros (publicados em línguas indígenas ou em língua portuguesa) possam ser recolocados, como diz Almeida (2009, p. 67): “no terreno da cultura literária, modificando-a de tal forma que, nessa cultura mesma, leremos os sinais de outros modos de ser”. Esses modos de ser serão vistos em idiomas vários, como ação de resistência, pois, conforme Thiél: “muitos textos são bilíngues, demonstração do biculturalismo do discurso indígena” (2012, p. 43).

Nesse debate, convém lembrar que há diversos/as contadores/as/ e escritores/as indígenas que ainda mantêm sua prática literária apenas dentro de suas comunidades. Alguns/algumas por motivos pessoais, outros/as pelo fato de o mercado editorial ser extremamente seletivo para com esse público. Atualmente, há mais de quarenta escritores e escritoras indígenas que, ao produzirem literatura, atualizam o conhecimento ancestral e o fazem de modo político. Dentre os vários nomes, destacam-se Daniel Munduruku, Eliane Potiguara, Ailton Krenak, Graça Graúna, Cristino Wapichana, Kaká Werá, Olívio Jekupé, Yaguarê Yamã, Márcia Kambeba, Márcia Mura, Lia Minápoty, Julie Dorrico, Edson Krenak, Auritha Tabajara, Aline Rochedo Pachamama, entre tantos/as outros/as que estão espalhados/as pelas diversas regiões do Brasil. Sendo assim, como menciona Aline Rochedo Pachamama:

A partir de nossas inquietações, escrevemos. Para honrar nossas ancestrais, escrevemos. Escrevemos porque há uma floresta em nós, afetos e uma luta. Escrevemos para desconstruir registros colonizadores (PACHAMAMA, 2020, p. 26).

Inquietos e inquietas, escritores e escritoras indígenas escrevem. Toda escrita ou reescrita indígena, seja ela sobre temas que envolvam a aldeia, a cidade ou outros temas, honra os/as ancestrais, os/as primeiros/as narradores/as. Os escritos surgem da herança oral ancestral e refletem em produções de afeto e luta. Essa questão ancestral é também responsável pela *práxis* eu-nós no texto – entende-se a *práxis* indígena como a ação efetiva de propor no texto uma revisão acerca das narrativas que representaram (inventaram) o/a indígena anteriormente. As vozes indígenas são ativas. Nenhum/a escritor/a indígena produz literatura apartado/a de sua ancestralidade, seja ele/ela nascido/a ou não na comunidade, habitante ou não da aldeia. Antes

de se proporem escritores/as, indígenas desaldeados/as buscaram suas memórias ancestrais e foram compondo suas origens, conectando-se com suas identidades. Assim, o texto literário escrito reverbera a marca e as vozes do coletivo.

Essa prática eu-nós está presente na tessitura literária, por vezes de maneira não marcada na palavra, mas o/a leitor/a identifica que o/a escritor/a escreveu atravessado/a por uma coletividade, como por exemplo no poema “Escrevivência”:

Ao escrever, dou conta da ancestralidade;
Do caminho de volta,
Do meu lugar no mundo
(GRAÚNA, 2020, p. 19).

É importante destacar que este poema de Graça Graúna dialoga com o conceito de escrevivência cunhado por Conceição Evaristo⁷. No entanto, observa-se que a escrevivência para ambas as escritoras ocorre de forma semelhante, mas também específica. Enquanto Evaristo detém um processo de escrever mais traumático, Graúna aponta para um sentido mais próximo à retomada e à ancestralidade. A voz poética reconhece que, ao produzir literatura, está em relação com sua ancestralidade, ou seja, com todos aqueles que a antecederam, resultando de uma coletividade. Embora haja o registro de um eu (a voz indígena autobiográfica de Graúna), compreende-se que um coletivo atravessa também a poesia. A voz lírica se apresenta na produção poética indígena de formas diversas: ora será individual, com a presença do coletivo em sua gênese; ora será explicitamente coletiva, como se apresenta em alguns versos do poema *Identidade Indígena* (2019), de Eliane Potiguara:

Nosso ancestral dizia: **temos** vida longa!
Mas caio da vida e da morte
E range o armamento **contra nós**
(POTIGUARA, 2019, p. 113, grifos meus).

⁷ Em entrevista à **Tayrine Santana** e **Alecsandra Zapparoli**, em novembro de 2020, quando questionada sobre quando surgiu o termo escrevivência, a escritora destaca: “É uma longa história. Se eu for pensar bem a genealogia do termo, vou para 1994, quando estava ainda fazendo a minha pesquisa de mestrado na PUC. Era um jogo que eu fazia entre a palavra “escrever” e “viver”, “se ver” e culmina com a palavra “escrevivência”. Fica bem um termo histórico. Na verdade, quando eu penso em escrevivência, penso também em um histórico que está fundamentado na fala de mulheres negras escravizadas que tinham de contar suas histórias para a casa-grande. E a escrevivência, não, a escrevivência é um caminho inverso, é um caminho que borra essa imagem do passado, porque é um caminho já trilhado por uma autoria negra, de mulheres principalmente”. Disponível em: <https://www.itausocial.org.br/noticias/conceicao-evaristo-a-escrevivencia-serve-tambem-para-as-pessoas-pensarem/>. Acesso em 6 de maio de 2021.

A marcação coletiva expressa nos termos grifados da estrofe resulta da práxis eu-nós, a eu-indígena é atravessada por outras vozes, pelas ancestrais que a antecederam. Pode-se pensar, portanto, em um coletivo-lírico (em detrimento do eu-lírico tradicional da teoria literária ocidental). Ou seja, enquanto o coletivo viver nela, a força indígena não morre⁸. Percebe-se essa valorização ancestral, de caminhar junto com os mortos, pois, embora estejam afastados fisicamente, a presença deles é responsável pela continuação da memória. A narrativa indígena, e neste caso particular, a poesia, funciona também com um elemento político, potencializando as vozes vivas que ecoam àquelas que anteriormente guiaram os passos das comunidades.

A potencialização de vozes nas narrativas indígenas (orais e escritas), imbricada com o coletivo, segundo Graúna (2013, p. 88) “[...] nos aproxima do dialogismo em Bakhtin e, dessa maneira, nos permite também observar que o texto indígena de autoria individual implica um tecido de vozes”. As narrativas vão sendo construídas na perspectiva dialógica, as vozes do/no texto mantêm relações recíprocas e, pensando com Graúna, formam um tecido, este que é composto não por uma voz única e acabada, mas por vozes que estão em constante movimento e interpenetração.

As construções narrativas indígenas partem, então, dessa relação do eu-nós. Assim, cabe aqui pensarmos na concepção bakhtiniana de “excedente da visão”, proposta em *Estética da criação verbal*, obra já mencionada na introdução desta dissertação. Bakhtin destaca que, na construção do romance, o autor-criador precisa ser empático e construir as personagens para além do seu eu, ou seja, o autor precisa exceder a sua visão singular limitada para contemplar seu objeto (a personagem) e criá-la em sua liberdade de consciência. O crítico russo destaca:

O excedente da minha visão contém em germe a forma acabada do outro, cujo desabrochar requer que eu lhe complete o horizonte sem lhe tirar a originalidade. Devo identificar-me com o outro e ver o mundo através de seu sistema de valores, tal como ele o vê; devo colocar-me em seu lugar, e depois, de volta ao meu lugar, completar seu horizonte com tudo o que se descobre do lugar que ocupo, fora dele; devo emoldurá-lo, criar-lhe um ambiente que o acabe, mediante o excedente de minha visão, de meu saber, de meu desejo e de meu sentimento (BAKHTIN, 1997, p. 45).

O conceito de Bakhtin nos ajuda a compreender, na composição literária, as singularidades que os outros possuem. Entender, identificar e se colocar em relação com o outro gera, para Bakhtin, “um conhecimento produtivo, tanto ético quanto estético” (BAKHTIN, 1997, p. 46). É essa ação de exceder a visão e ler o outro em sua composição singular que

⁸ O eu-indígena no poema é de voz feminina.

permite aos/às escritores/as indígenas a composição de uma poesia-coletiva, pois, quando identifico-me e coloco-me em relação com o outro, consigo exceder minha concepção particular e parto para uma perspectiva coletiva. Os/as autores/as indígenas excedem a visão do seu eu identitário e constroem uma identificação dos/das seus/suas parentes/as, pois é agregando a unicidade de cada um que o coletivo indígena é construído.

Restringindo-nos às formas narrativas de expressão literária, compreendemos que, em grande parte das histórias de autoria indígena, as vozes presentes nos textos imiscuem-se e potencializam-se. Neste ponto, será necessária alguma demora sobre a perspectiva bakhtiniana. Para o crítico russo, as personagens em uma narrativa podem ser construídas de maneira polifônica. Para o teórico, agora na obra *Problemas da poética de Dostoiévski*:

a essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento (BAKHTIN, 2018, p. 23).

As literaturas indígenas rompem com a homofonia, com o individualismo. Embora cada voz possua sua singularidade, juntas, formam a teia polifônica. Assim, a combinação das várias vontades – vozes e consciências – é marca dos textos indígenas. A unidade dessas narrativas dá-se pela ancestralidade coletiva e seu desenvolvimento é inacabado, como a própria cultura. Vale destacar que a homofonia – condenada por Bakhtin como modo discursivo que serve à perpetuação do autoritarismo – constitui marca do discurso eurocêntrico perpetuado por séculos, a ponto de os próprios europeus (alguns) ressaltarem seu autoritarismo monológico. Neste sentido, aciono um conceito advindo da teoria literária do leste europeu – a polifonia – para defender que, em contraposição à prática monológica colonizadora, as narrativas indígenas praticam e desenvolvem continuamente o discurso polifônico. Assim, a literatura indígena revela uma equivalência entre teoria e prática, de forma a evidenciar (textual, mas também politicamente), cada vez mais, as vozes presentes no tecido de palavras:

Essa correlação de teoria e prática, de sujeito epistêmico e político que, imbricando eu e grupo, eu-nós, potencializa uma voz-práxis direta em que a condição identitária, sua singularidade antropológica e sua situação de marginalização, de exclusão e de violência vividas e sofridas como minoridade unem-se para constituir uma perspectiva altamente política, autobiográfica,

testemunhal, experiencial e mnemônica da própria situação (DORRICO; DANNER; DANNER, 2020a, pp. 66-67).

A *práxis* eu-nós, como atividade polifônica nas narrativas indígenas, confere ênfase ao caráter identitário e potencializa também a perspectiva etnológica, no qual as narrativas apresentam esses traços de caráter político, autobiográfico, testemunhal, experimental, apontados por Dorrico *et al* (2020a). A perspectiva política é marca fundante nos textos indígenas, principalmente para demarcar o lugar de fala e questionar os pressupostos da literatura colonial. Politizar o texto não significa defini-lo apenas como texto de crítica ao processo colonial/eurocêntrico, significa somar vozes (em arranjo polifônico) para combater os ideais e as ideias que se fincaram na memória social a partir do que fora proposto pelo colonialismo.

Os/as escritores/as potencializam suas vozes e as vozes dos seus, fenômenos que são frequentes nos textos de caráter testemunhal e experiencial. O testemunho e a experiência são elementos de partilha oral e chegam à tessitura da escrita, como perspectivas marginais e reveem a maneira de ser indígena no texto literário. Márcio Seligmann-Silva, pesquisador da Unicamp, menciona em seu livro *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*, que “toda literatura tem seu teor testemunhal” (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 78). Assim, compor um texto literário, parte, muitas vezes, do testemunho do experiencial do autor. Seligmann-Silva ainda destaca que a literatura de testemunho observa o passado de uma forma diferente, pois “a sua tese central afirma a necessidade de se partir de um determinado *presente* para a elaboração do testemunho” (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 79). A literatura de autoria indígena possui esse caráter, observa, no presente, a rememoração do passado e a atualização do testemunho ancestral.

Entendo que nenhum/a escritor/a indígena escreve sozinho/a, carregam sempre em si o que aprenderam com a ancestralidade – por isso agrego a este debate a concepção polifônica. Sendo assim, a polifonia, o testemunho e a experiência possibilitam ao/à escritor/a colher, em comunidade com os parentes, as narrativas e as maneiras para compor o texto. Da memória oral do ancião, o/a escritor/a enforma o texto escrito. Do prisma oral para o tecido escrito, o caráter estético multifacetado acompanha a narrativa.

Reconhecer a importância de quem escreve faz-se necessário. No entanto, igualmente necessário é fazer com que essas narrativas cheguem a novos espaços, a pessoas que estão disponíveis a conhecerem o legado escrito dos povos indígenas. O protagonismo desses corpos que por tanto tempo foram (e ainda são) marginalizados produz uma contranarração a um

sistema literário ainda bastante ocidentalizado. No entanto, a perspectiva do/a escritor/a indígena implica continuar a buscar espaços, para que, cada vez mais, nós possamos falar por nós e pelos nossos, sem a necessidade de um outro. A voz-práxis indígena se faz movimento, transformação e evidencia o protagonismo dos povos em sua história e nas narrativas do campo literário.

2.3 Ancestralidade e autonomia

Identities, utopia, complicity, hope, resistance, displacement, myth, history, diaspora and other words andantes configure some terms (possible) to designate, a priori, the existence of indigenous literature contemporary in Brazil [...] (GRAÚNA, 2013, p. 19).

A voz insurgente de Graça Graúna, indígena Potiguara, escritora e crítica literária, propõe descrever as literaturas indígenas brasileiras. As palavras usadas pela escritora, reveladas na epígrafe desta seção, são basilares e, como ela bem menciona, são termos possíveis, levando em consideração que diversos outros poderiam também delinear esse fazer literário indígena. À vista disso, agrego ao pensamento desta mulher indígena o termo ancestralidade, como uma expressão que se incorpora satisfatoriamente no caminhar das literaturas indígenas no Brasil. A ancestralidade opera como um elemento edificador das literaturas indígenas, estas que se situam, da perspectiva escrita e editorial, no contexto contemporâneo da literatura brasileira.

A ancestralidade é o fio necessário para unir o presente que vivemos ao passado que nos formou. Daniel Munduruku (2017, p. 19) destaca que “o presente é a atualização do passado, e o passado é o sentido do presente”, ou seja, “é o modo ancestral”. Faz-se necessário pensarmos que a ancestralidade não se resume apenas ao passado. Para os povos indígenas, a ancestralidade une passado e presente, integrando esses tempos, como diz Munduruku: “em um único movimento” (*idem*).

Quando falamos que honramos e respeitamos o conhecimento ancestral, destacamos que o passado que nos formou existe em nós, e esse passado ancestral está em sintonia com nosso presente, sendo constantemente atualizado. No entanto, torna-se necessário enfatizar que os seres ancestrais emanam da natureza, por isso cuidamos e preservamos tanto esses espaços. Kaká Werá Jecupé, em *A terra dos mil povos* (2020), afirma que “para o povo indígena, os ancestrais que regem a natureza acompanham toda a evolução humana, como semeadores que espalham sementes pela terra e observam, nutrem e cuidam até frutificarem” (WERÁ JECUPÉ, 2020, p. 62). Assim, a semente plantada continua a ser regada para que os frutos continuem a ser produzidos. Respeitamos e honramos nossos/as ancestrais pajés, xamãs, caciques, anciãos/anciãs, contadores/as, mas sabemos que temos ancestrais que nos guiam, que são a própria natureza. Por isso, Werá Jecupé, no mesmo texto já citado, menciona que “o índio

surgiu desses ancestrais sagrados: Sol, Lua, arco-íris, terra, água, fogo e ar. Dos reinos animal, vegetal, mineral” (*idem*). Assim, ao ancestralizar, nossos antepassados continuam a nos orientar, e os nossos ancestrais da natureza, nossos criadores, nos guiam.

Dando continuidade ao saber e à força ancestral, as literaturas indígenas – orais, cantadas, escritas – vivem em cada comunidade, nas manifestações de seus povos. Na caminhada dos/as escritores/as indígenas e de tantos/as outros/as pertencentes a demais grupos contra-hegemônicos (afrodescendentes, mulheres, LGBTQIA+, trabalhadores/as sem-terra e sem-teto, etc.), que transitam por espaços dominados pelo elitismo social e literário, pairam dificuldades e exclusões. Afinal, como aponta a pesquisadora da Universidade de Brasília, Regina Dalcastagnè (2012, p. 14), “o campo literário brasileiro ainda é extremamente homogêneo”. Tal homogeneidade impera não pela ausência de um público que torne o campo literário brasileiro heterogêneo, mas sim pela dificuldade encontrada por escritores e escritoras que estão à margem de adentrar nos espaços de editoração e circulação livresca. Certamente, há um perfil de escritor na cena literária brasileira (homens, brancos, classe social mais abastada, com prestígio acadêmico). Evidentemente, quando há a inserção de um modelo que destoa desse perfil haverá desconforto (DALGASTAGNÈ, 2012) – que deve suscitar confrontos.

Os/as escritores/as indígenas (bem como nossos povos e nossos ancestrais) nunca foram/fomos contemplados/as nos espaços que são destinados ao público branco, por exemplo. Assim, no universo literário, o desconforto apontado por Dalcastagnè é causado principalmente por fatores políticos. A exclusão alicerça-se em um discurso monológico que anula a existência das literaturas dos povos indígenas ou que, quando a valida, denomina as expressões literárias indígenas como oratura, apenas. Reforço a consideração de Graúna, quando diz que “negar a existência da literatura ou imprimir-lhe o rótulo de *orature* (como quer a visão eurocêntrica) são formas de preconceito literário” (GRAÚNA, 2013, p. 172). Excluir, anular e invalidar as expressões literárias de povos que resistem desde o processo de invasão em meados do século XVI é o sinal e a comprovação de que a colonização não acabou. Seus resquícios ainda penetram cotidianamente em diversos espaços da sociedade, sendo o meio literário mais um deles.

Os textos orais e escritos refletem a ancestralidade como forma de perpetuação da memória indígena. Torna-se conveniente pensarmos que, embora exista um projeto político-social pautado na hegemonia branca, letrada e dominante, a resistência e os ensinamentos que descendem dos/das primeiros/as anciãos/anciãs serão reverberados nos versos e narrativas contemporâneas. Destaco a voz-indígena em alguns versos do poema a seguir:

Mas enquanto eu tiver o coração aceso
Não morre a indígena em mim e
 Nem tão pouco **o compromisso que assumi**
Perante os mortos
De caminhar com minha gente passo a passo
 E firme, em direção ao sol [...]
 (POTIGUARA, 2019, p. 113, grifos meus)

Essa voz poética menciona que, enquanto tiver o coração aceso, ou seja, a memória viva dos/das seus/suas ancestrais, a indígena que existe nela não morre. Isso é resistência étnica e cultural: comprometer-se com a luta dos seus, com a sua cultura milenar e atual. A voz do poema grita pelos ancestrais e reforça o seu compromisso com os mortos, com o seu povo, com o caminhar em busca da liberdade e do direito de existir, de viver. Esse compromisso de não abandonar aqueles/as que nos antecederam é firmado por cada indígena que se compromete em manter a chama ancestral dentro de si, esteja onde estiver, pois, só assim caminharemos em direção ao Sol, nosso primeiro ancestral.

Então, assim como proposto pela eu poética citada, as escritas indígenas, nos dias atuais, também assumem o pacto de trabalhar em e pelo coletivo, com vistas a perpetuar a ancestralidade pelo literário. Compactuo com o pensamento de Ademário Ribeiro, quando diz que “essas autorias são vozes empoderadas, graças ao lugar de onde falam, escrevem e têm as suas origens, histórias, culturas, identidades e sobre(vivências)” (RIBEIRO, 2020, p. 78). Reconhecer a potência dessas vozes indígenas lança-se como exercício imprescindível porque esse discurso literário que está sendo escrito, desde os anos 1990, e que continua se manifestando na modalidade oral, parte dos/das próprios/as indígenas, que, como adverte Ribeiro (2020), estão fincadas nas “origens, histórias, culturas e sobre(vivências)”. A combinação entre lugar de fala e resistência confere a esses/as escritores/as autonomia para expressarem a cultura, criticar os ultrajes da colonização, valorizar as identidades e reforçar as memórias e engrandecer a luta dos ancestrais. Sabemos, contudo, que,

a definição dominante de literatura circunscreve um espaço privilegiado de expressão, que corresponde aos modos de manifestação de alguns grupos, não de outros, o que significa que determinadas produções estão excluídas de antemão (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 16).

A exclusão existe. No entanto, os/as indígenas confrontam a intimidação. O compromisso indígena de caminhar com sua gente em direção ao sol, parafraseando o poema de Eliane Potiguara exposto anteriormente, é anterior a esses mecanismos de seleção e exclusão.

Marcos Terena, grande liderança indígena brasileira, afirma que “o escritor Indígena deve ser um protagonista [...] falar e ser ouvido”, e acrescenta: “se queremos um mundo, temos que ser parte desse processo” (TERENA, 2020, p. 102). Com isso, assumir esse protagonismo em meio a uma produção literária que cada vez mais está sendo contestada configura-se como ação pertinente e essencial em nossos tempos. Se o direito de protagonizar não nos é garantido pelos críticos canônicos da literatura brasileira, é oferecido pelos/as leitores/as do texto indígena, pelos/as estudiosos/as nas universidades e pelos/as críticos/as literários/as com visões democráticas e compromissadas, pois “hoje, cada vez mais, autores e críticos se movimentam na cena literária em busca de espaço – e de poder, o poder de falar com legitimidade ou de legitimar aquele que fala” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 13).

Em nosso século, já vemos que os livros de literatura indígena chegam a espaços onde, há poucos anos, sua presença era impensável. Isso é resultado de um trabalho coletivo e de desobediência. Desobedecer ao modelo canônico, na forma e no conteúdo, propor novos estilos e ocupar nichos específicos parte também de um caminho começado pelos que nos antecederam, considerando que os desafios são enormes. No entanto, por mais que esses textos estejam chegando a espaços de prestígio, isso não significa que a aceitação é igual à de uma obra que não faz parte do grupo chamado de margem.

No ambiente universitário, por exemplo, trabalhar com escritores e escritoras que não são parte do grupo dos mais pesquisados é caminhar em um campo minado, pois, embora estejamos imersos no momento contemporâneo, a academia, em muito, ainda se dedica à investigação de autores/as consagrados/as pela crítica. O objetivo aqui não é dizer que tais escritores/as consagrados/as pela crítica não possam nem devam ser estudados/as. O debate centra-se na negação a autores e autoras que destoam do modelo canônico estrutural que a literatura brasileira concebe e valida. Outra vez, recorro à professora da UnB:

Em suma, para acolhermos um autor/autora dissonante, temos de fazer um investimento – o que tem seus custos. É um investimento simbólico diante de nossos pares, ou seja, outros pesquisadores reconhecidos, que podem discordar radicalmente de nossa valoração dessa obra, e por isso nos enquadrar em nichos menos valorizados dentro da academia (em vez de estudiosos literários, passamos a ser vistos como “aquelas feministas”, “aquele pessoal dos estudos culturais”, “aquele grupo que faz sociologia da literatura”) (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 15).

O investimento mencionado por Dalcastagnè é refletido em diversas instâncias, uma vez que, para determinados grupos, a inovação implica crítica pejorativa. Nessa perspectiva,

reconhecer, por exemplo, a autoria indígena em lócus de pensamento que foram e estão fundamentados em autorias clássicas é desobedecer ao sistema e correr riscos – e ainda poder ouvir: índio escreve? índio estuda? No entanto, ao imprimirmos novos pensamentos (e atos) não estamos invalidando o que é tido como “alta literatura”. A busca dos/das escritores/as indígenas e de todos os grupos marginalizados pelo cânone por espaço não se dá no sentido de invalidar os outros (como fazem conosco), mas no de propiciar que sejamos vistos, lidos e discutidos.

Os/as autores/as considerados/as como pertencentes às margens literárias possuem tarefas duplas, pois, além de produzirem, precisam defender suas obras e inseri-las nas disputas editoriais/comerciais. As vozes marginais defendem um espaço de autonomia e, ao mesmo tempo em que escrevem, reivindicam o fortalecimento de suas comunidades. Nessas vozes, claro, incluímos os/as autores/as indígenas. Assim,

As vozes literárias indígenas, apesar de (des)consideradas, já sentem reverberar as mobilizações ocorridas também no interior dos grupos dos próprios escritores indígenas. Certamente isso fortalece o trabalho de divulgação e circulação dos textos e de conquista de um público leitor para o consumo das literaturas indígenas (PINTO, 2017, p. 52).

Aos poucos, essas mobilizações estão sendo mais visíveis e as repercussões oriundas de tais ações contribuem para o reconhecimento dos/das autores/as, pois, sendo o público leitor cada vez mais diverso, maiores são as chances de novos diálogos, questionamentos e repercussão da cultura indígena. A circulação dos textos provoca alteração na ideia que o público não indígena tem do sujeito nativo brasileiro, difundido pelo colonizador como indivíduo atrasado e incapaz de expressão literária. As literaturas indígenas revelam a autonomia dos escritores em relação com o conhecimento ancestral. Assim:

As literaturas que escrevemos, as narrativas que contamos, as histórias que cantamos revelam não apenas nossas ideias, mas também nossos seres, nossa identidade, nossa relação com o mundo. Assim, os três pontos cruciais das “metodologias indígenas”, ou seja, nossas maneiras “de ser, de saber e de fazer”, funcionam como um tripé, um sustentáculo do movimento indígena, de sua produção cultural (conhecimento tradicional) e científica (tradução do conhecimento cultural) (KRENAK, 2019, p. 325).

A concepção apontada por Edson Krenak é bastante valiosa, as metodologias indígenas, ou, as maneiras de ser, saber e fazer constituem uma política de resistência, porque nesse contexto, leva-se em consideração, com ênfase, as maneiras da tradição indígena. Nessa

perspectiva, não há a validação de um modelo eurocêntrico, branco, cristão, mas sim, do modelo próprio indígena. O de ser, em seus costumes, crenças e ações; o de saber, como sobreviver, resistir, curar, manter a tradição; e o de fazer, agindo contra a colonização, preservando a natureza, zelando pela transmissão do conhecimento ancestral. Pensando nessas metodologias, as literaturas indígenas constituem-se como obras em que o ser, saber e fazer são conceitos que estão em constante movimento, em interação dialógica. Cumpre lembrar que os povos indígenas brasileiros são diversos. Cada povo possui particularidades e, conseqüentemente, as formas literárias, as maneiras de narrar, de produzir diferem umas das outras. No entanto, as metodologias indígenas apontadas por Krenak (2019) unem esses povos, cada um em suas particularidades, visando o caminho para a comunhão. É esse processo de união que garante aos povos indígenas uma autonomia para continuar. As literaturas de cada povo, produzidas em comunidades ou fora delas, reverberam esse caráter autônomo e combativo, que desmonta pressupostos coloniais e anuncia a perspectiva do ser indígena. Dessa forma:

Ao passo que um discurso de essência é articulado na literatura e teoria indígena, as hegemonias são questionadas. Através da recusa às identidades etnocêntricas impostas pela lógica colonial, os sujeitos indígenas constituem sua identidade pela diferença. E nisto se percebem autônomos e autodeterminados (PINTO, 2017, p. 47).

Constituir-se autônomos e autodeterminados requer questionamentos e lutas – ação constante realizada por indígenas, na escrita e na crítica literária. Nada nesse contexto dominante é pensado de maneira a facilitar a inserção dos autores/as indígenas na cena literária. Porém, as tintas da resistência ancestral escrevem uma nova história, ou histórias polifônicas, e nelas, quem escreve bebe da fonte do sagrado, do conhecimento ancestral e desfaz preconceitos e estereótipos anteriores. As literaturas indígenas mantêm uma relação constante com o espiritual, como forma de significar ainda mais o conhecimento sagrado e cultural deixado pelos ancestrais, pois, como menciona Graúna (2013, p. 62): “manter o sagrado é preservar a identidade”.

O pensamento dos/das autores/as indígenas parte de uma cosmovisão ancestral, assim, quando transformado em ação, tal pensar apresenta metodologias concretas para causar movimento. Desde a invasão, os/as indígenas transformam dor em luta, para se autodeterminarem, falarem por si, sem um outro para sempre os representar. É desejo dos/das autores/as indígenas “[...] que essa literatura indígena tenha novos escritores e que esses possam falar de sua aldeia, apresentar seu pensar e que seja uma escrita fluida, corrente, forjada na dor

e no amor” (KAMBEBA, 2018, p. 44). A fluidez da escrita indígena entrelaça as memórias e presentifica a compreensão da força espiritual, como ancestral. A escrita indígena, carregando a ação de resistir, apresenta elementos que colaboram ainda mais para que essas marcas sejam visíveis. No texto, há, quase sempre, a presença de elementos multimodais, que agregam ao que está sendo narrado e conferem uma dimensão plural à matéria narrada. Thiél (2012) completa que

[...] os textos indígenas brasileiros são elaborados a partir de multimodalidades discursivas e apresentam imagens quase sempre lidas como ilustrações ou simples ornamentos; por suas imagens, eles são classificados como obras do universo infanto-juvenil, sinal dos prejulgamentos e estereótipos literários e editoriais (THIÉL, 2012 p. 50).

As multimodalidades discursivas acompanham o texto escrito, portanto, devem ser lidas como partes essenciais da obra. As imagens, quando aparecem nos livros, possuem significados de grande importância para os povos e suas cosmovisões. Contudo, tendem a ser tomadas pelo mercado editorial e pelo público em geral como caracterizações de obras destinadas ao público infanto-juvenil. Diversas publicações indígenas possuem esse perfil, pois, inicialmente, foram escritas como forma de transmissão dos conhecimentos para as novas gerações das aldeias. Porém, os textos literários indígenas são destinados a todo público leitor, de forma que não se pode rotulá-los como textos exclusivamente voltados para o mercado livreiro infanto-juvenil. Nesse debate, fico com o que Daniel Munduruku destaca em entrevista a Bruno Torres, em 2019. O parente destaca:

A maioria dos 47 livros que publiquei é para crianças e jovens, mas digo que é para todo mundo. Porque eu escrevo não exatamente para crianças e sim para a infância das pessoas e todo mundo tem e teve uma infância. Não que sejamos crianças o tempo todo, mas a nossa infância é sagrada (MUNDURUKU, 2019, s/p).

Todos nós temos uma infância dentro de nós, pois um dia também já fomos crianças. Penso que a proposta de Munduruku sirva para os/as demais escritores/as indígenas, que também escrevem para as infâncias. Muitas das imagens presentes nos textos recebem o nome de grafismos, desenhos pintados à mão pelos/as próprios/as indígenas, que possuem densa relação com o texto escrito. Outros desenhos presentes em alguns livros são feitos por ilustradores não indígenas, porém esses diferem dos grafismos, embora acompanhem e componham as narrativas. Assim, como propõe Thiél (2012, p. 68), esses recursos imagéticos

“são elementos multimodais que compõem a estética literária do texto indígena e devem, portanto, ser considerados no processo editoração”, pois não aparecem no texto de maneira aleatória ou inocente, há uma significação, que varia de acordo com a proposta do/da autor/a e a suas intenções. Vale indicar que a multimodalidade é um recurso semiótico, usado em diversos gêneros textuais para “representação (e comunicação) de sentidos construídos social e culturalmente. Tais recursos incluem, por exemplo, a imagem impressa ou em movimento, o som, a música, o gesto, a fala” (THIÉL, 2012, p. 87).

As imagens, os desenhos e os grafismos constituem também uma maneira de colocar na forma impressa do texto, no formato não verbal, expressões que representem muito da ancestralidade do/da escritor/a. A multimodalidade agrega semioses diversas e oferece um caráter próprio, diferindo das narrativas canônicas “para adultos”. O livro indígena, quando lido em sua totalidade, levando em consideração a oralidade, a tessitura escrita e as imagens propõe ao leitor novas formas de adentrar e experimentar o universo literário. Enfim:

Esta literatura tem contornos de oralidade, com ritos de grafismos e sons de floresta, que tem em suas entrelinhas um sentido de ancestralidade, que encontrou nas palavras escritas, transpostas em livros, não só um meio para sua perpetuação, mas também para servir de mecanismo para que os não indígenas conheçam um pouco mais da riqueza cultural dos povos originários (HAKIY, 2018, p. 38).

Ao conhecermos essas literaturas e suas diversas facetas, conheceremos também um pouco da cultura indígena. Seus/suas autores/as continuam a levar textos para fora das aldeias, seja através das editoras, mesmo sendo uma tarefa árdua, ou através de blogs, *e-books*, redes sociais. Quanto mais se espriarem essas literaturas, mais poderemos desfazer as noções preconceituosas que a sociedade tem dos sujeitos indígenas, pois, os/as autores/as indígenas “constroem textos de resistência política e literária” (THIÉL, 2012, p. 101). Diferentes mundos são construídos em uma cosmovisão histórica e ancestral. Por isso:

A leitura da literatura indígena convoca o leitor a conhecer diferentes mundos, culturas, saberes, epistemologias, pensamentos e expressões, não mais pelas vozes e escritas de outrem, de modo extemporâneo, objetivo e neutro, mas a partir de si mesmos, desde si mesmos, para si mesmos e para o outro (DORRICO, 2018, p. 109).

Inclusive, essa convocação ao leitor, mencionada por Dorrico, é destinada principalmente ao leitor não indígena, possuindo um caráter formativo e de orientação. O grito

indígena não se cala – embora tenha sido silenciado por séculos e, para alguns grupos hegemônicos, deva ser menosprezado até os dias atuais. Além disso, vale pensar também que “[...] as práticas de escrita literária indígenas contemporâneas são mecanismos potentes de resistências política, cultural e estética” (MELO, 2021, p. 113). Assim, a literatura emerge como campo poderoso para que os indígenas possam falar, reclamar e anunciar a beleza cultural dos povos indígenas brasileiros, bem como, de revelar as potências políticas, culturais e estéticas desses povos.

3. AURITHA TABAJARA E ELIANE POTIGUARA: REVELANDO O CONHECIMENTO ANCESTRAL

3.1 Breve percurso sobre as mulheres na literatura: quando as mulheres indígenas falam?

“[...] contar nossas histórias ainda é, sim, um forte imperativo de uma poderosa forma e resistência” (SMITH, 2018, p. 49).

Pierre Bourdieu, em *A dominação masculina* (2002), registra que tal dominação significa uma forma de violência simbólica. Forma que foi (e é) responsável pelo silenciamento das vozes/corpos de diversas mulheres em épocas e sociedades diferentes. Para romper com a dominação masculina, Linda Smith defende a importância de as mulheres contarem suas próprias histórias. Na literatura, a valorização do sujeito masculino acontece com grande insistência. Nota-se que, nas produções de diversos países, o cânone literário é composto, total ou consideravelmente, por homens. Em seu texto intitulado *Cânon*, Roberto Reis afirma que “o conceito de cânon implica um princípio de seleção (e exclusão)” (REIS, 1992, p. 70). Nesse sentido, esses princípios são validados por meio dos interesses de classe, cultura, gênero, etc.

O cânone literário é um constructo social que exclui aqueles/as que não interessam ao modelo hegemônico canônico, ou seja, os/as que não fazem parte do padrão heterossexual, branco, cristão e de classe socioeconômica dominante, em suma. No entanto, a perspectiva de gênero foi também um princípio de seleção e exclusão, pois, embora algumas escritoras possuíssem formação acadêmica, apresentassem escrita desenvolvida com notável qualidade estética, eram ainda assim barradas da cena cultural, universitária e editorial por serem mulheres. Reis (1992) destaca que:

Ao olharmos para as obras canônicas da literatura ocidental percebemos de imediato a exclusão de diversos grupos sociais, étnicos e sexuais do cânon literário. Entre as obras-primas que compõem o acervo literário da chamada “civilização” não estão representadas outras culturas (isto é, africanas, asiáticas, indígenas, muçulmanas) [...] (REIS, 1992, p. 72, grifos nossos).

A exclusão destacada por Reis foi reverberada na literatura de diversos países do globo. Na brasileira, por exemplo, o cânone literário é composto (quase que em sua totalidade) por homens. As obras de Machado de Assis, José de Alencar, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, dentre tantos outros, são marcas constituintes da prosa e do

verso no Brasil. Entre as mulheres que aparecem no cânone, estão Clarice Lispector, Cecília Meirelles, Rachel de Queirós, dentre poucas outras. Diversas figuras, porém, foram silenciadas e excluídas, a exemplo de Maria Firmina dos Reis, considerada a primeira mulher negra a publicar um romance no Brasil – o romance *Úrsula*, em 1859 – e que não é mencionada nos manuais de literatura brasileira, assim como Julia Lopes de Almeida, prosadora do final do século XIX e abertura do XX bastante lida na cena cultural burguesa da então capital brasileira.

Algumas escritoras que produziram literatura nos séculos XIX e XX foram apagadas pelo cânone e pouco se ouvia falar delas. Na contemporaneidade, muitos textos dessas mulheres são resgatados e trazidos à baila para que possam ser lidos e divulgados. Dentre essas escritoras, cito Gilka Machado, Nísia Floresta, Hilda Hilst e Orides Fontela. Porém, mesmo assim, muitas outras foram esquecidas e ainda continuam no anonimato.

A exclusão da mulher enquanto sujeito produtor de literatura configura uma perpetuada dominação do homem na cena literária. À vista disso, Márcia Abreu (2006, p. 39) destaca que “na maior parte das vezes, não são critérios linguísticos, textuais ou estéticos que norteiam essa seleção de escritos e autores”, mas, sim, as “posições políticas e sociais”. Nesse contexto, a ação de selecionar uns e excluir outras parte de uma noção de cânone fundada na perspectiva masculina, pois as posições políticas e sociais das quais fala Abreu partem de sujeitos masculinos, visto que o cânone é dominado por eles.

No texto *A questão do cânone* (1995), Zahidé Muzart, estudiosa da literatura de autoria feminina no Brasil, com ênfase nas escritoras do século XIX, afirma que “o estudo do cânone está ligado, pois, a várias coisas, principalmente à dominante da época: dominantes ideológicas, estilo de época, gênero dominante, geografia, sexo, raça, classe social e outros” (MUZART, 1995, p. 86). Ao pesquisar as escritoras do século XIX, Muzart (1995, p. 90) destaca que “entre as várias razões para a não canonização das escritoras do século XIX, tem sido muito importante o gênero literário escolhido”. De acordo com a autora, as poetisas eram mais aceitas, enquanto as romancistas e teatrólogas eram apagadas. Torna-se importante ressaltar que os gêneros literários escolhidos por determinadas mulheres conferiram visibilidade a umas e a outras não, evidentemente por tendências de mercado e práticas editoriais. No entanto, a principal causa da menor publicação e circulação de obras de autoria feminina diz respeito, sem dúvida, antes ao fato de serem mulheres que a variantes de forma e gênero literário.

Uma questão apontada por bell hooks em *Ensinando a transgredir* (2017) chama a atenção. A pensadora negra, figura de grande importância para o movimento feminista e negro, falecida nos últimos dias de 2021, destaca: “não acredito que podemos mudar o que já foi feito, mas que podemos mudar o futuro” (hooks, 2017, p. 260). Embora hooks esteja falando de um

processo pedagógico libertador, não especificamente das mulheres no âmbito literário, parece possível associar essa fala ao nosso debate. De fato, não há como mudar o passado, mas se torna importante transformar o futuro. Os estudos acadêmicos, políticos e sociais que conferem visibilidade às escritas de mulheres que não puderam ser lidas anteriormente constituem formas de se repensar o passado e de se pensar e tecer o futuro. Embora de forma lenta, hoje, já é possível encontrar romances escritos por mulheres cuja escrita foi resgatada de séculos passados, bem como de mulheres que emergem na cena contemporânea, em vestibulares, concursos e processos seletivos. Esses pequenos feitos devem ser comemorados, sempre no sentido de provocar a dinâmica sociopolítica a ampliar conquistas históricas.

No século XX, então, houve certo destaque para a prosa escrita por mulheres, principalmente na terceira geração modernista. No entanto, obrigadas a silenciar e a aceitar a dominação do homem, de modo geral, com certa passividade, as mulheres estiveram aquém do sistema literário, social e político por muito tempo. A partir da década de 1970, houve um movimento que visou reverter essa lógica dominante, a Crítica Feminista e, posteriormente, os Estudos de Gênero se efetivaram como uma política literária que valorizou a produção de mulheres, as produções queer, de sujeitos não binários, etc.

Os contributos das mulheres feministas para a crítica literária foram enormes, desde Adrienne Rich, Annette Kolodny, passando por Gayatri Spivak, bell hooks, Ria Lemaire, sem esquecer de citar as estudiosas brasileiras, a exemplo de Zahidé Muzart, Rita Terezinha Schimdt, Izabel Brandão, Susana Souto, entre outras, as colaborações foram não apenas para que as escritoras pudessem ser lidas e ouvidas, mas também para fortalecer a crítica literária na perspectiva feminista. De tal forma:

A considerável produção literária de autoria feminina, publicada à medida que o feminismo foi conferindo à mulher o direito de falar, surge imbuída da missão de “contaminar” os esquemas representacionais ocidentais, construídos a partir da centralidade de um único sujeito (homem, branco, bem situado socialmente), com outros olhares, posicionados a partir de outras perspectivas (ZOLIN, 2009, p. 186).

Esse processo de contaminação destacado por Zolin foi e ainda é necessário em nossos tempos. As escritas femininas além de possuírem lugares de fala próprios, reconfiguram o modo de entender a mulher enquanto personagem, narradora e sujeito da enunciação. Assim, a mulher busca sair da subalternidade imposta pela dominação masculina – respondendo então à célebre pergunta da teórica indiana Gayatri Spivak. A teórica (2010, p. 12) destaca que “se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno

feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 67). De tal forma, compreende-se que a mulher subalterna enfrenta maiores dificuldades para se inserir e atuar na sociedade. Se pensarmos essas mulheres na arena literária, muitas foram silenciadas em séculos passados, ficaram no obscurantismo, como aponta Spivak. No entanto, a crítica literária feminista, os estudos pós-coloniais e descoloniais visam fazer com que essas mulheres que estão na subalternidade possam também falar.

No seio dessas discussões, junto a Carlos Augusto de Melo, professor e pesquisador da Universidade Federal de Uberlândia, recentemente destacamos que:

Um dos principais feitos dessa produção literária feminina insurgentes é a capacidade que as mulheres têm de autorrepresentação, assumindo suas próprias identidades, com a propriedade de quem está de um lugar de fala à medida que vai possuindo uma perspectiva mais próxima de si (MELO; SILVA FILHO, 2021, p. 253).

Essa capacidade de se autorrepresentar culmina em produções autônomas, que revelam as singularidades éticas e estéticas de mulheres que rechaçam a dominação masculina na cena literária. Pensando as escritoras indígenas, Joyce Green adverte: “os estudos indígenas de cunho feminista aproximam dois discursos críticos – o feminismo e o anticolonialismo, mostrando como os povos aborígenes e, em especial, as mulheres indígenas, são afetadas pelo colonialismo e pelo patriarcado” (GREEN *apud* SCHNEIDER, 2016, p. 140), ou seja, as mulheres indígenas lutam por serem mulheres, como também por terem sido colonizadas. Uma tarefa dupla: existir, produzir e se inscrever na cultura apesar do machismo e da colonização imperantes por séculos. Nesse contexto, observo que as mulheres indígenas muitas vezes são esquecidas e ficam à margem da margem.

A literatura colonial colaborou para a construção de uma representação distorcida da indígena feminina: imagem hiperssexualizada, de mulher apta à procriação, à animalização, à sedução. Graça Graúna, pesquisadora e escritora indígena, destaca que “a representação da mulher indígena na sociedade não índia foi articulada, desde a colonização, com requintes de malícia, discriminação, brutalidade e preconceito” (GRAÚNA, 2013, p. 102). Desde a literatura jesuítica, a mulher indígena foi construída como personagem subalterna, servil. No romantismo de José de Alencar, por sua vez, vê-se narrada, pela visão do homem branco urbano, a suposta não-dominação dos impulsos em *Iracema* e a fragilidade para resistir ao colonizador. No estudo que precede esta dissertação, em TCC intitulado *Literatura indígena contemporânea: vozes dessilenciadas de Graça Graúna, Eliane Potiguara e Daniel Munduruku*, defendido na Universidade Federal de Alagoas, *campus* do Sertão, no ano de 2019, sob orientação do

professor Márcio Ferreira e coorientação da professora Cristian Sales, estudamos a tríade indianista de Alencar para observar como o/a índio/a foi representado/a sob perspectivas de inferiorização e estereotipadas. Daquele trabalho, citamos:

O modelo de brasilidade e nacionalidade que aparecem nas narrativas alencarianas apresentam um índio servil, submisso e europeizado. Peri, Iracema e Ubirajara, três ingredientes idealizados, três sujeitos que são tidos como heróis, heróis por abandonarem suas famílias, desprezarem seu povo e lutar para ser mais poderoso que seus parentes (SILVA FILHO, 2019, p. 21).

Em 2019, já ressaltávamos que o heroísmo atribuído aos sujeitos indígenas nos romances indianistas do XIX partia de uma perspectiva romântica idealizada. O modelo estabelecido por José de Alencar insistia na subalternização do índio e na elevação do branco colonizador. Assim, para reagir a essa subalternidade imposta e massacrante, as escritoras indígenas avançam pessoal e historicamente via texto literário, evocando as vozes das ancestrais e se colocam também na tessitura poética e narrativa, para denunciar a perseguição, lembrar das parentas que se foram e das que continuam na luta, na resistência. Como coloca Fernanda Vieira Sant'Anna, mulher indígena brasileira:

É no eco da língua do meu povo, que não falo, que ouço a força das mulheres Indígenas através dos tempos. Ela vibra no meu corpo e reverbera nos meus passos. E é pela língua do colonizador que faço chegar ao presente todas aquelas que vieram antes de mim e que carrego comigo (SANT'ANNA, 2019, p. 153)

Uma seguindo a luta da outra. Respeitando e honrando aquelas que as antecederam. A força das mulheres indígenas atravessa tempos e espaços. Assim, não apenas no texto literário em verso ou prosa, mas especificamente nele, as autoras indígenas cantam a existência viva da comunidade, anunciam e denunciam, proclamam a liberdade, o respeito aos anciãos e anciãs, à natureza e ao sagrado, pois, “como resistência, reescrita e memória, as literaturas nativas escritas por mulheres [...] inscrevem de volta histórias apagadas, em uma autoetnografia” (SANT'ANNA; MANGABEIRA, 2019, p. 62). Nesse movimento, desencadeando ações memoriais, as mulheres indígenas apresentam suas cosmovisões próprias, escrevendo suas autoetnografias, sobre suas vivências e aprendizados. Importante lembrar que não podemos generalizar as mulheres indígenas. Cada povo possui especificidades e, da mesma forma, cada mulher indígena. Mas em suas singularidades, elas entoam o canto da autonomia e da busca por respeito e lugar histórico.

As escritoras indígenas revelam, no texto e na vida, a conexão das ancestrais com o corpo em movimento e evocam as curas (físicas e sociais) que precisam ser realizadas. Elas utilizam da flecha da palavra para fazer sangrar o ranço da colonização, da imposição e do machismo⁹. De tal forma, vale ainda salientar que “as lutas para garantir e efetivar os direitos das mulheres indígenas estão sendo travadas por essas guerreiras, dentro e fora das aldeias” (COSTA, 2020, p. 25).

Silenciadas pelo cânone, as escritoras indígenas juntas vêm tecendo narrativas de autoafirmação e resistência. Dentre elas, destacam-se Eliane Potiguara, Graça Graúna, Márcia Kambeba, Auritha Tabajara, Aline Rochedo Pachamama, Márcia Mura e várias outras que portam a cosmovisão e a cultura indígena em seus corpos e discursos. De acordo com Potiguara (2019):

A mulher indígena é uma fonte de energias, é intuição, é a mulher selvagem não no sentido primitivo da palavra, mas selvagem como desprovida de vícios de uma sociedade dominante, uma mulher sutil, uma mulher intuitiva em evolução para com sua sociedade e para com o bem-estar do planeta Terra. Essa mulher não está condicionada psicológica e historicamente a transmitir o espírito de competição e dominação segundo os moldes da sociedade contemporânea (POTIGUARA, 2019, p. 46).

As mulheres indígenas, de modo geral, buscam reverter essa lógica dominante e, ao promoverem tal revolução, não pensam apenas em si, mas no coletivo, nas mulheres não indígenas também. Essa força enérgica apontada por Potiguara refrata nos textos narrativos e poéticos das escritoras indígenas por não estarem condicionadas a uma perspectiva colonial. Ser selvagem, como destaca Potiguara, não significa ser animalizada como Iracema, mas ser alguém que trabalha pelo bem comum do planeta, que rejeita as opressões coloniais que afetam corpo, mente e identidades indígenas. Essas mulheres não visam a competição, se auto ajudam, erguem umas às outras. Os corpos femininos buscam valorizar a luta das próprias mulheres pelo direito de existir e resistir.

O texto literário indígena de voz(es) feminina(s) possui frequentemente tom reivindicatório, apresentando a fonte de energia ora citada por Potiguara. Para demonstrar tal aspecto, segue-se um exemplo de como as vozes, que são unidas no texto, evocam a resistência

⁹ Reconheço aqui que sou um sujeito do sexo masculino. Embora seja indígena e tenha resquícios do poder colonial em minha caminhada, não experimentei o que diversas parentas indígenas passaram e passam. No entanto, neste trabalho, peço licença às ancestrais e as parentas indígenas que estão na luta, para que eu possa debater sobre a presença das mulheres indígenas na literatura brasileira.

coletiva das/os indígenas. No poema “O segredo das mulheres”, de Eliane Potiguara, pode-se notar essas relações:

No passado nossas avós falavam forte
 Elas também lutavam
 Aí chegou o homem branco mau
 Matador de índio
 E fez nossa avó calar
 E nosso pai e nosso avô abaixaram a cabeça.
 Um dia eles entenderam
 Que deviam se unir e ficar fortes
 E a partir daí eles lutaram
 Para defender sua terra e cultura.
 Durante séculos
 As avós e mães esconderam na barriga
 As histórias, as músicas, as crianças,
 As tradições da casa,
 O sentimento da terra onde nasceram,
 As histórias dos velhos que se reuniram para fumar cachimbo.
 Foi o maior segredo das avós e das mães.
 Os homens, ao saberem do segredo,
 Ficaram mais fortes para o amor, lutaram
 E protegeram as mulheres
 Por isso, homens e mulheres juntos
 São fortes
 E fazem fortes os seus filhos
 Para defenderem o segredo das mulheres.
 Para que nunca mais aquele homem branco
 Mate a história do índio (POTIGUARA, 2019, p. 75).

Possuindo apenas uma estrofe com vinte e seis versos, neste poema, a voz indígena¹⁰ de caráter feminino destaca, logo de início, a imagem das anciãs indígenas, quando declama “nossas avós falavam forte”. A partir de tal marcação, pode-se inferir como as palavras delas (das anciãs) tinham/têm poder de instrução e de preservação da memória, ao mesmo tempo em que se reforça a bravura destas, visto que “Elas também lutavam”. Assim, ao lembrar a fala das anciãs, a voz indígena do poema carrega uma memória ancestral coletiva, esta que será expressa também nos versos “aí chegou o homem branco mau/ matador de índio”, como cisão do cronotopo milenar (BAKHTIN, 2006) em que as avós falavam forte e lutavam. O homem branco mau que chega, no poema, suscita a memória (viva) do poder genocida da colonização.

A invasão fez com que a avó fosse silenciada. Note-se que a ação de instruir da avó foi respeitada – o seu falar forte resulta importância. Depois de silenciar a avó, o homem branco fez também com que os homens indígenas abaixassem as cabeças, ou seja, todos/as foram

¹⁰ Como forma de reverter a lógica canônica, prefiro utilizar a expressão voz indígena ao invés de eu-lírico.

obrigados a obedecer ao colonizador. Porém, ao entenderem que deveriam “se unir e ficar fortes”, lutaram pelo direito de “defender sua terra e cultura”. O poema evidencia o poderio que o colonizador estabeleceu ao se instalar nas comunidades indígenas. Ao ordenar, os/as indígenas abaixavam a cabeça não por subserviência, mas para sobreviverem, até organizarem inúmeros processos de lutas, que sem dúvida resultaram em milhares de mortes.

O poema de Eliane Potiguara apresenta bem como os povos indígenas conseguiram manter seus conhecimentos em meio ao processo colonial. As avós e as mães foram responsáveis por “esconderem na barriga” uma gama de histórias, literaturas, músicas, tradições. Assim como a mulher guarda o seu filho no ventre, também guardaram suas identidades e costumes para que não fossem banidas. Manteve-se então viva a chama ancestral. O segredo estava na preservação de tudo aquilo que os/as antepassados/avós deixaram; elas preservavam a tradição mesmo em meio às proibições. Ao se unirem com os homens indígenas, que inicialmente “abaixaram a cabeça” (v. 6) diante do colonizador, elas e eles se tornaram fortes, não se submeteram aos desmandos do homem branco. Atualmente, assim como destacado no poema, essas mulheres anciãs são respeitadas e muito valorizadas em comunidade, pois representam a força ancestral e memorial para os povos. Força esta que a tia Severina, índia Potiguara, também possui; visto que este poema é dedicado a ela.

Assim, de acordo com Rita Olivieri-Godet (2020), Eliane Potiguara, em seus textos literários:

[...] destaca as táticas de resistência das mulheres ameríndias e afrodescendentes para enfrentar os neocolonizadores; reacende a chama dos saberes ancestrais e da cosmologia dos povos indígenas; retoma a história ameríndia, acrescentando a de sua resistência e de sua organização política; e lembra que a noção de território não se limita ao espaço geográfico, como demonstra a relação particular que os ameríndios mantêm com o seu (OLIVIERI-GODET, 2020, p. 158).

Potiguara possui uma cosmovisão indígena que une as parentes em um coletivo ancestral¹¹. De tal forma, as mulheres indígenas estão se destacando também em outras correntes sociais, como por exemplo, na política (Joenia Wapichana, Sônia Guajajara), no teatro (Lian Gaia), na moda (Dayana Molina), na música (Kaê Guajajara, Djuena Tikuna, Thaline Karajá), no ativismo através das plataformas digitais (Alice Pataxó), corroborando com as irmãs que caminham na perspectiva literária¹². Registro que também outras escritoras contemporâneas, junto com as escritoras indígenas, escrevem, publicam e objetivam levar suas

¹¹ Mais adiante trabalharei melhor o conceito de cosmovisão.

¹² As mulheres indígenas vivem na coletividade, ora tratam-se por parente/a, ora por irmã.

literaturas para novos espaços, como por exemplo: Conceição Evaristo, Ana Maria Gonçalves, Cristiane Sobral, entre outras.

Muitas dessas escritoras contemporâneas não apenas escrevem literatura, mas também produzem crítica literária. Conceição Evaristo, por exemplo, é doutora em literatura pela Universidade Federal Fluminense, escreve ensaios destacando principalmente as vozes das mulheres negras. Outra escritora contemporânea que também possui doutorado, e além de produzir literatura realiza também crítica literária é a indígena potiguara Graça Graúna, que se doutorou pela Universidade Federal de Pernambuco. Essas mulheres revertem a lógica do cânone duas vezes, pois, vindo das margens, como sujeitos subalternos (negra e indígena), além de se destacarem na criação literária, produzem críticas ao cânone – aquele mesmo que lhes segrega e exclui.

Graça Graúna transformou sua tese de doutoramento em um dos livros considerados essenciais para os estudos em literatura de autoria indígena. *Contrapontos da Literatura Indígena Contemporânea no Brasil*, de 2013, é uma obra consagrada que revela a potência crítica dessa escritora indígena – obra esta que já foi evocada no capítulo anterior e que serve de base para toda esta dissertação. Nesse livro, ela destaca a resistência dos/das escritores indígenas/as e menciona que “a literatura indígena pulsa [porque] a sua força atravessa fronteiras” (GRAÚNA, 2013, p. 172). Segue-se um pequeno poema em formato de Haicai, escrito por Graça Graúna, publicado no livro *Flor da Mata* (2014), no qual a voz indígena ecoa dizendo:

De alma lavada
Percorro os caminhos
A minha aldeia resiste (GRAÚNA, 2014, p. 11).

Essa marca, que é resistência na obra crítica de Graúna, transparece na voz indígena do poema, pois, a aldeia, o povo, o/a indígena e a comunidade resistem e continuam o caminhar, “de alma lavada”, mesmo após os sofrimentos. Percorrer os caminhos torna-se ação contínua. De acordo com Olivieri-Godet (2018, p. 39), “o discurso poético de Graça Graúna é permeado por referências à história da violência contra os índios e à memória dos saberes ancestrais”. Entendemos que tal afirmação pode ser dirigida não apenas ao discurso de Graúna, mas, também, ao das diversas outras mulheres indígenas escritoras, pois, “a literatura indígena, de autoria feminina no Brasil, traz implícita a complexidade das relações sociais e dos embates históricos ao longo da constituição da sociedade brasileira” (COSTA, 2020, p. 33). Trazendo

tais subjetividades para o texto, as mulheres indígenas influenciam também outras meninas/mulheres indígenas a caminhar pelo fazer literário.

A escritora indígena cearense Auritha Tabajara, autora de um dos livros analisados nesta dissertação, apresenta em suas poesias de cordel a figura feminina, ela que foi influenciada por outras mulheres indígenas, principalmente por sua avó. Aqui, em um cordel sem título, que possui sete estrofes, a voz poética da mulher Tabajara exclama a força feminina indígena:

A voz da mulher guerreira
 Por outras vozes tecidas,
 É voz da terra da água,
 Da chuva abastecida,
 De palavra e sabedoria,
 Memória e não teoria,
 De saberes enriquecida (TABAJARA, 2020c, p. 91).

Uma única estrofe revela o senso de coletividade feminina indígena. O poema canta que a mulher guerreira tem sua voz tecida por outras vozes, ou seja, pelas suas ancestrais – trata-se de uma rede polifônica identitária. A força de uma mulher indígena é transmitida para as outras, pois são mulheres que carregam sabedoria, memória e conhecimentos que jamais serão esquecidos. No fazer poético feminino de Auritha Tabajara, as anciãs sempre estarão lembradas e destacadas. Assim, “a força da escrita feminina indígena está ligada ao poder de criação. A fecundidade da palavra que, se bem cultivada, pode engendrar novas e múltiplas possibilidades” (COSTA, 2020, p. 89). Esse poder criativo feminino vai engendrando novas tessituras e costurando novos caminhos para que as mulheres indígenas possam usar da escrita e chegar a espaços antes negados. Márcia Kambeba, escritora indígena brasileira, destaca que, através da escrita, os/as autores/as indígenas querem “fortalecer na humanidade o sentimento de humildade e amor, de partilha e ação, num mundo onde reina o egocentrismo, individualismo, desigualdade e falta o pão” (KAMBEBA, 2020, p. 97).

Reforçando a coletividade e a partilha em movimento alinhado à refuta do individualismo e da desigualdade (tão típicos da estruturação social capitalista ocidental branca), homens e mulheres indígenas almejam questionar o que a intelectual nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie chama de história única. 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”. Indígenas, negros/as, mulheres e tantos/as outros/as que são considerados/as margem, querem falar por/de si, dos/as seus/suas sem a unicidade que o cânone criou. Quando autoras como Eliane Potiguara e Auritha

Tabajara escrevem, publicam, debatem, elas colaboram para a problematização da história única estereotipada criada por escritores não indígenas como José de Alencar e Mário de Andrade. Com Adichie, entende-se que a história única propõe e dissemina estereótipos, que não são necessariamente uma mentira, mas se revelam profundamente incompletos. O texto literário indígena convoca à coletividade, contudo há parentes indígenas que não vivem essa forma de vida, que entregam seus parentes a órgãos públicos, que facilitam as invasões aos nossos territórios. Assim, a história única deve ser questionada em todos os sentidos. Por isso, reafirmo que cada escritor/a faz o seu movimento de produção a partir de suas vivências, visto que cada povo possui suas especificidades.

Esses elementos destacados por Kambeba são agenciados nas produções das mulheres indígenas. No entanto, após fazer esse percurso, compete responder à pergunta feita no título desta seção. Quando as mulheres indígenas falam? Falam desde antes da colonização, já foram obrigadas a silenciar várias vezes, excluídas, perseguidas e usadas. Porém, desde a década de 1990, as escritoras indígenas vêm num movimento de luta pelo direito de se autorrepresentarem e de produzirem seus próprios textos, sem a necessidade de que um homem branco e colonizador fale por elas. Nessa linha, refaço a pergunta que Spivak enfoca em seu ensaio. Pode o/a subalterno/a falar? Respondo que sim, pode. Ainda que a nossa existência, a nossa ação e as nossas palavras sejam negadas nos espaços canônicos e elitizados, essas vozes subalternas continuam a se movimentar, tensionando o cânone, esfacelando estruturas tão desiguais. Sendo então as mulheres indígenas possuidoras de vozes subalternas, penso que, além de falar, elas precisam ser ouvidas. Este trabalho se apresenta como espaço propício para tal.

3.2 Auritha Tabajara: uma voz cearense que não se cala

*A vida tem sua própria lógica, sua própria escrita.
Quando a gente não lê, ela dita.
Quando a gente não ouve, ela grita.
Quando a gente não entende, ela explica.
Quando a gente não se apercebe, ela Auritha
(Daniel Munduruku, 2018).*

Para iniciar esta subseção, trazemos a estrofe de Daniel Munduruku presente na quarta capa do livro da escritora Auritha Tabajara. A poesia de Munduruku apresenta a potência dessa mulher indígena, que, quando “a gente não se apercebe, ela Auritha”, ou seja, revela por meio de versos escritos em forma de cordel, a leveza e a rebeldia das vozes femininas indígenas brasileiras. Auritha Tabajara desponta como um dos grandes nomes da literatura de autoria indígena no Brasil, por sua escrita marcante, que mescla gêneros literários, culturas ancestrais, personagens familiares em discurso de contestação às práticas coloniais e machistas.

Registrada como Francisca Aurilene Gomes devido à imposição do cristianismo nas terras tabajara, para despontar como uma mulher indígena e escritora que luta pelo respeito e pelos direitos dos povos indígenas, precisou enfrentar adversidades contínuas desde a infância até a vida adulta. A autora prefere ser chamada de Auritha Tabajara, seu nome ancestral, pois foi o nome dado por sua avó, Francisca Gomes de Matos, uma grande anciã tabajara. Marco Haurélio, escritor e pesquisador da cultura popular brasileira e do cordel diz que:

Auritha teve, na vida e na arte, uma grande preceptora: Francisca Gomes de Matos, nascida em 1928, sua avó, parteira, rezadeira, mezinheira e contadora de histórias. Conhecedora dos segredos da vida e da natureza, Mãe-Vó como Auritha a chama – até por ela ter sido, inclusive, sua parteira –, é a imagem do perdido e sonhado matriarcado, já que, entre seu povo, os Tabajara de Iporanga, Ceará, assim como entre praticamente todos os povos indígenas daqui e d’alhores, os líderes espirituais, os pajés, são via de regra homens (HAURÉLIO, 2018, p. 5).

A influência da matriarca indígena reverberou em Auritha o desejo de lutar por autonomia, respeito e pelos seus ideais. A avó, além de sustento familiar, era/é um sustento ancestral que ajuda a romper com a lógica patriarcal presente na sociedade cosmopolita, que também revela seus resquícios dentro das aldeias indígenas. São mulheres indígenas, da anciã à aprendiz, questionando o patriarcado que está instaurado na sociedade classista branca e às vezes dentro das aldeias também.

O interesse pelo cordel, esse gênero que possui grande relação com a oralidade e que mais tarde Auritha começa a registrar em papel, surge com e é aprofundado pela relação com a avó. Nascida e crescida na aldeia, a escritora destaca em entrevista à Julie Dorrico a importância de sua avó para sua escrita e formação literária:

Eu nasci e cresci na aldeia. Então a base de quem sou hoje aprendi vivendo, ouvindo, participando e conversando com os velhos da aldeia, principalmente com minha avó que é parteira, benzedeira, contadora de história e mesinheira. Como ela diz, tudo passa. E para que outras gerações conheçam é preciso não somente escrever, mas é necessário publicar (TABAJARA, 2020a).

O diálogo ancestral mantido com a avó vem desde o berço. Entre os povos indígenas, a ligação com as avós e os avôs revela-se essencial para a formação identitária dos/das mais jovens. É com elas/es que aprendemos muito do que somos/fazemos/acreditamos hoje. Alguma demora no debate sobre o impacto da anciã na vida de Auritha torna-se importante pelo fato de ela ter na avó a figura de formadora da identidade e da cosmovisão indígena. A matriarca Francisca Gomes, como anciã indígena e contadora de histórias, possibilitou à sua neta viagens pelas memórias ancestrais. Imaginemos a gama de conhecimentos, narrativas e sabedorias que um/uma ancião/anciã indígena possui. Ouvi-los/as não implica apenas em escutar palavras, mas em formar-se e entender a lógica da vida em comunidade. Auritha nasceu em 1980, no município de Ipueriras, estado do Ceará, e é indígena do povo Tabajara¹³. Desde cedo, teve contato com os/as mais velhos/as do seu povo e com eles aprendeu muito. Possui também um vínculo muito forte com o cordel, e, segundo Haurélio (2018, p. 5), é “apreciadora de repentes e aboios”, gêneros muito presentes na cultura sertaneja do nordeste.

Enquanto mulher indígena, cearense, nordestina, Auritha traz muitas referências do espaço onde nasceu e cresceu. Em seus cordéis, apresenta a temática da seca, da diáspora, da vida indígena nas terras nordestinas, mas também destaca a singularidade poética do povo indígena nordestino. O seu fazer artístico evoca marcas de dores e alegrias, pois a caminhada dos povos indígenas brasileiros nunca foi mesmo fácil. Canta a vida entre o real e o ficcional. Sua literatura questiona a invisibilização das mulheres indígenas e as lutas que as tabajara e as demais mulheres indígenas travam no dia a dia. A pesquisadora Rosiane Barboza da Cruz, em sua dissertação de mestrado, realiza um estudo sobre as mulheres tabajara da Paraíba. Embora

¹³ O PIB Socioambiental apresenta que os Tabajara vivem nos estados do Ceará e do Piauí. No entanto, pesquisas apontam que há também indígenas Tabajara no estado da Paraíba. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Tabajara>.

Auritha tenha raízes no Ceará, as proposições de Cruz (2020) são pertinentes a este debate. A pesquisadora destaca que:

As Tabajara enfrentam situações de vulnerabilidade, destacando-se: a da invisibilidade, a dos Direitos Humanos diariamente violados a exemplo da negação da identidade étnica e ao território usurpado dos seus antepassados. Lutam para ter sua história reconhecida pelo Estado e o direito a uma cidadania plena, enquanto indígena e mulher (CRUZ, 2020, p. 16).

As situações destacadas por Cruz são enfrentadas por diversas outras mulheres das mais de 300 etnias indígenas existentes no Brasil. Vivendo em um sistema habituado ao feminicídio, ser mulher indígena significa também resistir continuamente ao processo necropolítico que está em voga no Brasil desde a invasão¹⁴. Inclusive, as mulheres indígenas têm se organizado para lutar pelos seus direitos. A marcha das mulheres indígenas realizada em 2019 e 2021 foi um marco para a luta indígena. Aqui, resalto a importância das mulheres para a minha comunidade Katokinn. Temos como Cacique uma mulher que luta pelos direitos do nosso povo e para manter a cultura e a tradição viva. A cacique Nina resiste, bem como as mulheres de minha aldeia.

Auritha Tabajara expressa na literatura de cordel seus anseios e os anseios das parentas. Vale destacar que o processo de aprendizagem de leitura e escrita de Auritha deu-se, principalmente, através dos cordéis. Sendo um gênero que mantém relações contínuas com a oralidade, bastante difundido nas cidades nordestinas, Auritha teve grandes influenciadores na sua comunidade. Em entrevista à Mayra Sigwalt, disponível no *YouTube*, ela menciona:

Quando eu comecei a escrever e a ler, eu já comecei a escrever na rima, porque eu aprendi a ler na rima, de tanto ouvir os meus tios, a minha própria avó declamando. Só que eles declamavam sem ler, porque o cordel, ele é uma escrita muito próxima da oralidade, então eu acho que é por isso que eu sou apaixonada por essa escrita. A rima sempre me chamou muita atenção (TABAJARA, 2020b, 4:30)¹⁵.

O cordel, portanto, constitui um mecanismo oral muito popular no seio familiar da escritora. As influências serviram também como um caráter educativo, pois, ao passo que mantinham a tradição indígena e cordelista, formavam a menina Auritha e as demais crianças nos processos de aprendizagem de leitura e escrita. Esse caráter pedagógico do cordel é bastante frequente em diversas cidades interioranas do nordeste brasileiro.

¹⁴ Mais adiante discutirei sobre a concepção de necropolítica.

¹⁵ Essa entrevista está gravada em vídeo, portanto, realizei a transcrição da fala da escritora Auritha Tabajara.

Formada inicialmente por meio das rimas do cordel, Auritha iniciou, tempos depois, a formação na educação infantil. Como estudante dedicada, concluiu o ensino fundamental e passou para o ensino médio/segundo grau, na época chamado de magistério, que, quando obtido, deu à aluna a possibilidade de exercer a docência na educação infantil e nas séries iniciais do ensino fundamental. Formou-se nesse modelo de ensino que exigia inúmeros relatórios das aulas. Ela, criativamente, redigia-os em formato de cordel. A ideia da estudante indígena engajada foi apoiada pela Secretaria de Educação do Ceará, e veio a consolidar-se em um livro de cordel, tornando-se assim o primeiro livro publicado pela já escritora indígena, intitulado *Magistério indígena em verso e poesia* (2004). A relação de Auritha Tabajara com o cordel acontece desde cedo, assim, as influências de cordelistas também foram essenciais. Ela destaca:

Escrevo em rimas desde que aprendi a ler e escrever. Essa paixão foi sendo despertada cada vez que ouvia minha tia Maria, a mais velha delas, cantando canções de violeiros nas apanhas de feijão no roçado, e quando meu tio e padrinho lia, nas tardes dos domingos, Patativa do Assaré, Gonçalo Ferreira da Silva, Leandro Gomes de Barro e outros poetas cordelistas. O encantamento veio também de quando minha avó contava histórias. Assim, eu comecei a escrever histórias em rimas (TABAJARA, 2018).

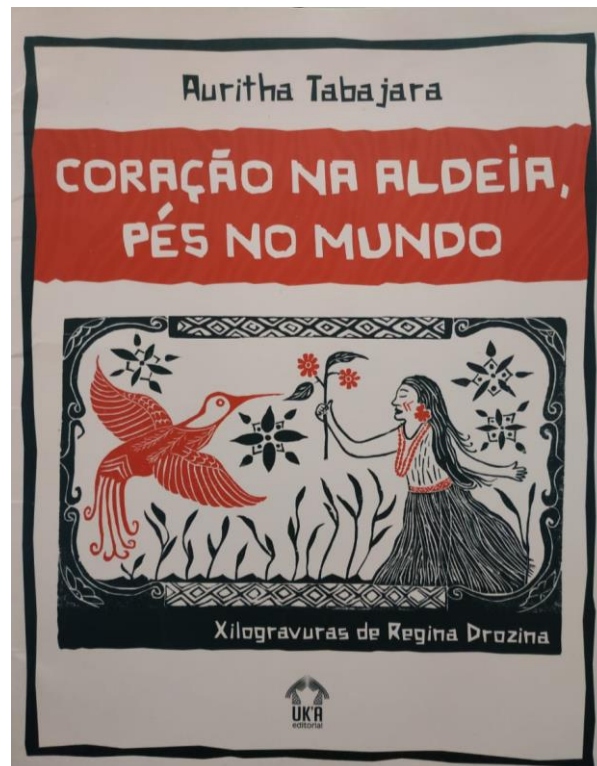
Auritha carrega em seu caminho referências familiares, como também de poetas cordelistas, geralmente homens, pois, a poesia de cordel, em considerável número foi/é produzida por homens, embora já exista hoje um movimento de mulheres cordelistas. Nesse entremeio, desponta uma mulher indígena que produz cordel. Inclusive, com suas poesias, tornou-se a primeira mulher indígena a publicar um livro em formato de cordel no Brasil.

Todos/as os/as escritores e escritoras indígenas enfrentaram/enfrentam dificuldades para se lançarem e se manterem na cena literária brasileira que é extremamente seletiva. Porém, em comparação com alguns escritores e algumas escritoras indígenas brasileiros, Auritha Tabajara teve mais dificuldades para ser lançada e lida como autora indígena. As intempéries começaram logo cedo, ainda na aldeia, pois, ainda jovem precisou partir para a cidade grande em busca de trabalho, retornando tempos depois, quando entendeu que a cidade não era como a aldeia. Sendo mulher, indígena, assumidamente lésbica, e sabendo da existência de um cânone masculino, seletivo e branco, publicar tornou-se uma tarefa árdua para a escritora Tabajara. O primeiro livro teve apoio do estado, como se disse. Porém, os demais escritos, para serem lançados, carecem de um trabalho de anos. Sendo assim, Auritha publica, principalmente, em coletivos e antologias indígenas. No formato de folhetos, publicou *A grandeza Tabajara* e *A sagrada pedra*

encantada (2019). Já em formato de livro, além do seu primeiro, publicou em 2018, pela UK'A Editorial, o livro de cordel *Coração na aldeia, pés no mundo*.

O cordel de Auritha é acompanhado de xilogravuras da artista plástica Regina Drozina. A artista não é indígena, mas faz um movimento de reconhecimento da identidade de Auritha para compor as ilustrações. Assim, há uma recepção leitora por parte de Drozina, pois inicialmente ela lê para em seguida compor as imagens que engendram o cordel, em sua forma genuína. Regina Drozina é uma paranaense radicada em Guararema, São Paulo. O foco de trabalho dessa artista é a madeira, embora trabalhe com diversas outras técnicas e artes.

Figura 1 – *Coração na aldeia, pés no mundo* (2018)



Fonte: digitalização

Este livro é um dos *corpora* desta dissertação. Nele, com um narrar emancipado e identitário, Auritha Tabajara constrói versos narrativos que apresentam aspectos que podem remeter à experiência pessoal da autora. *Coração na aldeia, pés no mundo* resulta de um longo processo de escrita, pois, ao percorrer momentos da infância, adolescência e vida adulta, careceu de uma maturação. Em 2018, por exemplo, lançou o poema “O grão” na IHU On-line. Nesse poema, composto por quinze estrofes em sextilha, a voz poética indígena apresenta o

grão da tradição, este que os povos indígenas tanto preservam. Trago aqui apenas duas estrofes do cordel para demonstrar a escrita ritmada e memorialística de Auritha Tabajara:

Vou contar lhe um segredo
 Que aprendi como enredo
 Recitado em poesia
 De um grão que foi plantado
 Cultivado e germinado
 Que se pratica todo dia..

Esse grão vem da memória
 Transformado em história
 Para nossa educação
 Um velho quem me contou
 Sobre o grão que ele plantou
 No despertar da tradição.
 (TABAJARA, 2018b).

O grão, que dá nome ao poema, apresentado nas estrofes como um elemento, quando “plantando/cultivado/germinado”, promove frutos. Ora posto como o alimento que o/a indígena cultiva, ora metaforizado como um elemento da tradição, o grão da memória, que é plantado a cada dia, transforma-se em história. Esse grão é cultivado pelo/a ancião/anciã, pois ele/ela possui a experiência e sabe como e onde plantar. Auritha Tabajara colhe os frutos plantados por seus/suas ancestrais, destacadamente por sua avó Francisca. Por meio do grão plantado “no despertar da tradição” de sua avó e suas/seus ancestrais, Auritha hoje semeia novos grãos aos parentes indígenas e aos não indígenas também como forma de apresentação desse ato de plantar que convoca ao cuidado e à partilha.

No ano de 2020, Auritha Tabajara lançou seu mais novo livro de cordel, intitulado *A lenda do Jurecê*. Tal livro foi partilhado de forma digital e espera-se que em breve o livro possa ser impresso para que chegue a mais leitores/as. Auritha mantém viva em si a chama ancestral, acendida desde o seu nascimento. Visa também, através da sua literatura, declamar que o/a indígena não perde sua indianidade, sua memória e ancestralidade ao sair da aldeia, mas, ao contrário, quando sai, leva consigo a aldeia em seu coração. Muito disso ela apresenta no seu livro *Coração na aldeia, pés no mundo*, que será estudado neste trabalho. A autora destaca que o coração da indígena continua na aldeia, embora seus pés estejam no mundo. Sobre seu processo de escrita, ela destaca:

Eu não tenho uma rotina de escrita, eu escrevo quando vêm as inspirações. Gosto muito de escrever de madrugada porque há silêncio na maior parte do mundo. Ou olhando pra lua. Na aldeia eu escrevia sentada na areia à noitinha

ou sentada na raiz de uma árvore. Aqui na cidade me sinto um pouco bloqueada, preciso de uma concentração maior. Quando estou junto aos outros parentes me fortaleço espiritualmente, aí volto a escrever com mais frequência. Eu costumo dizer que a mulher indígena escreve com várias vozes: a voz da terra, da natureza, da água, dos pássaros, do vento, da chuva, dos animais; escrevemos com as vozes ancestrais (TABAJARA, 2020a).

O silêncio inspira a escritora – fazendo memória às noites na aldeia, em que apenas o barulho do vento se ouve no cair da tarde. Para Auritha, estar perto dos seus parentes fortalece sua espiritualidade. Nós indígenas sabemos o quão é importante estar perto dos nossos, pois eles nos fortalecem em nossas decisões e projetos. Sendo uma mulher indígena responsiva a tantas outras que a antecederam e lhe prepararam o caminho, Auritha enfatiza: “a mulher indígena escreve com várias vozes”. Aqui, a autoria feminina indígena aproxima-se da proposta teórica de narrativa polifônica cunhada pelo russo Mikhail Bakhtin (2018, p. 309-10), quando esse destaca que

Em toda parte um determinado conjunto de ideias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente. O objeto das aspirações do autor não é, em hipótese nenhuma, esse conjunto de ideias em si mesmo, como algo neutro e idêntico a si mesmo.

Escrever na plurivocalidade indígena coaduna com o conjunto de vozes imiscíveis destacadas por Bakhtin em seu *Problemas da poética de Dostoiévski*. O eu das escritoras indígenas não parte da neutralidade, de si mesmo, mas de uma consonância polifônica, dialógica. Auritha, em seus cordéis, reverbera *ideias, pensamentos e palavras* composta por muitas vozes, que antecederam e que participam com ela de sua formação escritora. Nos dias atuais, Auritha é bastante convidada para participar de eventos sociais e acadêmicos onde apresenta a sua obra. Aos poucos, ela tem levado os seus cordéis para um público diverso e, ao chegar a novos espaços, sua poética encanta e transforma.

Auritha escreve embasada nos princípios do seu tempo, mas ligada à tradição do cordel. Sua poesia traz muito do seu eu, do seu coletivo, das suas memórias e da construção identitária indígena. Como escritora indígena, mulher nordestina, não esquece de narrativizar, como coloca Heliene Costa (2020), as trajetórias das mulheres, inclusive a sua. A voz de Auritha é necessária na atualidade, pois, tanto a sua prática artística, quanto o seu discurso militante promovem novas pontes e novos diálogos. Tabajara destaca que:

A literatura manifesta em mim uma dupla atuação: autoexpressão e resistência. Por meio dela procuro desconstruir estereótipos atribuídos às

mulheres indígenas, uma vez que não perco minha ancestralidade morando na cidade e usando tecnologia. Quero tirar a falsa impressão de que quando estou com roupas e pinturas tradicionais estou fantasiada, posto que isso faz parte de minha identidade não de uma performance. A todos quero explicar por meio do meu ritmo impresso na palavra (TABAJARA, 2018).

Sua literatura colabora para a derrocada de estereótipos e de ideias pré-concebidas que existem acerca dos nativos brasileiros e mais: a literatura insurge como espaço para autoexpressão, para a autoria se colocar como mulher indígena nordestina que luta pelo direito de escrever, existir e resistir. Essa dupla atuação mencionada pela própria Auritha é bastante contundente. A autora quer cantar que estando ou não dentro da aldeia, usando ou não aparelhos digitais, jamais perde sua ancestralidade. A literatura indígena proporciona também esse caráter educativo, para ensinar que o/a indígena não deixa de ser o que é ao se utilizar daquilo que erroneamente chamam de “objetos dos brancos”.

Finalmente, “a presença da poeta indígena nesse cenário da produção literária feminina brasileira vem reiterar, de forma significativa, a disposição da literatura contemporânea de autoria indígena para estabelecer diálogo com outras manifestações artísticas e literárias” (COSTA, 2020, p. 85). Assim, ao tecer novos diálogos, sem dúvida, a escritora perpetuará a sua marca indígena, de luta e resistência, via expressão literária indígena em formato de cordel, pois, sendo uma voz cearense que não se cala, une-se às diversas mulheres indígenas das diferentes partes do globo para anunciar e denunciar que elas falam e querem ser ouvidas porque: “Carrega dentro de si / o mistério do sagrado / do urucum da medicina / do canto do encantado / a mulher é resistência / ser feliz sem violência / ficar viva em qualquer estado” (TABAJARA, 2020C, p. 91).

3.3 Eliane Potiguara: escrita e resistência

Brasil, o que faço com minha cara de índia?

Não sou violência

Ou estupro

Eu sou história

Eu sou cunhã

Barriga brasileira

Ventre sagrado

Povo brasileiro.

Ventre que gerou

O povo brasileiro

(POTIGUARA, 2019, p. 32).

Este poema, de autoria da própria Eliane Potiguara, expressa bem a escrita identitária e de resistência dessa escritora indígena. Com sua cara de “índia”, denuncia e anuncia que ela (enquanto sujeito poético e escritora) não é a marca da colonização que provocou estupro e violência nas aldeias, em diversas mulheres indígenas; ao contrário, ela é vida, ancestralidade, história. A potência ancestral, afetiva e memorial de Eliane Potiguara expressa-se em seus textos literários, porque com sua cara de índia continuará a ser a cunhã que gerou e pariu essas terras invadidas.

Nascida em 1950, na cidade do Rio de Janeiro, Eliane Lima dos Santos, mais conhecida como Eliane Potiguara, é uma mulher, mãe, escritora, professora, ativista indígena, descendente do povo Potiguara do litoral paraibano. A caminhada dessa mulher potiguara, desaldeada, não foi fácil. Quando falo que a caminhada dos povos indígenas não foi/é fácil, não estou romantizando a ideia de indígena sofrendores. De fato, para se estabelecer como indígena e escritora na sociedade brasileira, Eliane Potiguara passou por várias adversidades. O problema enfrentado por essa escritora irmana-se àquilo experimentado por diversos/as outros/as parentes. Os familiares precisam migrar da aldeia para a cidade (devido a perseguições ou em busca de empregos) e, quando esses sujeitos assumem e/ou desejam retornar à sua identidade, são menosprezados pela sociedade branca e às vezes encontram dificuldades com os próprios parentes de comunidade.

Em seu livro *Metade cara, metade máscara* (2019), Potiguara apresenta aspectos da sua vida. Nasceu no Rio de Janeiro devido ao poder colonial que existia e existe nas terras indígenas, assim, sua família viu-se obrigada a migrar para outras terras em busca de sobrevivência. A vida de muitas famílias indígenas foi marcada por diáspora e genocídio. De tal forma, a família de Eliane Potiguara, alguns anos antes do seu nascimento, parte de suas

terras em destino a espaços onde não fossem vítimas do preconceito e da espoliação. No entanto, naquela época e até os dias de hoje, os/as indígenas enfrentavam/enfrentam perseguições estejam eles/elas nas terras indígenas ou fora delas. Potiguara apresenta que:

As filhas do índio X e toda sua família, amedrontada, assim como as outras famílias, migraram para Pernambuco, nordeste do Brasil. Em 31 de dezembro de 1928 nascia a pequena Elza, filha de Maria de Lourdes, fraquinha e enferma – tanto pelas condições de vida de sua família quanto por sua própria mãe ter somente 12 anos, uma menina ainda em formação, violentada sexualmente pelo colonizador. Pouco tempo depois, toda a família migrava de novo para o Rio de Janeiro, em um navio subumano que trazia os nordestinos para o sul do Brasil. Sem conhecer ninguém e completamente empobrecida, a família indígena permaneceu por uns tempos na rua (POTIGUARA, 2019, p. 24).

Vítimas das perseguições que ocorriam nas terras indígenas, o grupo familiar partiu de sua morada ancestral. A mãe de Eliane Potiguara nasceu em Pernambuco e depois seguiram para o Rio de Janeiro. Inicialmente, a família morou na rua, pois não tinham recursos financeiros para arcar com uma moradia ainda que pequena e precária na capital do estado. Essa vivência da família potiguara é metonímica dos processos migratórios indígenas, quando partem para os grandes centros urbanos: alguns conseguem se estabelecer a muito custo; outros terminam por viver nas ruas anos a fio. Com o intuito de realizar essa narração da família liderada pelo “índio X”, Eliane Potiguara precisou retornar a campos memoriais para escrever o processo diaspórico da família indígena.

Depois de estabelecerem residência na capital carioca, passados alguns anos, a mãe de Eliane Potiguara casou-se e teve dois filhos, um garoto e uma garota, esta última, a pequena Eliane. O pai, por sua vez, foi atropelado e morto ainda na infância da pequena menina. No entanto, a pessoa com quem Potiguara teve mais relações de trocas e afetos foi a sua avó Maria de Lourdes. Enquanto sua mãe Elza trabalhava, Eliane era criada pela avó “dentro de um quarto mal iluminado, e quase nunca saía” (POTIGUARA, 2019, p. 25). Nesse quarto, com a figura maternal que via na avó, a menina foi formando sua identidade indígena, pois aprendia com a anciã indígena muito da sua ancestralidade e da memória do seu povo, aqueles com quem ela nunca havia tido contato, pois nascera em outro espaço social e geográfico.

A ida à escola foi um período complicado, pois a menina era vítima de preconceito por parte dos colegas de sala. Depois, a garota tornou-se a principal mensageira de sua avó porque sendo “sua avó, analfabeta, sempre solicitava que a menina, já com 7 anos, escrevesse cartas a uma determinada pessoa na Paraíba e sempre chorava ao receber respostas” (POTIGUARA, 2019, p. 26). De tal forma, nesse apoio dado à avó, ouvindo histórias sobre seu povo e

escrevendo, a menina potiguara começou a apaixonar-se pela escrita e assim, “as histórias reais de sua avó a levavam para um mundo mágico e literário” (*idem*, p. 27). O ato de ouvir histórias e escrever para a avó colaborou efetivamente para a formação identitária da menina potiguara. Ao mesmo tempo em que ajudava a avó, a menina aprendia. Ressalte-se que a contação oral de narrativas é fundante também na composição literária conforme acepção da cultura acadêmica europeia. No seio da teoria literária ocidental do século XX, Walter Benjamin constitui nome singular no entendimento de que os grandes narradores orais são fonte incalculável de sabedoria, grandes emissores de conselhos, que se encontravam, já na Europa da primeira metade do século XX, em vias de extinção, de forma que “o narrador figura entre os mestres e os sábios [...] pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida” (BENJAMIN, 2012, p. 240). Evidentemente, Benjamin, no ensaio citado, remete às contações europeias, destacando especialmente a capacidade narrativa do escritor russo Nikolai Leskov (século XIX). Contudo, podem-se extrair de sua elaboração crítica aspectos bastantes oportunos ao entendimento das nossas literaturas indígenas: sua capacidade de resgatar a ancestralidade oral, somada ao poderio que têm de apresentar conselhos aos indígenas, aos não-indígenas e à sociedade exploratória que tece sua própria extinção.

Eliane Potiguara tornou-se professora primária, tempos depois, visitou as terras dos Potiguara, as terras dos seus ancestrais. De acordo com Graça Graúna (2013), Eliane Potiguara tornou-se a primeira mulher indígena brasileira a publicar um poema quando, em 1975, lançou “Identidade Indígena”. O movimento indígena também ganhou uma grande liderança, uma figura empenhada na luta. Já viajou por diversos países defendendo a causa indígena e a literatura de autoria indígena, e, por isso, também, já foi ameaçada de morte várias vezes.

A estética literária de Eliane Potiguara configura um espaço de autoafirmação indígena. Embora tenha nascido distante do berço ancestral, teve em sua avó a formação identitária e buscou conhecer suas raízes, indo às terras potiguara. A autora escreve em verso e narrativa e, em seus 70 anos de vida, tem diversas obras lançadas e uma caminhada literária multifacetada. Sua escrita foi sendo moldada com o tempo. Seus primeiros escritos poéticos apresentam um caráter pedagógico e formativo. A cada nova publicação, no entanto, há um amadurecimento estético, ancestral e identitário do texto.

Costa (2020, p. 95) destaca que “a obra de Eliane Potiguara é lugar de existência/resistência para as subjetividades dos povos originários [...]”. Assim, por apresentar marcas subjetivas indígenas, a autora convoca indígenas aldeados e desaldeados a fincarem suas existências numa busca constante por resistência. A escrita de Potiguara, então, traz fragmentos vividos por sua família, apresenta constantemente a existência de povos que por

séculos foram subalternizados e perseguidos. No mais, a resistência aparece nas tessituras narrativa e poética como forma de elucidar que os povos indígenas resistem desde a primeira invasão. A literatura serve, então, também como forma política para denunciar e questionar o passado colonial e apresentar a resistência indígena. De tal forma, observa-se que:

Nos últimos anos, devido ao fortalecimento político das lideranças e organizações indígenas, a história das mulheres indígenas brasileiras tem passado, a duras penas, por algumas, mas também significativas, mudanças e transformações, tendo à frente das urgentes causas femininas a escritora e militante Eliane Potiguara (MELO; SILVA FILHO, 2021, p. 260).

O pioneirismo de Eliane Potiguara, contribuiu para que outras mulheres indígenas pudessem também estar hoje inseridas em espaços considerados não adequados para indígenas. Sua voz urgente, como destacado por Melo e Silva Filho (2021) provocou/provoca transformações nesse cenário literário/político/social brasileiro ainda tão homogêneo. No entanto, tais transformações surgem “a duras penas”, pois questionar e resistir ao projeto colonial em vigor requer esforço. É a duras penas que as mulheres indígenas estão se inserindo nas artes, na política, em espaços diversos. Olivieri-Godet (2020, p. 158) menciona que Eliane Potiguara

[...] destaca as táticas de resistência das mulheres ameríndias e afrodescendentes para enfrentar os neocolonizadores; reacende a chama dos saberes ancestrais e da cosmologia dos povos indígenas; retoma a história ameríndia, acrescentando a de sua resistência e de sua organização política; e lembra que a noção de território não se limita ao espaço geográfico, como demonstra a relação particular que os ameríndios mantêm com o seu.

Essa resistência presente na escrita literária de Eliane Potiguara urge como ação para desfazer as lógicas coloniais existentes e combater a neocolonização que perdura nos estudos literários, acadêmicos e na sociedade como um todo. De tal forma, a escritora traz em seu repertório, além de denúncias, a cosmovisão feminina indígena. Mesmo sendo uma mulher indígena desaldeada, ela possui também saberes ancestrais, aprendidos com sua avó e com seus parentes com quem se encontrou no caminho de luta e resistência. Assim, busca ainda, via escrita, retomar a história para recontá-la. A escrita feminina proposta em seus textos reverbera as vozes anciãs das comunidades e coloca em evidência o papel essencial que as mulheres indígenas têm para a vivência coletiva dos povos indígenas. Costa (2020) destaca que:

O projeto literário da escritora, alicerçado na tradição e na sabedoria ancestral, rompe com o silenciamento secular dos povos originários e se apresenta como alternativa para a construção de uma narrativa plural e não estigmatizante da pátria brasileira, a partir de uma cosmovisão indígena feminina (COSTA, 2020, p. 17).

Tal projeto literário elucida a visibilidade que a escrita de Potiguara confere às mulheres indígenas. Em muitos dos seus poemas, há sempre uma voz indígena feminina. Já em suas narrativas, vê-se a presença de personagens femininas anciãs, meninas indígenas curiosas em processos de formação identitária, a exemplo da narrativa *A cura da terra* (2015), que ainda será analisada neste trabalho. As mulheres, nas obras de Eliane Potiguara, formam-se na relação de alteridade estabelecida entre umas e outras. No poema “Mulher!” nota-se a presença da coletividade feminina. A seguir, temos a última estrofe das cinco presentes no poema. Nela, o chamamento à mulher indígena dá-se na ação coletiva:

Vem, irmã
 liberta tua alma
 liberta teu coração amante
 procura a ti mesma e grita:
 sou uma mulher guerreira!
 sou uma mulher consciente!
 (POTIGUARA, 2019, p. 83).

Essa invocação realizada pela voz feminina no poema marca a importância que uma mulher indígena tem para a outra. Quando se diz “Vem, irmã”, o vocativo apresenta a relação parental e ancestral que existe entre ambas. Uma convoca a outra para a liberdade e a alteridade, pois, como nos lembra Bakhtin em sua *Estética da criação verbal*, (2011) “o indivíduo não existe fora da alteridade” (BAKHTIN, 2011, p. 157-158). O chamamento à coletividade reverbera a alteridade indígena, da compreensão ancestral de se relacionar com o outro, no caso do poema, da relação entre as irmãs/parentas. Ainda com Bakhtin, pensando a alteridade, destacamos que “o homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, do seu ativismo que vê, lembra-se, reúne e unifica” (*idem*, p. 33), porque tal necessidade de *lembrar-se, reunir-se e unificar-se* com o outro só é possível quando excedo minha visão e vivo com o outro a ação consciente da partilha. Por isso, a voz do poema convoca para o encontro, para a alteridade e a liberdade. A alteridade indígena envolve a teia memorial e ancestral, uns relacionam-se com os outros de forma a costurar a tessitura emanada dos/das ancestrais. O poema “Mulher!”, de Eliane Potiguara, ao mesmo tempo que convoca à alteridade, ensina que relacionar-se com o outro (a outra) atravessa a consciência do ser povo, coletivo. Vivendo a alteridade, as irmãs, os

parentes vivem a liberdade, porque, como enfim adverte o velho filósofo russo: “quanto melhor o homem compreende a sua determinidade (a sua materialidade), tanto mais se aproxima da compreensão e da realização da sua verdadeira liberdade” (BAKHTIN, 2011, p. 374-375).

Tantas mulheres indígenas viram-se perdidas, abandonadas quando foram obrigadas a realizarem os comandos dos colonizadores, por isso a voz poética diz “procura a ti mesma”. Foi necessário procurar a si para então entender que elas são guerreiras, são mulheres conscientes de sua inserção e atuação na história. Esse poema destaca a luta da mulher indígena, que fora muitas vezes subjugada como selvagem, apenas como procriadora, sem capacidade crítica, artística, social; assim, reverte-se essa lógica machista/patriarcal.

No livro *Os índios na visão dos índios – Potiguara* (2011), as mulheres potiguara destacam:

Nós mulheres Potiguara somos as responsáveis pela continuidade de nosso povo. Nossos filhos são o futuro de nossa gente e por isso temos a tarefa de cuidá-los e criá-los seguindo os costumes Potiguara. Antes, as mulheres tinham a sua atuação restrita a cuidar dos afazeres domésticos e da família, mas com o passar do tempo começaram a perceber que podiam e tinham o dever de fazer mais (POVO POTIGUARA, 2011, p. 6).

As mulheres indígenas exercem papel importante dentro de suas aldeias, e as potiguara evidenciam isso no excerto acima. Elas dão continuidade à vida do povo, seus filhos são ensinados a viver a cultura. Elas também sabem que mais que cuidar da família e dos afazeres, poderiam e podem mais. Eliane Potiguara é uma dessas mulheres potiguara que podem e são mais, que lutam pelo respeito e pelos direitos do seu povo. A autora escreve em verso e prosa, com textos para um público diverso. Escreve também poemas sobre ancestralidade, identidade, memória, diáspora, colonização, vida indígena na cidade e ainda questões não estritamente indígenas, trazendo para os textos poéticos e narrativos outros povos que foram e são subalternizados. A escrita sobre as mulheres representa uma ação constante na poética de Potiguara. De tal maneira que adverte Costa (2020, p. 24): “[...] a resistência das mulheres através da escrita literária, representa uma possibilidade de superação do apagamento de suas memórias e suas subjetividades”. Ao escreverem sobre si e sobre os seus e as suas, as mulheres indígenas promovem um momento de resistência e autonomia.

Sobre as publicações de Eliane Potiguara, vale destacar: *A Terra é a Mãe do Índio* (1989); *Akajutibiró: terra do índio potiguara* (1994); *Metade Cara, Metade Máscara* (2004); *Sol do Pensamento* (2005); *O coco que guardava a noite* (2012); *O Pássaro Encantado* (2014)

e *A Cura da Terra* (2015). A seguir, trago imagens desses livros, com o objetivo de contribuir para o conhecimento do público em geral sobre a vasta poética da autora indígena:

Figura 2 – *A terra é a mãe do índio* (1989)



Fonte: site da escritora – <http://www.elianepotiguara.org.br/#>

Figura 3 – *Akajutibiró: terra do índio potiguara* (1994)

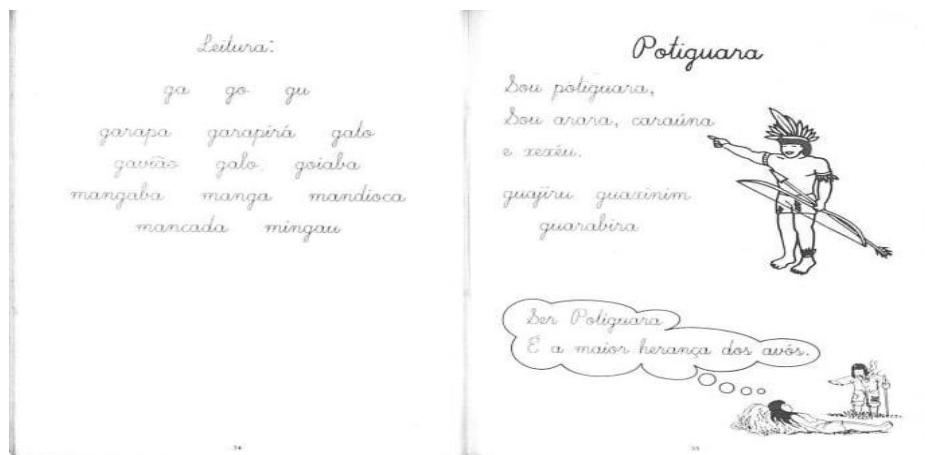


Fonte: site da escritora – <http://www.elianepotiguara.org.br/#>

Esses dois primeiros livros de Eliane Potiguara não estão mais disponíveis para venda e ter acesso a ambos de forma digital é bastante difícil. Em *A terra é mãe do índio*, seu primeiro livro, são destacadas as lutas dos povos indígenas, antes mesmo da chegada dos colonizadores. Tal publicação debate sobre a invasão, as mortes dos parentes, os assassinatos e proclama a luta dos povos indígenas. Essa produção da escritora Potiguara funciona como um texto-protesto. Foi lançado em 1989, década em que a luta indígena já era ativa e denunciava as injustiças. Em *A terra é mãe do índio*, Eliane Potiguara quer, de fato, dizer que as terras brasileiras são indígenas, e que, como mãe, ela orienta seus filhos na preservação e cuidado com o espaço em que vivemos.

De tal forma, a partir das contribuições de Costa (2020), é possível destacar que os livros de Eliane Potiguara seguem uma linhagem narrativa bem parecida, trazendo a identidade como objetivo nuclear (pelo uso da primeira pessoa, por exemplo) e debatendo questões pertinentes à causa indígena, bem como pensando nos não indígenas, como modo de respeito e união – o que tenho chamado de cosmovisão indígena.

Akajutibiró: terra do índio potiguara, de 1994, por sua vez, apresenta uma sensibilidade formativa. Esse livro, cumpre evidenciar, é escrito em formato de cartilha, trazendo os textos em letras cursivas e ilustrações que acompanham o material escrito. A cartilha segue bem o seu objetivo de ser formativa e de colaborar no processo de alfabetização. Apresento a seguir uma imagem da cartilha:



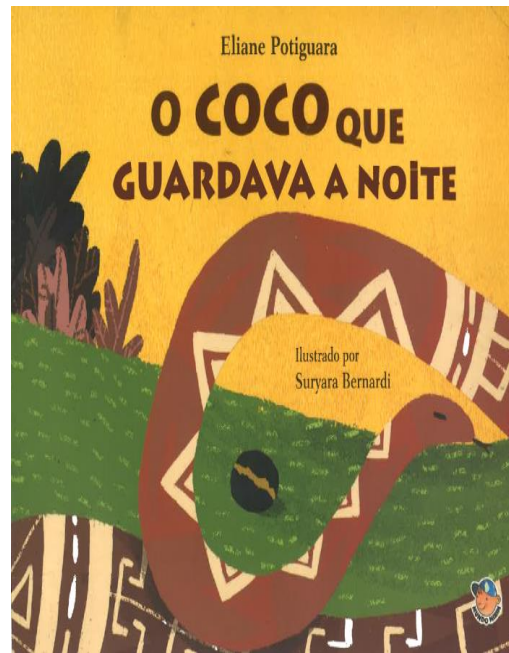
Fonte: (POTIGUARA, 1994, p. 34-35) - digitalização

Costa (2020, p. 128) menciona que “a cartilha é ricamente ilustrada, com imagens que lembram diferentes aspectos das vivências nas comunidades do povo Potiguara”. Este livro revela bastante a relação da escritora com a docência que sempre esteve presente em sua vida.

Assim, ao mesmo tempo em que traz aspectos dos povos indígenas, a cartilha funciona como elemento formativo para indígenas e não indígenas, formando-os por meio da palavra escrita e das ilustrações que acompanham o texto.

Já em 2005, a autora lançou o E-book *Sol do pensamento* e, em 2012, publicou o livro infanto-juvenil *O coco que guardava a noite*, ilustrado por Suryara Bernardi.

Figura 4 – *O coco que guardava a noite* (2012)

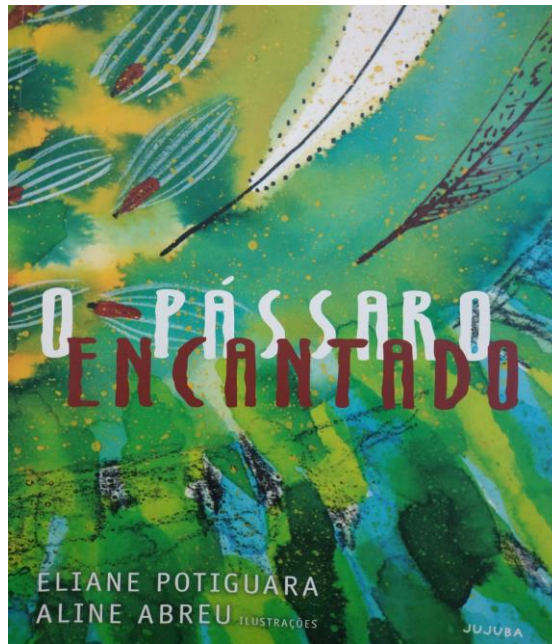


Fonte: digitalização

Nessa narrativa, os pequenos irmãos curiosos, Poti e Tajira, questionam o porquê de necessitarem dormir. A mãe das crianças, pacientemente, conta a eles uma história do povo Karajá, indígenas da Amazônia. Nessa narrativa, Eliane Potiguara traz a lenda do dia e da noite do povo Karajá e coloca as crianças como sujeitos curiosos para aprenderem com a contação da mãe.

Já em 2014, foi lançado o livro *O pássaro encantado*, pela editora Jujuba, com ilustrações de Aline Abreu. A obra destaca a importância da ancestralidade e da espiritualidade através das memórias partilhadas pelos mais velhos (neste caso, da figura da avó) para as crianças indígenas que, no texto literário, sempre aparecem como sujeitos curiosos, atentos e que aprendem com os mais velhos.

Figura 5 – *O pássaro encantado* (2014)



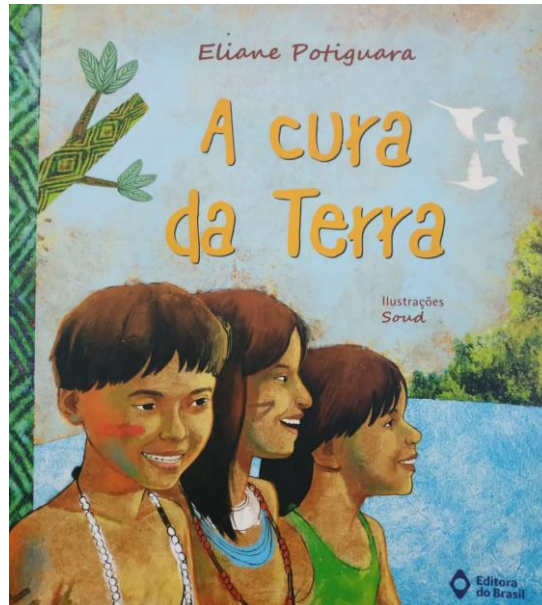
Fonte: digitalização

A narrativa apresenta uma contação de histórias de uma avó/anciã para crianças indígenas que estavam assustadas devido ao som de um pássaro que cantava muito alto. Composto por texto mais ilustrações, o livro de Eliane Potiguara convoca o leitor a um passeio pelas contações indígenas e o colorido das imagens, assim como as penas do pássaro, evoca a alegria do povo indígena que se sente protegido pelos ancestrais. Após ouvirem e entenderem a avó, as crianças compreenderam que a natureza e os animais são elementos pelos quais os ancestrais mantêm-se sempre em relação com eles. Encerrando seus ensinamentos, a avó diz:

– Por isso, crianças, vocês não devem se assustar com o canto do pássaro que chega de longe. De tempo em tempo, ele aparece para trazer aprendizado e alegria para vocês. É a ancestralidade do nosso povo, a nossa memória, os nossos costumes. Agora vão brincar (POTIGUARA, 2014, p. 24).

A avó anciã nos textos de Eliane Potiguara é figura constante, pois estas sempre têm algo para ensinar, conselhos para dar (no sentido teorizado por Benjamin). Assim, o texto literário de autoria indígena também é elemento formativo de ancestralidade para crianças indígenas. Em 2015, um ano após essa publicação, Potiguara lançou mais um livro, a narrativa *A cura da terra*, texto que traz também ilustrações, desta vez, de Soud.

Figura 6 – *A cura da terra* (2015)

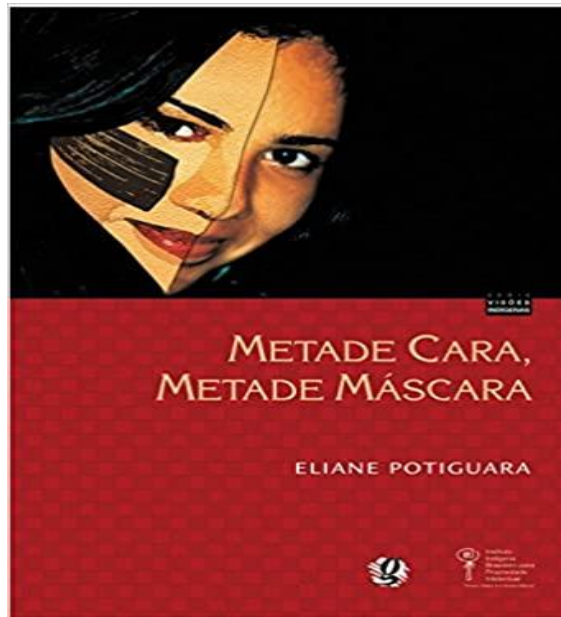


Fonte: digitalização

O livro é um dos *corpora* deste trabalho e será analisado mais adiante, mas, de antemão, vale destacar que, assim como n’*O pássaro encantado*, na narrativa agora apresentada, há também a presença da anciã indígena. A avó, não nomeada na obra, é responsável pela contação de histórias e pela formação identitária da personagem criança, uma menina curiosa chamada Moína. Na capa da publicação, há o destaque para a figura dos pequeninos, que assim como Moína, personagem central da trama, mantém seus olhares na direção da ancestralidade. O sorriso no rosto de ambos representa a alegria de viver em processos inacabados de formação identitária – à revelia da tradição autoritária e homogeneizante legada pelo colonizador europeu. Assim, a relação avó-neta desponta como elo central dessa narrativa ilustrada.

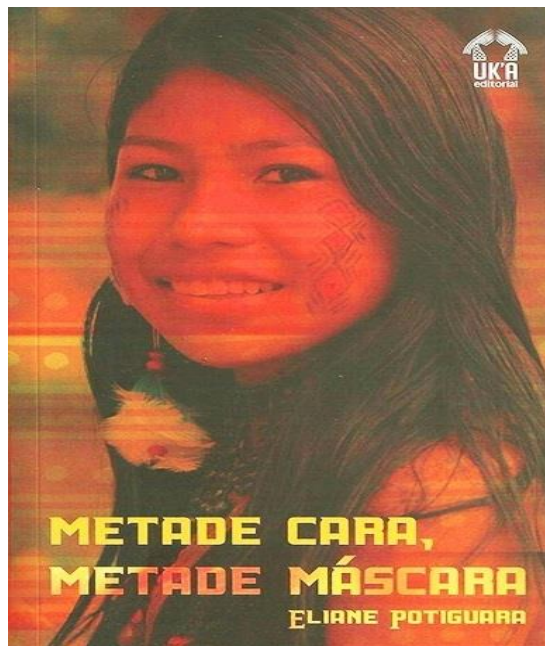
Metade Cara, Metade Máscara, uma das obras mais conceituadas de Eliane Potiguara, foi publicada pela primeira vez em 2004, tendo passado já por duas reimpressões. Trata-se de um livro com gêneros híbridos, que, segundo Costa (2020, p. 157) “traz uma narrativa poética entremeadada por relatos, artigos e ensaios a respeito dos povos indígenas, seus líderes e sua luta pela sobrevivência ao longo da história”.

Figura 7 – *Metade Cara, Metade Máscara* – Edição de 2004



Fonte: Google Imagem

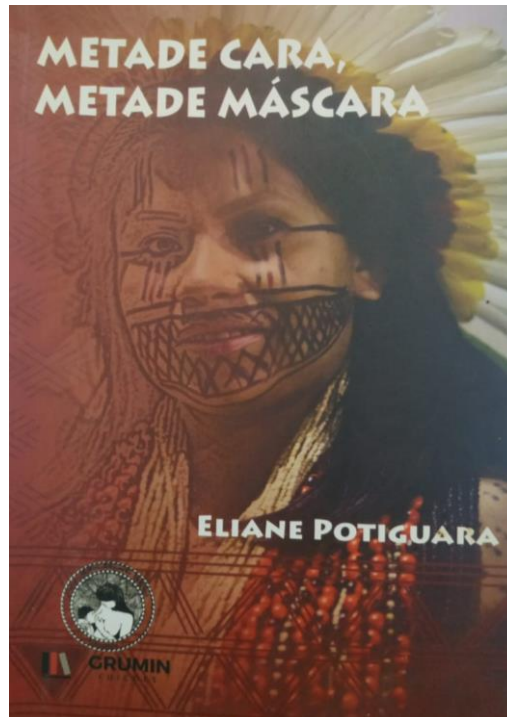
Figura 8 – *Metade Cara, Metade Máscara* – Edição de 2018



Fonte: Google Imagem

A edição mais recente foi reimpressa em 2019, porém Eliane Potiguara continua em processo constante de escrita e publicação, participando de antologias indígenas, publicando alguns textos em seu *blog*, como também nas redes sociais.

Figura 9 – *Metade Cara, Metade Máscara* – Edição de 2019



Fonte: digitalização

A produção literária de Potiguar segue com todo vigor, munida de conhecimento ancestral. Esse saber chega à tessitura literária de forma poética, sem a pretensão de seguir regras estabelecidas pelo cânone brasileiro ou eurocêntrico. Potiguar apresenta poemas com versos livres, dotados de uma linguagem que agrega elementos da diversidade indígena brasileira, sem estabelecer padronizações literárias que são erigidas no cânone brasileiro ou europeu. No poema “A trilha da mata” a voz indígena destaca essa questão:

Não me importo
 Se o que escrevo
 São ilusões
 Não me importo
 Se o que escreve
 Não são versos,
 Rimas
 Redondilhas...
 Não me importo
 Se dizem que não trabalho
 Sou vagabunda da vida
 E ela é minha amante.

Juntos, temos o que contar...
 (POTIGUARA, 2019, p. 66).

Os versos desnudam uma escritora indígena que se importa com o que os seus textos têm a contar ao mundo, não com sua forma mais ou menos vinculada à lírica tradicional,

reproduzindo redondilhas maiores ou menores, em metrificação determinada. Isso não significa desleixo para com a arte literária, ao contrário, escritores como Eliane Potiguara apostam em uma nova forma de escrita, desenvolvida no Brasil pelo menos desde o Modernismo. Milena Pinto (2017, p. 22) destaca que:

[...] existe uma recusa de autores mais (re)conhecidos em se enquadrar ao sistema oficial, em identificando suas produções como literatura brasileira. Entre esses autores, encontra-se Eliane Potiguara, que revela uma aspiração e conveniência quanto à singularidade dos paradigmas das literaturas indígenas.

Em união com esses escritores, Eliane Potiguara segue. Essa autora indígena expande o repertório da literatura brasileira, que ainda confere pouco espaço aos escritores e escritoras que advém de grupos minoritários. No entanto, no auge dos seus setenta anos de vida, Eliane ainda tem muito a oferecer à sociedade leitora brasileira e latino-americana, pois seu narrar educa, proclama e anuncia, ou melhor, como nos diz Graúna (2013, p. 122): “à luz do saber ancestral, a autora traça algumas respostas para um outro mundo possível”.

4. O CORDEL COMO EXPRESSÃO LITERÁRIA E POLÍTICA: CORAÇÃO NA ALDEIA, PÉS NO MUNDO, DE AURITHA TABAJARA

4.1 Das feiras medievais às feiras sertanejas brasileiras: a cultura popular do cordel

Auritha Tabajara dialoga com a cultura popular nordestina – pela inspiração dos poemas de cordel – ao se autoexpressar, fazendo das suas rimas instrumento de luta e de valorização das tradições ancestrais (COSTA, 2020, p. 33).

Como já se disse nesta dissertação, Auritha Tabajara é considerada a primeira mulher indígena no Brasil a publicar um livro em formato de cordel. Sendo um gênero popular, principalmente difundido em folhetos e impressões baratas, raramente visto circular na forma de livros impressos por editoras mais abastadas, essa escritora traz à tona a potência desse formato literário prodigioso sobretudo em terras nordestinas. Assim, como mencionado por Costa na epígrafe evocada na abertura desta seção, Auritha envolve o cordel no processo de autoexpressão, luta e valorização da ancestralidade indígena. Por meio dos versos rimados, da cultura popular do cordel, a autora tabajara manifesta-se como um nome de grande importância para a literatura contemporânea brasileira.

Embora seja bastante comum no nordeste brasileiro, o cordel não é natural dessa região brasileira. O gênero popular teve origem na Europa, por volta do século XII, recebendo influência das canções medievais trovadorescas, ascendendo no período do Renascimento. Naquela altura, recebia o nome de “folhetos” e era vendido a preço baixo, facilitando o seu acesso às camadas menos abastadas da sociedade – tradição que se perpetua até os dias de hoje, sendo literatura comercializada em bancas de jornal e feiras em cidades do nordeste, inclusive de Alagoas, onde se escreve este trabalho. Aqui no Brasil, sua chegada deu-se com os colonizadores, por volta do século XVI. Pelo fato de a colonização ter começado pelo Nordeste, esse gênero ganhou maior difusão nesta região de nosso mapa.

No entanto, não é correto afirmar que o gênero cordel está fincado apenas no nordeste brasileiro. Atualmente, tal gênero tem sido estudado em universidades de diversas partes do país, principalmente em trabalhos orientados por professores/as que discutem poéticas orais. Entretanto, por se tratar de um gênero literário definido como popular, o cordel foi bastante renegado pela crítica e pelos leitores ao longo das décadas. Porém, com as publicações de textos de alguns/algumas professores/as acerca dos contributos do cordel para a literatura brasileira,

como Frederico Fernandes, Sônia Queiroz, Ria Lemaire, Beliza Áurea Mello, Francisca Santos, diversos estudos despontaram e novas discussões foram possíveis.

Sendo muito difundido em zonas do interior do nordeste, criou-se a ideia de que tal gênero se efervesce apenas por esses espaços – ideia esta que já começa a ser revista. O cordel, enquanto poesia da praça pública, tais como os carnavais da idade média (BAKHTIN, 2018), une as diferentes classes para a apreciação e participação da roda poética. Como adverte Beliza Áurea Mello (2013, p. 272) “a performance das poesias de cordel nas feiras e praças públicas abole a distância entre indivíduos e o silêncio”. Abolindo as regras e as limitações sociais e econômicas, a poesia em espaços públicos efetiva, ao menos na práxis literária, a relação de igualdade entre sujeitos. Na praça pública do cordel, todos/as ouvem e participam.

Os cordéis tratam de diversos temas, além de possuírem uma métrica rígida e fixa. Vale ressaltar também que “a voz que canta/conta a poesia interrompe as brutalidades do real e apresenta um mundo absorvido pelo devaneio poético” (MELLO, 2013, p. 272). É essa marca poética que confere ao gênero popular autonomia literária, pois, quando o/a cordelista narra, o faz em estado poético, irrompendo, como destaca Mello, o real, e poetizando temas populares.

Embora o cordel constitua um registro escrito, ele mantém relações singulares e especiais com a oralidade, portanto, na produção de cordelistas observa-se uma hibridez entre escrita e oralidade. Sendo produzido de forma escrita, majoritariamente acompanhado de ilustrações em xilogravura, mas feito para ser declamado, o cordel exige uma postura oral do leitor, e uma recepção ativa do ouvinte. Essa forma artística pressupõe, entre leitor e público (ouvintes), relações dialógicas primordiais. Faz parte da performance da literatura de cordel a ligação entre quem lê e quem ouve, porque “o receptor/leitor ao ouvir o canto da poesia como leitura, abre-se para a catarse, reencontra mundos sonhados, redescobre o seu mundo ou mundos onde ele gostaria de viver” (MELLO, 2013, p. 273). O leitor, enquanto sujeito que completa a enunciação do cordel, gera o movimento responsivo que garante a vitalidade desse gênero afeito à praça pública. É ouvindo que os sujeitos viajarão, redescobrirão e participarão de novos mundos. Nesse meio, há diversas formas pelas quais podemos nos referir à literatura de cordel – folhetos, folhetos de cordel, literatura popular, no entanto, “independente do nome (folheto, cordel), o fato predominante é que, com essa literatura popular em verso, foi trazido para o espaço da cultura com escrita não só o gosto tradicional popular, mas o que era *experiência vivenciada*” (AYALA, 2016, p. 24).

Assim, o/a cordelista revela nos textos muito da experiência da sua vida e da vida do povo, procedimento que coincide com a ideia de narrador como um contador de experiências, defendida por Walter Benjamin, como já se apontou nesta dissertação. Independentemente do

nome que o gênero receba, sua proposta se cumpre na medida em que poetiza vidas comuns, marcadas pelas adversidades sociais, como pela sabedoria dos conselhos. Porém, nota-se que na academia este gênero não angaria, por enquanto, o mesmo reconhecimento e a quantidade de estudos que o romance, por exemplo, tem.

Costumamos ouvir e destacar que o cordel sempre foi um gênero majoritariamente masculino. Isso não significa que as mulheres não produziam cordel. A professora Francisca Pereira dos Santos – Fanka Santos, estudiosa do cordel de autoria feminina no Brasil – traçou, em sua tese de doutorado, um percurso panorâmico pelas poetisas de cordel do nordeste brasileiro. A autora destaca que a historiografia literária brasileira é um “espaço de preconceitos e crenças negativas” (SANTOS, 2020, p. 11). Ao mergulhar nos folhetos de mulheres cordelistas como Sebastiana Gomes de Almeida Job, popularmente conhecida como Bastinha, Esmeralda Batista, Maria José de Athayde, dentre outras, Fanka Santos percebeu que muito foi negligenciado, excluído e invisibilizado. Durante a pesquisa, a autora destaca que foi possível identificar critérios seletivos. Para realizar uma determinada publicação, uma coleção pautava-se na qualidade estética da obra para selecionar o texto. Atendendo a esse critério, a obra da poetisa Bastinha foi excluída, segundo Santos (2020) por outro fator, pois “o critério da admissão de uma obra ou autor no cânone – a qualidade da obra –, no caso da Bastinha foi substituído por outro critério: o da quantidade” (SANTOS, 2020, p. 15). Antes exigia-se qualidade, quando a poetisa comprova que possuía, o critério mudou, exigia-se cordéis com extensão maior. Note-se que a exclusão da cordelista deu-se pelo motivo (velado) de ela ser mulher, pois qualidade estética seus versos possuíam. Sobre o formato dos cordéis, Ana Cristina Marinho e Hélder Pinheiro, importantes nomes dos estudos sobre o cordel no Brasil afirmam:

Os cordéis portugueses, diferentemente dos folhetos brasileiros, eram escritos e lidos por pessoas que pertenciam às camadas médias da população: advogados, professores, militares, padres, médicos, funcionários públicos, entre outros. Em muitos casos, os cordéis eram comprados por uma pessoa letrada e lidos para um público não letrado [...] (MARINHO E PINHEIRO, 2012, p. 19).

No Brasil, geralmente consomem os cordéis as classes menos assistidas e menos letradas – mas isso não é regra geral. Cumpre destacar ainda que o cordel é um gênero coletivo, sua leitura exige uma performance. No esteio das concepções de Paul Zumthor, o texto-cordel afeta tanto quem o ouve, quanto quem o lê de formas específicas. Maria Ignez Novais Ayala, estudiosa da literatura de cordel, destaca que “outra característica desta literatura – que precisa ser sempre lembrada – ela não se destina à leitura silenciosa, individual e sim à leitura coletiva”

(AYALA, 2016, p. 25). Foi por meio dessa ação coletiva de ouvir as recitações de cordel que Auritha Tabajara criou uma relação com o gênero popular, por influência da sua avó e da região em que habitava, visto que, no Ceará, a presença do cordel é bastante considerável. Assim, em seu livro *Coração na aldeia, pés no mundo*, de 2018, Auritha leva o cordel, o seu gênero predileto para espaços outros. Nesse livro, a autora rasura os padrões canônicos estabelecidos no universo eurocêntrico, pois, a um só tempo, é mulher, escreve pelo viés experiencial e em um gênero popular. De acordo com Marco Haurélio, relevante pesquisador e escritor de cordel:

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 [...] (HAURÉLIO, 2018, p. 5).

Para este estudo, partimos da concepção destacada por Haurélio na apresentação do livro – que o cordel de Auritha Tabajara possui traços autobiográficos. De tal forma, por se tratar de obra que carrega em sua formatação ilustrações – mais precisamente xilogravuras –, trazemos as citações da obra de forma original, para que se acesse o texto poético e imagético. Como se vê a seguir:



Figura 10 - (TABAJARA, 2018, p. 6-7)

Conforme mencionado por Haurélio (2018), *Coração na aldeia, pés no mundo* é uma história de princesa sem *glamour*. Inicialmente, o texto poético se desenrola pelo contar de uma contadora que conhece muito da menina Auritha e, logo nos primeiros versos do livro, pede licença à Mãe Natureza para poder versar sobre a história da “princesa do Nordeste/Nascida lá no sertão”. Ao invés de narradora observadora, definimos essa voz como uma contadora, numa concepção benjaminiana. E, embora não haja uma marcação efetiva que defina a voz como feminina, assumimos esse ato político de defini-la como uma mulher contadora. O pedido de licença à natureza responde pelo fato de a natureza ser também nosso ancestral na cosmovisão indígena. O texto vai sendo costurado por diversas épocas da vida da personagem, assim, o/a leitor/a acompanhará a infância, a adolescência e a vida adulta da menina, mulher e mãe Auritha. A narradora aponta, na segunda estrofe, que a história da princesa do Nordeste difere dos contos de fadas comuns aos moldes europeus, portanto, declama: “Quando se fala em princesa/ é de reino encantado/ nunca, jamais, do Nordeste/ Ou do Ceará, o estado”. A narradora enfatiza que a princesa em questão não é a do senso comum – branca, frágil e com príncipe encantado. No entanto, no decorrer da narração, verifica-se que “mudar de opinião/ Será bom aprendizado”. Uma princesa indígena do Ceará, que contará as suas próprias travessias.

Logo nas primeiras estrofes, o texto já questiona o modelo patriarcal, colonizador e canônico da literatura. Por que não uma mulher indígena ser também uma princesa? Por que uma mulher para ser princesa precisa de um príncipe? Por que não se autonarrar? O cordel conclama o público a repensar ideais pré-estabelecidos na sociedade. O livro mostra, como aponta Haurélio (2018, p. 5), que “a jornada da heroína é, sobretudo, a jornada da superação”. Assim, a escrita literária em cordel será utilizada para anunciar, denunciar e resistir aos processos de invisibilização que acometem a autora e tantas outras.

A partir da terceira estrofe, após a apresentação da contadora, inicia-se um passeio pela vida da personagem Auritha. Com o nascimento da indiazinha, “Num distante interior”, a narrativa em versos começa a apontar características que envolviam o crescimento da menina porque fora criada “ouvindo belas histórias” e “edificando o caráter”. Note-se a importância dos/as narradores/as, dos/as contadores/as em comunidade – geralmente os/as avós, anciãos/anciãs – para a formação identitária da menina Auritha, como também para os/as demais pequenos/as indígenas.

Criada com sua gente, a criança que nascera “chorando bem alto e forte” passará pelos processos formativos com seu povo. A primeira xilogravura apresenta a relação com as duas Mães-natureza: a mãe do ventre e a mãe ancestral, a terra em que a menina acabara de chegar.

O abraço familiar, afetuoso apontado pela imagem, reverbera sensações de cuidado, proteção e amor entre mães e filha.

Seguindo na narrativa, as estrofes continuam a declamar o crescimento de Auritha:

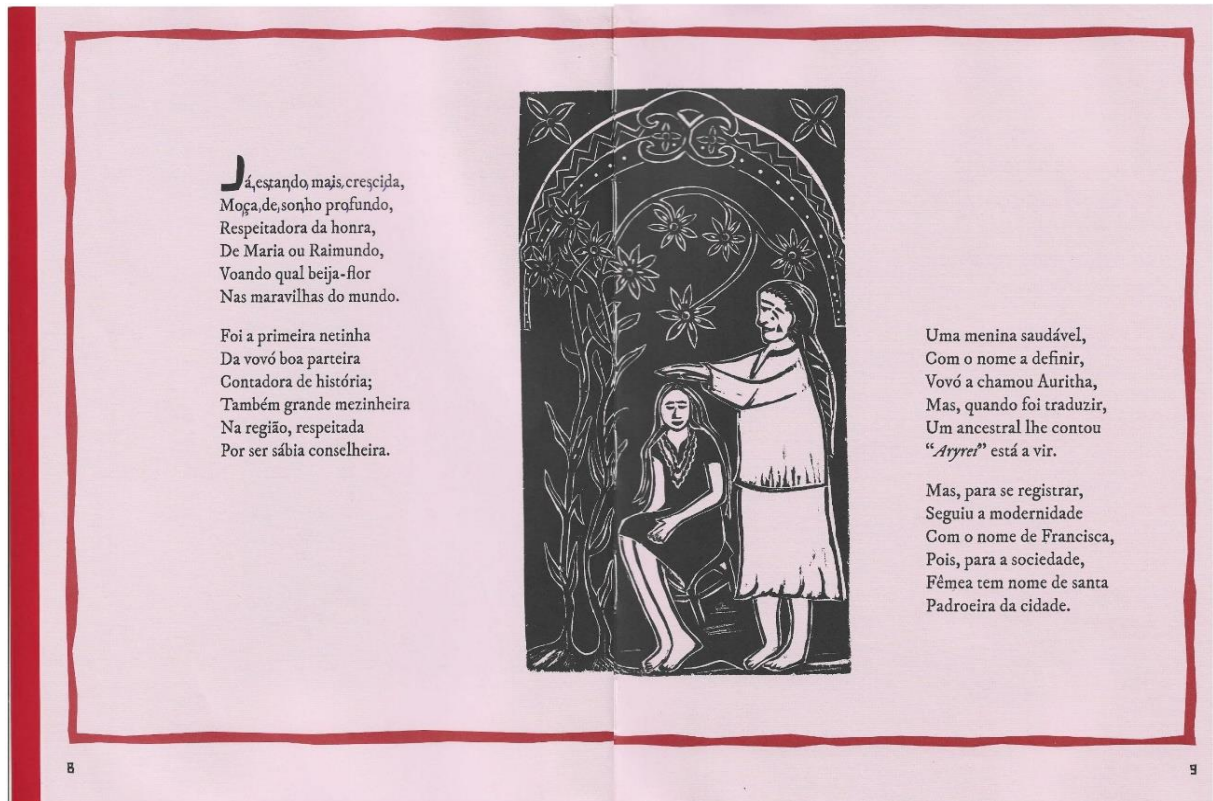


Figura 11 - (TABAJARA, 2018, p. 8-9)

Passando então por novas etapas da vida da personagem, o cordel destaca que Auritha se tornava uma “moça de sonho profundo”. Seus sonhos não a tornava superior aos demais, a menina era respeitadora da honra dos seus parentes e, tal como beija-flor, queria voar “pelas maravilhas do mundo”. Depois de apresentar a formação inicial da personagem, a narradora observadora apresentará uma personagem que exercerá um papel de grande importância no decorrer do cordel – a avó. A “contadora de histórias”, que também era parteira, mezinheira e conselheira, será responsável pela edificação identitária de Auritha. A primeira neta era protegida pela avó e ambas mantinham uma relação dialógica fincada no sentimento ancestral. A xilogravura evoca tal relação. Sendo a avó rezadeira, ao colocar as mãos sob a cabeça da neta, torna-se protetora dela, uma estava em sintonia com a outra – numa relação de alteridade. É à avó que a menina/mulher irá recorrer em momentos de alegrias e em momentos de dificuldades. Inclusive, vale destacar que a menina recebeu o nome de Auritha por indicação de sua avó, um nome ancestral que, como exposto no poema, “Aryrei” está a vir”. No entanto, há também aqui uma denúncia. A presença da religião cristã dentro das aldeias era incontestável e

seus resquícios mantiveram-se em diversas ações, a exemplo do registro do nome de Auritha, nomeada como Francisca, “pois, para a sociedade / fêmea tem nome de santa / padroeira da cidade”.

O cordel produzido por Auritha Tabajara segue os modelos de rima e de métrica usuais neste gênero literário. De tal maneira, além de abordar diversos temas importantes para o povo, esse tipo de texto também se caracteriza pela perpetuação rígida de um sistema métrico, rítmico e rímico. Das modalidades em que pode ser escrito, destacam-se, no âmbito da extensão das estrofes, a sextilha, a septilha e a décima. No entanto, a sextilha é o tipo de estrofe mais comum entre os/as cordelistas. Em *Coração na aldeia, pés no mundo*, há dois tipos de estrofes – a sextilha e a septilha. O livro é composto por 70 estrofes e possui duas narradoras, sendo dividido em duas partes contínuas. A narradora observadora assume o relato durante as 52 primeiras estrofes, deixando 18 estrofes para a segunda narradora – esta recebe o nome da própria Auritha.

Essa alternância de narradoras reflete um procedimento polifônico possível em um gênero literário pluri-artístico extremamente elástico como o cordel. No bojo da polifonia, a autora cede espaço a uma narradora-observadora que, por sua vez, abre caminho para uma segunda narradora (agora personagem). Essa alternância de consciências configura aspecto fundamental para a narrativa de vertente dialógica na perspectiva de Mikhail Bakhtin, explanada por seu tradutor e intérprete no Brasil, Paulo Bezerra:

o autor participa do diálogo, em isonomia com as personagens, mas exerce funções complementares muito complexas, uma espécie de correia de transmissão entre o diálogo ideal da obra e o diálogo real da realidade (BEZERRA, 2010, p. XI).

Assim, a autora participa vivamente do diálogo com suas próprias narradoras que cantam a vida – tecendo, com palavras, sons e imagens o “diálogo real da realidade” que expande a vida privada de uma indígena, adentra a narração de experiências e explana a cultura brasileira. Em seu *Problemas da poética de Dostoiévski* (2018), Bakhtin destaca que o romance é o gênero essencialmente polifônico, a partir das raízes carnalizadas e polimorfadas que o enformaram ao longo dos séculos (desde a Grécia Antiga) até o século XIX russo (analisado pelo pensador). Em seu contexto, Bakhtin via que apenas o romance era detentor de polifonia, não existindo possibilidade da poesia se manifestar de forma polifônica, pois, como destaca Paulo Bezerra (2005, p. 194), “por sua natureza, o ‘eu’ não pode ser solitário, um ‘eu’ sozinho”. A poesia, no entanto, apresentaria esse eu solitário, partindo então do monologismo em que as possibilidades de interação dialógica são mínimas. No entanto, deve-se considerar a época em

que Bakhtin estava situado e o contexto que o levou a definir apenas o romance como gênero literário polifônico. O crítico percebia, no gênero romanesco, o pleno desenvolvimento dos gêneros cômicos carnavalizados antigos e as perfeitas condições para o desenrolar do diálogo ininterrupto entre consciências (de autor e personagens). Tomando a poesia como expressão literária menos propícia aos diálogos (no sentido socrático e dramático), o russo não investiu em análises de formas narrativas em versos (a exemplo do cordel). Não tomo aqui, portanto, a polifonia como conceito fechado e impermeável a reformulações. Por estar estudando uma obra em poesia, que apresenta duas narradoras em diálogo, que conversam com seus/suas leitores/as, observamos estarmos em presença de um texto com características polifônicas. De tal forma, alargamos o conceito de polifonia em Bakhtin e ousamos fazer sua teoria conversar também com um texto poético em cordel da literatura contemporânea brasileira.

Possuindo a duplicidade de instâncias narrativas já destacadas, que se encontram em um determinado momento do cordel, o contar de Auritha Tabajara evoca memórias e as sabedorias vivenciadas na comunidade indígena:



Figura 12 - (TABAJARA, 2018, p. 10-11)

As 52 estrofes da contadora estão em formato de sextilha. De acordo com César Obeid, estudioso do cordel brasileiro, “a estrofe mais utilizada no cordel é a sextilha, uma estrofe de seis versos (reparem as rimas nos versos pares). E a métrica é de sete sílabas, que é a técnica

mais difícil de conquistar” (OBEID, 2007, p. 34). Na sextilha, os versos 2, 4 e 6 rimam entre si, já os versos 1, 3 e 5 não rimam, são considerados versos brancos. Vejamos o exemplo a partir das estrofes que trouxe acima:

A menina foi crescendo
Aprendeu a caminhar.
Com nove meses de vida
Tudo sabia falar.
Dizia: “Quando eu crescer,
Quero aprender a curar” (TABAJARA, 2018, p. 10).

Na estrofe destacada, observe-se que os versos pares rimam entre si (“caminhar” rima externamente com “falar” e “curar”). Enquanto os versos ímpares não possuem rima externa (“crescendo” evidentemente não rima com “vida”). Aqui, Auritha, ainda criança, almeja ser como sua avó, mezinheira, para curar e ensinar. Note-se a confluência de vozes nas estrofes. A contadora traz a voz da própria Auritha ainda menina que diz: “Quando eu crescer, quero aprender a curar”. A narração denuncia o preconceito que a criança sofreu na escola “taxada de rabo quente / Feiosa, bucho quebrado”. É apresentado também o vínculo com o cordel que surge desde cedo, de modo que Auritha, no período de escola, passa a cordelizar a vida. Ouvia as histórias de sua avó, e com tambor, maracá, transformava as histórias em canto, em rimas. Outra questão importante diz respeito à relação da personagem com os espíritos, com o sagrado e com as ervas medicinais. Desde cedo, nota-se que Auritha aprendia com sua avó um pouco de cada coisa que a anciã fazia. A xilogravura apresenta a relação da pequena com as ervas, com os remédios, com a sabedoria curativa. As plantas estão em relação com a personagem e por ela são envolvidas. Seguindo a narrativa poética, a narradora destaca a primeira aventura da menina moça Auritha Tabajara:

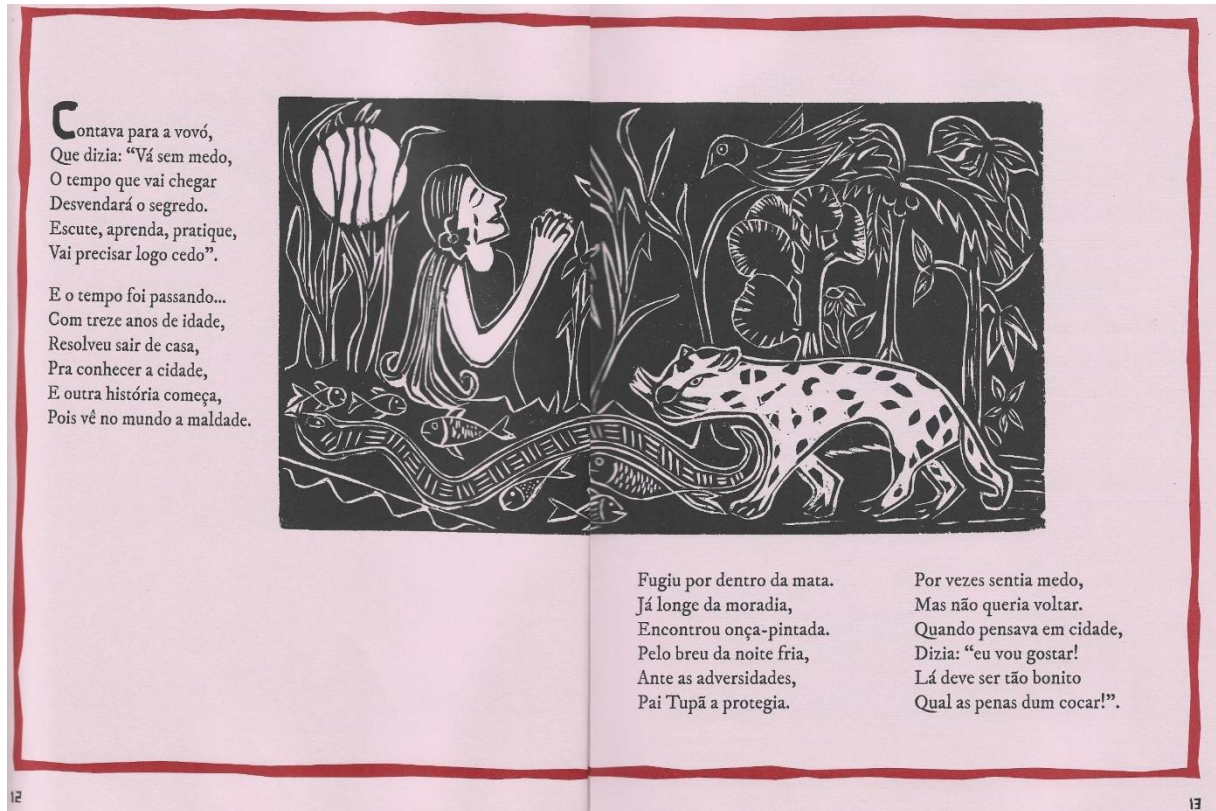


Figura 13 - (TABAJARA, 2018, p. 12-13)

A relação do cordel com a oralidade é axiológica, bem como reflete um exercício dialógico. A narradora traz fragmentos de outras vozes, a exemplo do que é posto na primeira estrofe da figura 13, quando a avó diz: “Vá sem medo / O tempo que vai chegar / Desvendará o segredo”. Percebe-se que a avó entendia o desejo da menina de sair da aldeia rumo à descoberta de outros espaços. Quando a idosa menciona “vá sem medo”, ela já a havia preparado. Assim, nos é apresentado que, aos 13 anos, a menina parte em direção à cidade. A curiosidade sobre como funcionaria aquele mundo coloca uma adolescente em direção ao grande centro, espaço da desarmonia e do individualismo – com valores e práticas contrárias ao que se vive em comunidade indígena. A partir de então “outra história começa / pois vê no mundo a maldade”. Ao partir pela mata, protegida por Tupã, Auritha-jovem tinha em mente que a cidade grande seria um lugar bom e imaginava: “eu vou gostar / lá deve ser tão bonito / qual as penas dum cocar”. A ilusão da menina quanto ao centro urbano a faz comparar o espaço com um cocar, porém o que se segue na narrativa demonstra que a menina estava enganada. Para os povos indígenas que saem de suas aldeias na intenção de conhecer, estudar, trabalhar, as adversidades são constantes: preconceito, perseguição, xenofobia, dificuldades econômicas, dúvidas e violência. Seja na narração poética ou na vida de tantas Aurithas que precisaram sair

de suas aldeias, enfrentar as “onças pintadas” da cidade vem sendo tarefa árdua para as mulheres e garotas indígenas.

O cordel é um gênero que traz diversas vozes, colocando-as no debate, e essas vozes não são necessariamente a do narrador, mas outras vozes que complementam o narrar. Pode-se dizer então que o cordel consegue se constituir como um gênero marcadamente polifônico, em que as vozes se unem para contar a vida de quem canta e de quem ouve. Sobre polifonia, Ana Medeiros, em texto publicado no ano de 2020, evidencia que “a polifonia, precisamos frisar, não implica harmonia, confluência necessariamente gentil de pontos de vista. O processo polifônico coloca o discurso e suas interpretações em disputa, é arena” (MEDEIROS, 2020, p. 38). Assim, as vozes populares emanadas do cordel tencionam-se, confluem, estão também em disputa, em arena, assim como os repentistas e cordelistas fazem em praça pública nas tardes nordestinas.

Em seu cordel, a escritora Auritha Tabajara observa as regras da metrificação. A sextilha, tipo de estrofe mais comum entre cordelistas, exige que os versos possuam sete sílabas poéticas. Assim, embora seja um cordel contemporâneo, *Coração na aldeia, pés no mundo* segue aquilo que caracteriza tradicionalmente o gênero. Como afirma César Obeid, “hoje em dia, muitos cordelistas também fazem seus cordéis em livros, cd’s e também na internet, pois o que vale, para o poeta, é a tradição dos versos e não a forma de impressão” (OBEID, 2007, p. 33). Assim, o tradicional se encontra com o contemporâneo para perpetuar a cultura popular, seja em formato de livro, cd ou via internet. Tomemos por exemplo a primeira estrofe da figura 13 para observarmos a metrificação dos versos:

X – Contava para a vovó,
 A – Que dizia: "Vá se medo,
 X – O tempo que vai chegar
 A – Desvendará o segredo
 X – Escute, aprenda, pratique,
 A – Vai precisar logo cedo” (TABAJARA, 2018, p. 12-13).

Observe-se inicialmente a primeira regra da sextilha – os versos pares representados por (A) rimam entre si, enquanto os versos ímpares, representados por (X) não rimam. Há quem chame esse tipo de estrofe de XAXAXA, ou, como é mais comum ouvirmos, ABCBDB. Quanto à metrificação, esta estrofe apresenta as sete sílabas poéticas em cada verso. Vejamos:

- 1 – con-**ta**-va-**pa-raa**-vo-**vó** → (7 sílabas)
 2 – que-di-**zi**-a-**vá**-sem-**me**-do → (7 sílabas)
 3 – o-**tem**-po-que-**vai**-che-**gar** → (7 sílabas)
 4 – des-ven-da-**rá**-o-se-**gre**-do → (7 sílabas)
 5 – es-**cu-tea**-**pren**-da-**pra-ti**-que → (7 sílabas)
 6 – **vai**-pre-ci-**sar-lo**-go-**ce**-do → (7 sílabas)

No campo da análise poética, contam-se as sílabas até a marcação tônica da última palavra, o que difere da separação silábica comum da língua. O verso 1, por exemplo, terminado em “vovó”, possui sete sílabas normais e sete sílabas poéticas. O verso 4, por sua vez, possui 8 sílabas comuns, que quando separadas poeticamente, passa a ter apenas 7. O fenômeno que acontece nos versos 1 e 4, e está marcado em vermelho é chamado de elisão, quando a vogal que encerra a sílaba é similar à vogal que dá início à nova palavra, fazendo com que elas se agreguem e formem uma sílaba só. Sobre o seu processo de escrita e metrificação, Auritha fala:

[...] eu escrevo o que preciso escrever, e depois eu só estruturo dentro das regras. Na verdade, na maior parte das vezes quando eu vou escrever eu já escrevo dentro da regra mesmo, vem a frase e eu já conto mentalmente. Minha contagem é mentalmente eu sei que deu as sete sílabas [...] é muito difícil eu escrever e depois ter dificuldade de estruturar (TABAJARA, 2020b, 20:34).

A cordelista, então, obedece às definições do cordel clássico Assim, a narrativa da escritora tabajara vai sendo constituída em um campo contemporâneo e seguindo o padrão clássico das normas do cordel. São raros os casos no cordel de Auritha em que os versos não possuem sete sílabas. Por exemplo no verso “E o tempo foi passando” (p. 12), pois, quando separamos metricamente, o verso possui apenas 6 sílabas poéticas: “**eo-tem-po-foi-pas-san-do**”. Há, no Brasil, diversos cordelistas que seguem esse mesmo viés pelo qual Auritha envereda, trazendo à tona questões experienciais, vivenciais, do lugar em que habitam, mantendo a tradição metrificada da estrofe e do verso. A autora indígena mostra essa preocupação de seguir o modelo e tem referências para tal ação. Ela destaca:

Eu conheci uma pessoa que me deu muita força, que foi o Marco Haurélio, que é um grande pesquisador da cultura popular. Um grande cordelista, escritor que tem aqui em São Paulo, ele também é do Nordeste. Ele é uma pessoa de um coração muito gigante, de humildade, e ele me ajudou a participar como convidada nos eventos em literatura de cordel, e tem me ensinado também muito na questão da escrita, da métrica, da rima [...] (TABAJARA, 2020b, 37:00).

Marco Haurélio é o prefacista do livro *Coração na aldeia, pés no mundo*. De acordo com o próprio Haurélio (2018, p. 5), tal livro é “o abre-alas e o porta-bandeira” das narrativas indígenas em cordel. Assim, o pesquisador torna-se apoio e referência no processo de consolidação da autora indígena na cena literária. A escritora, enquanto mulher, cordelista, nordestina, indígena e lésbica já encontrou várias adversidades para se consolidar no espaço artístico-literário. Em entrevista à Mayra Sigwalt, realizada em formato on-line e disponível na internet, quando perguntada sobre os problemas enfrentados na busca por espaço e reconhecimento, Auritha responde da seguinte forma:

Foi difícil poder ter espaço aqui, não só aqui não (Auritha está se referindo ao lugar em que ela estava – São Paulo). No Ceará também, no Nordeste também foi difícil ter espaço, dentro dessa questão da literatura de cordel, para poder falar, para poder declamar, para poder falar do meu trabalho (TABAJARA, 2020b, 35:46).

A dificuldade de se estabelecer enquanto escritora no cenário literário brasileiro começou em sua terra natal, problemas que se estenderam por considerável tempo, visto que, até os dias de hoje, não é fácil publicar, ser lida, convidada para eventos, etc. O processo de escrita de Auritha envolve a sabedoria aprendida com sua avó e o amparo que ela recebeu no decorrer de sua trajetória que está em constante inacabamento. Sua escrita, no livro aqui estudado, permite notar um processo de amadurecimento/maturação. Há alguns momentos em que a escrita da autora mostra-se repetitiva, já em outros, falta aprofundamento na narração. Não tomamos aqui critérios eurocêntricos para analisar a composição estética de Auritha, mas sinalizamos que a obra pode não alcançar uma adesão imediata da recepção. Assim como os/as grandes poetas da literatura mundial, em geral, passaram por processos de amadurecimento, entendemos que Auritha esteja no mesmo caminho de aprimoramento artístico.

Após falar da primeira saída da personagem em direção à cidade, o texto poético se voltará para as desventuras que a personagem encontrou no ambiente novo. A narração em versos continua:



Figura 14 - (TABAJARA, 2018, p. 14-15)

Ao ouvir a “zoada”, previa que havia chegado à “sua nova morada”. A “zoada” já destoa da calma da aldeia, promovendo, inicialmente, curiosidade. Essa questão posta no texto literário é a realidade de muitos indígenas quando saem de suas aldeias em busca da realização dos seus sonhos: imaginam um ambiente de acolhimento e partilha, como ocorre nas comunidades. A narradora mantém uma relação dialógica com o público leitor, conversa com ele, chama, intervém, conta com detalhes, como posto na segunda estrofe da figura 14: “Enquanto isso, leitor”. A jovem, por ter fugido da aldeia, deixou os familiares preocupados, inclusive seus professores, aqueles que sabiam do seu compromisso com os estudos. Assim, a falta de notícias da menina causava inquietações. A terceira estrofe poderia investir em mais detalhes, pois a narradora fala apenas das reverberações do possível sumiço ou possível morte de Auritha. A estrofe em questão não contribui para o desenvolvimento da narrativa. A última estrofe, por seu turno, não elucida as benfeitorias da menina que “não tinha tempo ruim”. São momentos como este que revelam uma poética ainda em desenvolvimento por parte da autora – o que não invalida ou desqualifica seu fazer artístico e político.

A seguir, o cordel aponta as investidas maléficas que o homem branco teve para com a personagem recém-chegada na cidade:

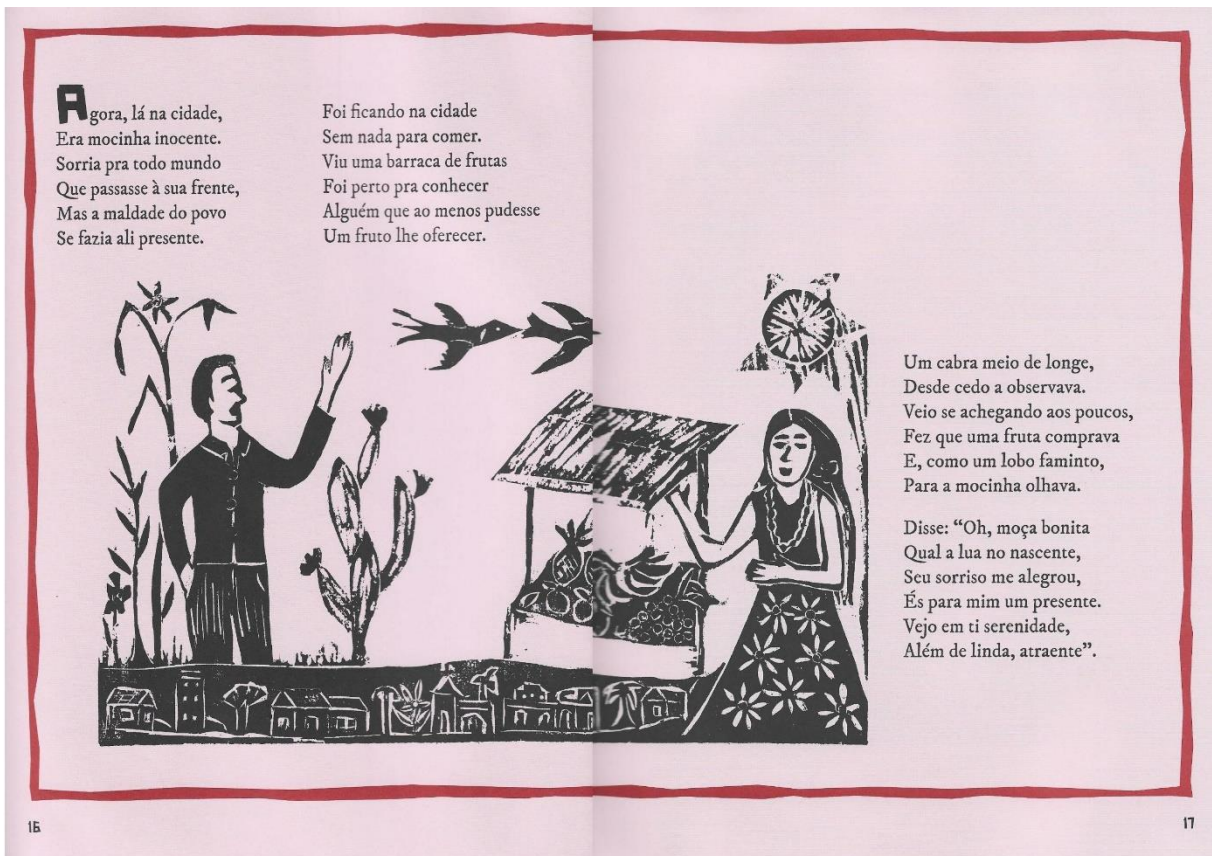


Figura 15 - (TABAJARA, 2018, p. 16-17).

A narrativa em cordel de Auritha Tabajara é composta de elementos memoriais. Ora a narradora traz memórias individuais da personagem Auritha, ora evoca uma coletividade que tece redes que entrelaçam a personagem e seus/suas parentes. Assim cumpre ressaltar que o cordel, enquanto gênero do povo, comporta memórias coletivas. Nessas estrofes da figura 15, nota-se uma recordação individual da menina que, ao chegar à cidade, depara-se com um “cabra” que, por achá-la atraente, parte para conquistá-la. A falta de perspicácia da personagem em reconhecer as investidas sexuais do homem tornava-a uma presa fácil nas mãos daquele sujeito. A partir de então, a protagonista começa a entender que a cidade não era idealizada como imaginara. A escritora tabajara realiza uma denúncia através dessas estrofes, pois, ao chegar no centro urbano, o/a indígena – principalmente a mulher indígena – é visto/a como corpo a ser conquistado, sempre numa perspectiva de sexualidade, exploração e neocolonização. O moço do cordel vê a migrante como “moça bonita”, “linda”, “atraente”, como um corpo a ser capturado.

O cordel de Tabajara denuncia a invasão à vida e ao corpo das mulheres indígenas, para que elas não sejam novas Iracemas – a personagem do romance alencariano – que cedem ao homem branco e têm por fim a morte. Auritha evoca as suas memórias, individuais, mas

principalmente coletivas, para, em cordel, se colocar como mulher indígena que reinventa a poesia popular brasileira. Aqui, vale pensarmos essa invasão ao corpo indígena como uma forma estabelecida de poder que se concretizou no Brasil desde o período da invasão. Corpos de grupos considerados minoritários são vistos como objetos a serem dominados e possuídos. Nesse caso, se estabelece uma relação de poder sobre esses povos, e o cordel de Auritha menciona essa invasão do homem ao corpo indígena. A teoria sobre o poder do filósofo francês Michel Foucault nos é pertinente neste momento. Em *Microfísica do Poder* (1979), o pensador observa que este elemento não pode ser entendido apenas pelo viés econômico, rompendo de certa forma com o pensamento marxista das relações de produção. Foucault entende que o poder se estabelece em diversas áreas, pois ele não é apenas uma definição é algo que está em exercício, porque “deve ser analisado como algo que circula” (FOUCAULT, 1979, p. 183). O autor ainda completa que “o poder funciona e se exerce em rede” (*idem*).

Esse exercício em rede estabelecido pelo poder operacionaliza o surgimento de um conceito chamado de *biopoder* que, em *História da sexualidade I: a vontade do saber*, será entendido por Foucault (1988, p. 128) como “o direito de *causar* a morte ou de *deixar* viver”. A partir dessa concepção do filósofo francês, o filósofo camaronês Achille Mbembe, já no século XXI, em seu ensaio *Necropolítica* (2018), cria o conceito de necropoder: “formas contemporâneas que subjagam a vida ao poder da morte” (MBEMBE, 2018, p. 71). Mbembe atualiza a concepção de estabelecimento do poder, pois, para esse pensador, não são todos os corpos que estão postos para a morte. A política da morte seleciona corpos específicos para o fenecimento.

Traçada essa linha crítica, em que Mbembe dialoga e atualiza Foucault, retomamos a análise de nossa matéria literária. Quando a personagem do cordel chega à cidade e é vista como um corpo utilizável, seu corpo está propício à morte. A necropolítica estabelece relações de soberania. Essa, para Mbembe (2018, p. 41), “é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é ‘descartável’ e quem não é”. Do texto de Auritha Tabajara ao cenário brasileiro (colonial e contemporâneo), os donos do poder (incluem-se aí dirigentes políticos e religiosos, detentores de poder econômico e estatal) definem os corpos indígenas como descartáveis, aptos à destruição e à violência. São mulheres indígenas sendo estupradas e mortas; idosos indígenas tendo sua saúde negligenciada e sendo descartados; crianças indígenas morrendo de fome; homens indígenas sendo queimados em pontos de ônibus nas grandes cidades¹⁶. A necropolítica já definiu muito bem quem deve morrer.

¹⁶ Em 1997, o líder indígena Galdino Jesus dos Santos, do povo Pataxó Hã-Hã-Hãe, foi queimado vivo por cinco jovens da elite brasiliense enquanto dormia em um ponto de ônibus no Plano Piloto da capital do país.

Retornando ainda a um debate acerca dos trânsitos memoriais presentes no cordel, Maria Helenice Barroso, em sua tese de doutorado, realiza um estudo detalhado sobre o cordel no Brasil e em Portugal, destacando que o gênero popular constitui um espaço propício às reminiscências. A autora diz que “as narrativas de cordel como espaço de contar pelo qual se transmite as tradições num movimento de reconstrução da memória coletiva com vistas a manter viva a experiência da comunidade” (BARROSO, 2013, p. 29). Auritha Tabajara, enquanto escritora, realiza esse movimento de reconstrução da memória coletiva, pois, para construir seus textos, inclusive o livro que aqui analiso, teve em sua avó um resgate constante de memórias coletivas.

Assim, o cordel, enquanto gênero popular, requer essa coletividade entre quem narra e quem ouve para que a literatura rememore o passado, conte o presente e atue na elaboração conjunta do futuro. A memória, segundo o sociólogo francês Maurice Halbwachs, pode se apresentar de forma individual e coletiva e, embora construamos muito de nós e de nossa vida social a partir da individualidade, nós somos seres essencialmente coletivos, “porque, em realidade, nunca estamos sós” (HALBWACHS, 1990, p. 26).

Na poesia popular, a memória imbricada ao texto traz à tona marcas próprias de cada povo e Auritha, enquanto mulher indígena, conjuga elementos da sua ancestralidade, identidade e subjetividade. No entanto, outra característica no cordel é a sua relação com a performance. Paul Zumthor compreende performance como “a um acontecimento oral e gestual” (ZUMTHOR, 2007, p. 38). A ideia de performance agrega a voz ao gesto, ao corpo, este que se constitui também como espaço de memórias. Assim, a/o cordelista traz em si marcas essenciais de performance, pois declamar expande o ato de leitura solitária, trata-se de um acontecimento que envolve elementos em junção com a voz, pois o próprio Zumthor acrescenta, em seu *Performance, recepção, leitura* (2007), que “recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra” (*idem*).

Enfim, tendo origem nas feiras medievais europeias, o cordel chega ao nordeste brasileiro e ganha novas formas, sendo hoje patrimônio do povo brasileiro, especialmente do povo nordestino. Auritha Tabajara apropria-se do gênero com autoridade e responsabilidade, criando um cordel em que narra a sua própria vida, ficcionalizando a realidade vivida que se repensa enquanto se lê/ouve/performa. Sendo esse gênero carregado de memórias e de elementos performáticos, cabe a nós leitores/as deixarmos-nos levar pelos versos da poesia tabajara, observando que os corpos indígenas resistem à necropolítica – orientadora do processo colonial europeu, tragicamente em voga ainda no Brasil de nossos dias.

4.2 A personagem e seus trânsitos: memória e cosmovisão

A Memória é um vínculo com o passado, sem abrir mão do que se vive no presente. É ela quem nos coloca em conexão profunda com o que nossos povos chamam de tradição (MUNDURUKU, 2017, p. 116).

Walter Benjamin, em seu ensaio *Experiência e pobreza* (1933), menciona que a modernidade e os efeitos da primeira guerra mundial foram responsáveis pelo empobrecimento das experiências. O próprio Benjamin chega a destacar que “as ações da experiência estão em baixa” (BENJAMIN, 1987, p. 114), tanto no referido ensaio quanto no já citado *O narrador: considerações sobre Nikolai Leskov* (1936). Trouxe a epígrafe acima, do escritor indígena Daniel Munduruku, não para negar a afirmação do crítico alemão, mas para evidenciar que, na situação de Abya Yala (terra madura, terra viva, de acordo com o povo Kuna) – o que se chamou de América, buscou-se manter a memória viva, ainda que a experiência tenha sido comprometida pelo colonialismo que se instaurou no Brasil desde a invasão dos colonizadores. A memória, como elemento que guarda experiências, manteve a tradição em movimento.

Para Benjamin, a perda da experiência empobrece as narrativas, orais e escritas, com ênfase nas primeiras, em derrocada pela ascensão da informação. Márcio Seligmann-Silva (2018, p. 68), pesquisador da Unicamp e estudioso das produções benjaminianas, destaca que “no século XX, com o trabalho das vanguardas literárias e artísticas, ao lado das Guerras e da violência em uma escala inaudita, surgiu uma *literatura do trauma*”. Aqui, em contexto diverso daquele observado pelo filósofo alemão, observo que a colonização europeia para com os povos indígenas brasileiros também provocou traumas – que aparecem na construção do texto literário indígena, questionando um passado de perseguições, mortes e negações¹⁷.

Em *Coração na aldeia, pés no mundo*, Auritha Tabajara discute um pouco do trauma vivido no passado. O cordel evoca memórias e experiências que, embora abaladas, não foram perdidas no universo da literatura popular brasileira. Não defino o texto em seu todo como traumático, pois a obra se revela mais esperançosa, de modo geral, que exploradora de eventos traumáticos. Há momentos, contudo, em que as narradoras nos levam a observar os traumas da protagonista, como também as memórias ancestrais, identitárias e cumulativas que a

¹⁷ Meu objetivo aqui não é comparar se as guerras europeias foram ou não mais traumatizantes que a colonização, apenas destaco que a colonização lega também resquícios traumáticos que são reverberados na construção do texto literário indígena.

personagem principal adquiriu com sua avó, sua mãe e com seu povo – sujeitos coletivos forjados pelo trauma da colonização.

Daniel Munduruku, em *Mundurukando2*, adverte sobre a memória indígena. Para ele:

Ela, a memória, é quem comanda a resistência, pois nos lembra de que não temos o direito de desistir, caso contrário, não estaremos fazendo jus ao sacrifício de nossos primeiros pais. É interessante lembrar que a Memória é quem nos remete ao princípio de tudo, às origens, ao começo, a Um criador. É ela quem nos lembra de que somos fio na teia da vida (MUNDURUKU, 2017, p. 116).

É interessante notar que Munduruku relaciona a memória com honrar nossos primeiros pais, nossos ancestrais. Manter a memória em curso é evidenciar que quem nos antecedeu lutou bravamente para que hoje estivéssemos aqui. Portanto, exercitar a memória indígena torna-se ação de resistência. Benjamin falava da perda de experiências por parte dos brancos europeus enredados em guerras frequentes, enquanto Munduruku reconhece que o/a indígena passou por espaços em que fora proibido de viver sua memória ancestral. Assim, é a memória que comanda a resistência, pois, herdada dos/as primeiros/as guerreiros e guerreiras indígenas, orienta o caminho a ser trilhado. A memória remete à origem e ao começo, é o fio que une os povos, embora não seja possível rememorar tudo, pois também somos acometidos pelo esquecimento. A memória indígena é transmitida de geração em geração para que as amarras da colonização não sejam perpetuadas nos dias de hoje, dentro ou fora das aldeias. É a memória indígena, em curso nas comunidades que questiona a história única porque “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). Torna-se assim, mais que necessário rever a unicidade defendida na literatura brasileira.

Daniel Munduruku é um dos críticos indígenas que mais tem se debruçado sobre os estudos da memória, mais precisamente da memória indígena. Os estudos desse crítico visam valorizar e reconhecer a memória indígena como elemento constituinte da identidade de povos que foram colonizados, impedidos de se expressarem, mas que mantiveram viva a experiência de rememorar o que era passado na calada da noite, mesmo em meio às proibições do colonizador. O próprio Munduruku acentua que os povos indígenas “traziam consigo a Memória Ancestral”, porém “sua harmônica tranquilidade foi alcançada pelo braço forte dos invasores: caçadores de riquezas e de almas” (MUNDURUKU, 2018, p. 82).

No entanto, essa memória não foi perdida. Auritha Tabajara, por meio do cordel aqui estudado, não está apartada da memória do seu povo. O fio memorial destacado por Munduruku

jamais se rompe (mesmo sendo ameaçado desde 1500), pois os/as indígenas usam hoje de meios para manter esse elemento vivo, seja a literatura, o cinema, seja por meio da preservação das línguas indígenas. A memória de povos múltiplos tem colaborado para a construção de uma teoria própria, que caminha no viés coletivo.

Nessa linha de pensamento, retomamos nosso cordel, no momento em que a personagem Auritha, depois das experiências na capital, decide voltar para a aldeia:



Figura 17 - (TABAJARA, 2018, p. 24-25).

O tempo em que ficara fora da aldeia, na busca por oportunidades, não fora como ela imaginava. Assim, para sua aldeia, ela voltou “Buscando sabedoria / E novo conhecimento”. Depois da volta à casa ancestral, a narrativa poética entra em um novo momento da vida da personagem principal – o casamento. Casou-se com um “moço recém-chegado”, porém, como dito no cordel, um tanto precipitado. No futuro, este casamento traria problemas para a vida de Auritha. Os frutos da relação com o moço (inominado) foram quatro filhos, mas “Dos quatro, morreram dois / Porém, como bênção / Criar as duas meninas / Foi sua grande paixão”. Um texto com marcas autobiográficas não comporta todos os elementos da vida de um sujeito, sendo assim, há momentos específicos os quais a escritora decide narrar, ou que são mais

afluentes na memória dela, os que mais lhe marcaram. Auritha coloca nesse momento a sua volta para a aldeia, logo seguida do casamento, da formação familiar, da paixão por suas filhas: lembra e esquece no processo de tecer em versos suas memórias.

Alguns trechos da última figura exposta merecem maior destaque. Os versos dizem: “Voltou para sua aldeia / Firmando seu pensamento / Querendo apagar as dores / Espinhos do seu tormento”. Faço um breve paralelo entre a memória expressa no cordel com o que é apontado por Jeanne Marie Gagnebin em *Lembrar escrever esquecer*, publicado pela primeira vez em 2006, quando a autora destaca, a partir da *Odisseia* de Homero, a volta de Ulisses e o seu reconhecimento pela ama Euricleia através da cicatriz que a figura heroica possuía na perna. A partir do exemplo homérico, pode-se compreender que as marcas/traumas que a personagem carrega (na *psiqué* ou no corpo) jamais podem ser esquecidas. A cicatriz de Ulisses para Gagnebin é uma metáfora da memória, que está ali marcada; embora curada, a marca permanece. A personagem Auritha retorna para sua aldeia, assim como Ulisses retornou após vinte anos para sua casa. A cicatriz que a personagem carrega não é física, mas experiencial, vivida nos acontecimentos. No decorrer do cordel, nota-se que outras cicatrizes forjaram a já mulher Auritha.

Gagnebin também aponta para outra metáfora da memória – o rastro. A autora enfatiza, a partir dos estudos de Aleida Assmann, que a escrita e o rastro foram tidos por bastante tempo como sinônimos e acrescenta: “a escrita foi, durante muito tempo, considerada o rastro mais duradouro que um homem pode deixar, uma marca capaz de sobreviver à morte de seu autor e de transmitir sua mensagem” (GAGNEBIN, 2009, p. 112). Neste caso, retorna-se ao poderio da letra escrita em detrimento da palavra oral. Há, ainda nos dias de hoje, defensores de que a memória pode ser preservada apenas através do escrito, do grafado, pintado ou desenhado. Quando se olha por este viés, desconsidera-se uma gama de memória oral viva e transmitida entre os diferentes povos indígenas brasileiros. Essa visão de rastro, como poder de escrita, já vem sendo questionada, seja com pensadores europeus como Zumthor, seja com pensadores indígenas como Munduruku. No entanto, a afirmação final de Gagnebin em seu texto é bastante pertinente: “podemos – e talvez devamos – continuar a decifrar os rastros e recolher os restos” (GAGNEBIN, 2009, p. 118). Os rastros da memória, sejam eles orais ou escritos, precisam ser recolhidos, partilhados, para que a memória não se perca. Auritha Tabajara recolhe os restos, as cicatrizes, as marcas, e decifra os rastros, organizados esteticamente no texto literário.

Se a personagem do cordel volta para a aldeia, assim como Ulisses voltou para sua casa, ambos com cicatrizes (sentimental e física), vale ainda pensar que nem todos os povos indígenas tiveram “a sorte” de retornar, de voltar, assim como Auritha e Ulisses, para contar seus traumas

e disseminar suas histórias. De tal forma, os/as narradores/as indígenas (inclusive Auritha Tabajara) contam a partir do que ouviram (a palavra oral viva) e buscam decifrar esses rastros, como propõe Gagnebin (2009), que são passados pela voz e hoje já chegam também ao texto escrito. Memórias, traumas, relatos, testemunhos – composições que atravessam as gerações indígenas e, hoje, servem de suporte para que o passado colonial não se repita, com vistas a que o futuro seja uma nova era.

Na sequência do cordel, as quatro estrofes abordam uma tristeza e uma alegria da já mulher Auritha. Tristeza por esconder sua sexualidade, alegria por ensinar e fazer da educação um veículo de transformação social poderoso:

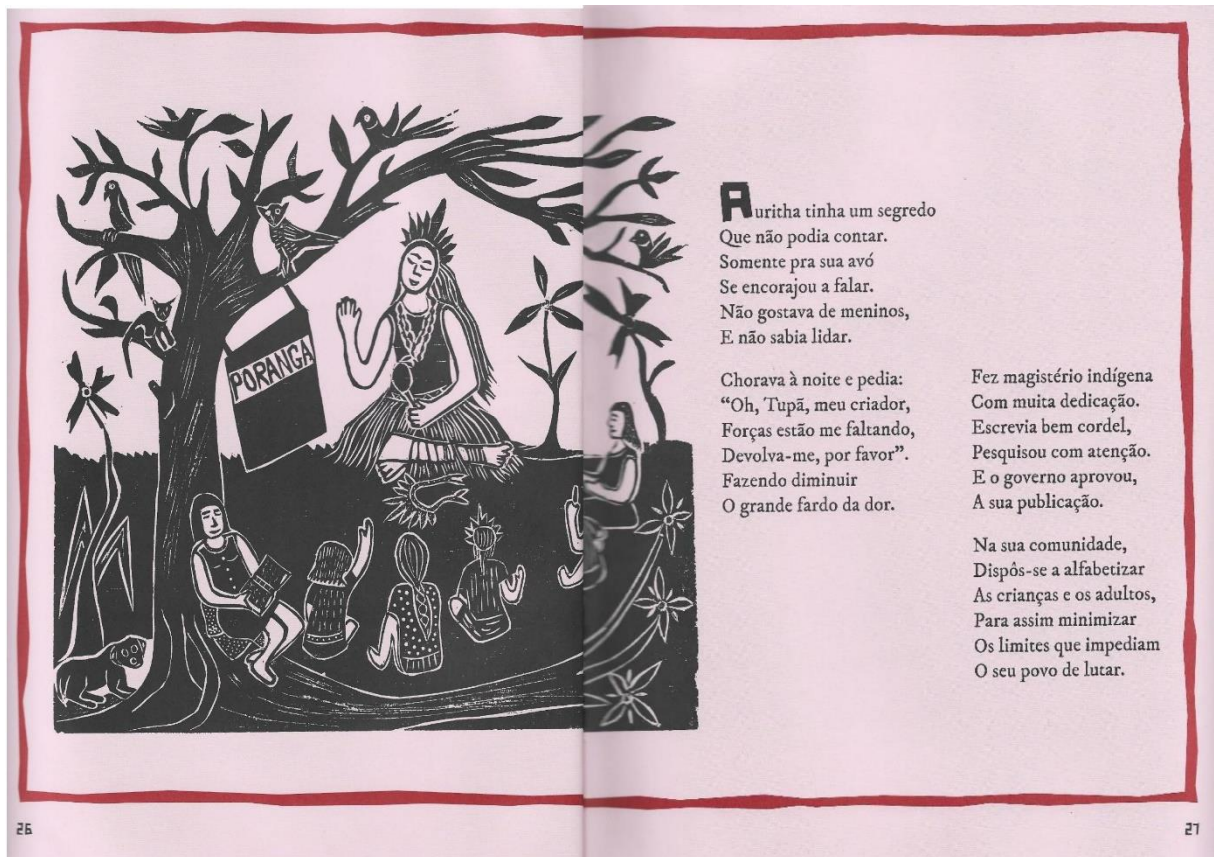


Figura 18 - (TABAJARA, 2018, p. 26-27).

O segredo guardado por Auritha deixava-a em uma situação desconfortável. A avó aparece então como o colo que a personagem sempre teve – a figura da memória afetiva ancestral. O medo de não ser aceita, o medo do que poderia ser ocasionado conferia à mulher sentimento de tristeza. Porém, como exposto nos versos: “Somente pra sua avó / Se encorajou a falar / Não gostava de meninos / E não sabia lidar” – a protagonista não sabia como reagir à situação de não gostar de meninos mesmo estando casada. A Auritha escritora é hoje

assumidamente lésbica e, em entrevistas, sempre destaca os preconceitos que enfrentou devido à sua sexualidade, dentro e fora da aldeia. Pelo texto literário, nota-se como seguiu os costumes cristãos praticados na comunidade. Logo de início, é evidenciado o nome recebido pela personagem em homenagem a um santo católico; agora, pode-se observar que o casamento com o moço recém-chegado na aldeia pode ter sido também para cumprir o costume de que toda moça precisava se casar, mesmo que não gostasse do pretendente, mesmo que não gostasse de meninos, como a nossa personagem. O silêncio dela e a aceitação do casamento sugere um preconceito que está enraizado na sociedade cristã e que foi levado para dentro das aldeias. Seja na cidade ou nas aldeias, ainda há muito preconceito em relação a viver a homossexualidade, portanto, muitos/as vivem/viveram a esconder, assim como Auritha, “o grande fardo da dor”. Em meio ao sentimento de tristeza, havia alegria. Um momento importante na vida da personagem, a realização do magistério e a publicação do primeiro livro em cordel, apoiada pelo governo. Assim, após a conclusão do magistério, viu a necessidade de ajudar o seu povo no processo de alfabetização, pois assim poderia minimizar “os limites que impediam / o seu povo de lutar”. A relação do magistério com a alfabetização é uma questão muito presente na vida da autora Auritha. De fato, a aprovação para publicação dos relatos vividos no magistério foi a porta de entrada da escritora tabajara na literatura de cordel – na relação editorial.

O cordel é construído pela faculdade da memória. Para narrar sobre si é necessário voltar a campos da vida – muitas vezes indesejados –, e recolher as marcas memoriais que tecerão a narrativa. Para Daniel Munduruku (2017, p. 117), “a memória é, pois, parte fundamental na formatação de um corpo que resiste”. Para os povos indígenas, a memória edifica e consolida a identidade. Munduruku acrescenta que para as comunidades indígenas “é preciso entender o papel da memória na organização da trama da vida” (MUNDURUKU, 2009, p. 28). Auritha escreve um cordel sobre si em relação com sua memória e compreende que sua vida é um tecido individual com marcas do coletivo. Neste caso, para compor o cordel sobre sua vida, necessita também de recorrer à memória coletiva, pois ela não é um sujeito só. O pensamento do sociólogo Maurice Halbwachs faz-se oportuno neste caso por definir que o ser humano pode viver duas formas de memória: uma individual, dos seus sentimentos; e uma coletiva, aquela que o faz sentir pertencente a um grupo. O crítico destaca:

Mas nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós (HALBWACHS, 1990, p. 26).

As lembranças que os outros nos ajudam a formar, no caso da autora, partiram principalmente de sua avó, pois foi com ela que começou sua vida ancestral, na escrita e no cordel. Auritha não está só, nós não somos sós, somos atravessados por várias outras pessoas que contribuíram/interferiram na nossa formação. A literatura indígena possui um caráter coletivo bastante significativo. Nas narrativas assinadas pelos/as escritores/as individualmente, a presença coletiva aparece na tessitura do texto, seja ele prosaico ou poético. Embora tenha composto um cordel que fala sobre sua vida, a autora apresenta momentos de ações coletivas. Ora são memórias de momentos sublimes, ancestrais e identitários; ora são momentos de dúvidas, incertezas e desconfortos. Como se nota nas estrofes a seguir:

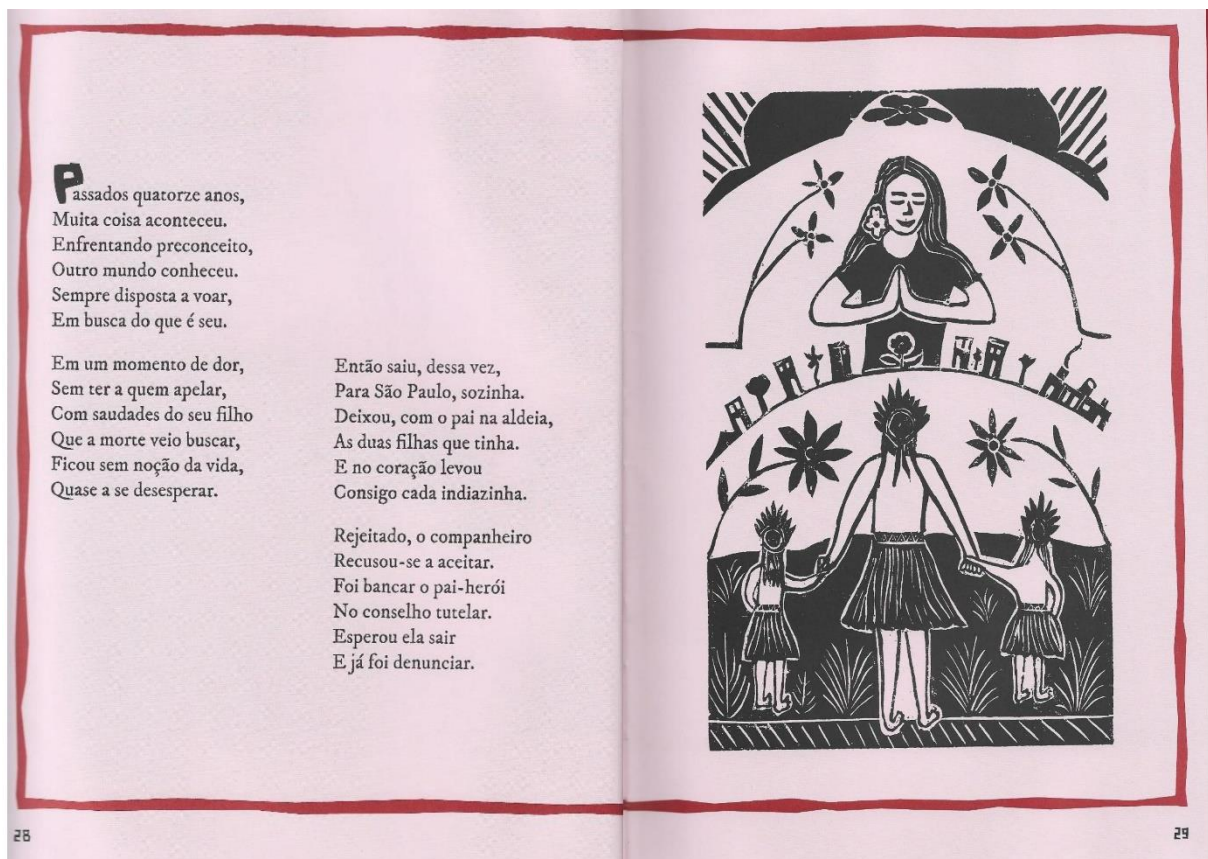


Figura 19 - (TABAJARA, 2018, p. 28-29).

Após o retorno para a aldeia, passam-se quatorze anos e a narradora destaca que “muita coisa aconteceu”. Aqui, nota-se uma passagem de tempo, ou por escolha da autora ou porque, como destaca o sociólogo austríaco Michael Pollak (1992, p. 203), “a memória é seletiva. Nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado”¹⁸. Assim, há espaços que recordamos, mas

¹⁸ Esta citação foi extraída do texto *Memória e identidade social* que foi realizada em formato de conferência por Michael Pollak e transcrita e traduzida por Monique Augras.

também há espaços da memória que não nos chegam. A narradora ainda descreve os momentos de preconceito enfrentados, a perda dos filhos e o desespero que a acometeu. Então, parte mais uma vez da aldeia, agora em direção a São Paulo e: “deixou, com o pai na aldeia / as duas filhas que tinha”. A ação de sair da aldeia e deixar as filhas com o pai renderá novos desdobramentos na narrativa poética. As próximas estrofes do cordel revelarão o que a denúncia formalizada pelo companheiro provocará na personagem. Essas questões são também elementos da memória que aparecem no texto.

Recorrendo à memória (individual e coletiva), Auritha Tabajara escreve um cordel “com traços autobiográficos”, como apontado pelo prefacista Marco Haurélio (2018, p. 5) e já evidenciado neste texto. Assumimos então o posicionamento estético e político evidenciado por Haurélio (2018) e concordamos que o cordel, de fato, possui características autobiográficas. Em artigo publicado na Revista Cerrados, 2021, em parceria com Ana Medeiros, já destacávamos o caráter autobiográfico do texto. Assim, não definimos o cordel em seu todo como autobiográfico, mas, acreditamos que, há sim, momentos em que o texto se tenciona dessa forma, principalmente nas suas últimas 18 estrofes.

No entanto, vale ainda ressaltar que a memória é atualizada constantemente, ela une o passado e o presente em movimentos complementares. Daniel Munduruku (2017, p. 117) sugere que “a memória precisa ser atualizada constantemente em um movimento cíclico”, um movimento renovador, que não anula o passado, ao contrário o valoriza. As contribuições de Pollak também nos valem, quando menciona que:

Se podemos dizer que, em todos os níveis, a memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando se trata da memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade (POLLAK, 1992, p. 204).

A relação entre a memória e o sentimento de identidade destacado por Pollak (1992) torna-se significativa para o cordel de Auritha. Na construção poética, ao mesmo tempo em que recorre a suas memórias individuais e coletivas, a escritora também reforça o seu pertencimento étnico. Escrever sobre si, evocando memórias herdadas, compõe um movimento de pertencimento. O ato de pertencer a um povo, a uma comunidade e colocá-la no texto reverbera um caráter identitário, um fenômeno político, estético e também social.

A contadora continua o seu narrar sobre o novo desafio de Auritha após a partida para a capital paulista:

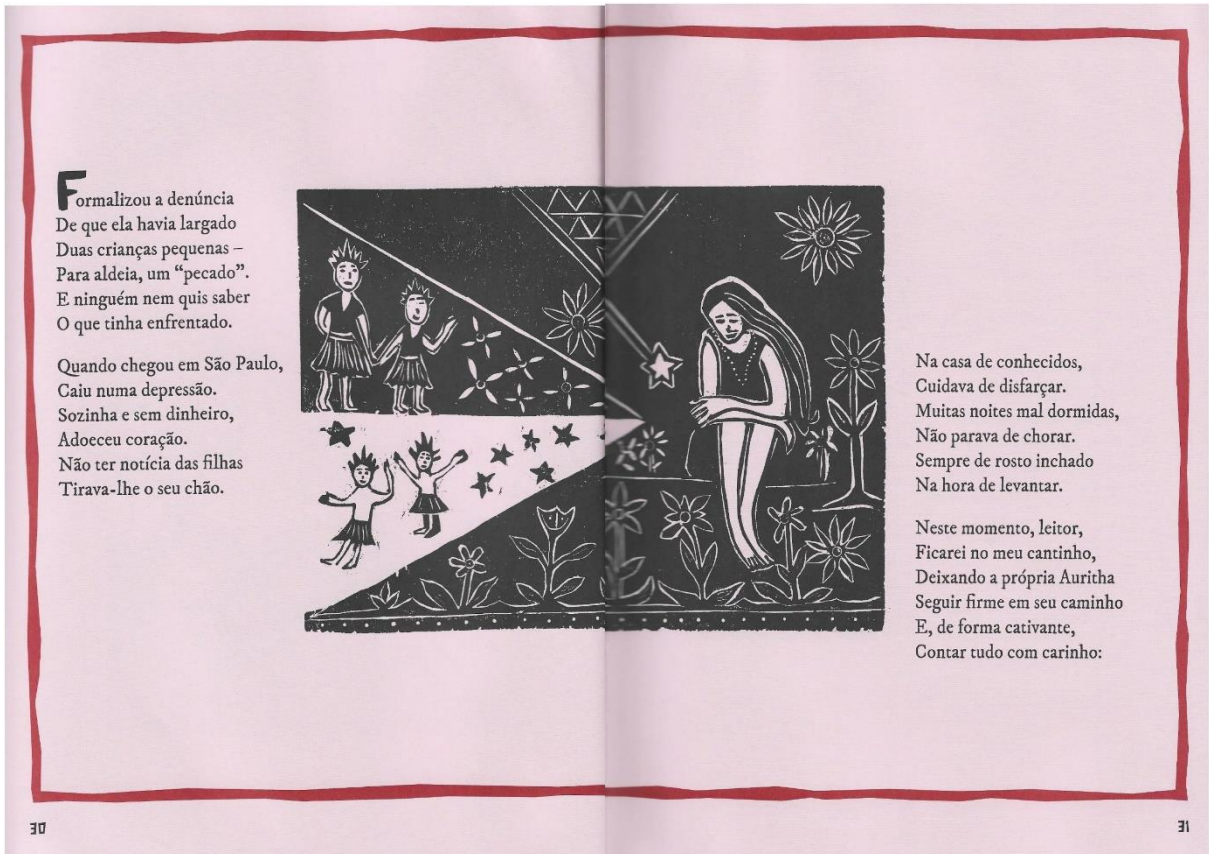


Figura 20 - (TABAJARA, 2018, p. 30-31).

Mesmo estando a mulher já na capital, o pai das meninas “formalizou a denúncia”. Quando a narradora destaca que o ato de sair da aldeia e deixar as filhas com o pai foi definido como “para aldeia, um pecado” reforça um ideal patriarcal existente na sociedade de que é dever exclusivo ou quase-exclusivo das mães criarem os filhos do casal. Porém, a narradora não menciona os motivos, apenas destaca que “ninguém quis saber / o que tinha enfrentado”. Após a perda da guarda, tendo que pagar pensão, nota-se que a solução para aquela mãe seria buscar oportunidades de emprego para sustentar a si e as filhas. Essas estrofes provocam um debate muito importante sobre a figura da mulher indígena. Muito se fala em solidão feminina, mas sobre a solidão da mulher indígena, que foi espoliada, maltratada e perseguida ainda se discute pouco. Sozinha, a personagem sofria em um lugar distante, distante do seio ancestral, das palavras da avó e do carinho das filhas. Por isso, “na casa de conhecidos”, chorava. Visualizamos, no cordel, a expressão de uma eu-indígena que sofre.

Os trânsitos memoriais que compõem o cordel de Auritha Tabajara, do trauma ao testemunho, unem o passado sofrido e o futuro de liberdade que a personagem almejava. O fio ancestral e a tradição ainda estavam com ela. Seus pés no mundo, o coração sempre na aldeia. Auritha é fruto da memória, seu texto possibilita falar do passado de dor, traumático, mas

também da herança coletiva ancestral que jamais se apaga ou se esquece. Nesse momento do cordel, acabam-se as estrofes escritas em sextilha. A contadora, em uma narração dialógica, conversa com o leitor e diz: “neste momento, leitor / ficarei no meu cantinho”. Ela conclui o seu contar para que uma nova narração possa começar e acrescenta: “Deixando que a própria Auritha / seguir firme em seu caminho”. A contadora, então, cede espaço a uma nova voz que assume o nome de Auritha. Por conseguinte, o/a leitor/a encontrará a Auritha escritora, personagem e também narradora. Desse modo, retomamos a ideia de que o cordel possui marcas autobiográficas, pois, como destaca o crítico Dominique Combe: “o critério autobiográfico, com efeito, repousa na identificação entre autor, narrador e personagem confundidos no emprego da primeira pessoa” (COMBE, 2009-2010, p. 120). Essa confusão entre as três pessoas começa, efetivamente, a partir da estrofe 53, quando a voz se denomina a própria Auritha e inicia as últimas estrofes da narração. De modo cativante, Auritha continuará sua obra e irá “contar tudo com carinho:”. Os dois pontos após a palavra “carinho” indicam que essa nova voz chega ao texto.

De tal forma, no bojo da teoria literária, é possível identificar que a morte e o desaparecimento de narradores/as e autores/as são fenômenos que suscitam discussões, reflexões e significações. Se Walter Benjamin destacava, já em 1936, em seu célebre ensaio sobre o narrador, que este sujeito estava em vias de extinção; Roland Barthes, por sua vez, nos anos 1960, afirmava que o autor, enquanto instância literária, havia morrido (ou deveria morrer). Como não nos interessa debater as aproximações e dissidências possíveis entre a crítica marxista da escola de Frankfurt e o pensamento estruturalista francês, mas indicar a presença simultânea de uma autora e de algumas narradoras no cordel de Tabajara, defendemos que, no âmbito das literaturas de autoria indígena, nem o/a narrador/a, nem o/a autor/a morreram ou desapareceram. A produção aqui analisada atesta que, agora, mais que nunca, é preciso que ambos estejam vivos e no nosso meio. O cordel de Auritha ajuda a entender que o narrador e o autor podem sim também estar na composição literária, em um pacto ambíguo, num dualismo entre ficção e realidade, pois, como enfatiza Combe (2009-2010, p. 123) “[...] toda ficção remete a estratos autobiográficos, de modo que a crítica não tem como verificar a exatidão dos fatos e acontecimentos evocados no texto autobiográfico”. Assim, o texto de Auritha bebe desse estrato e confunde seu/sua leitor/a nesse jogo dualístico.

Agora, no cordel, a própria Auritha assume a voz narrativa:

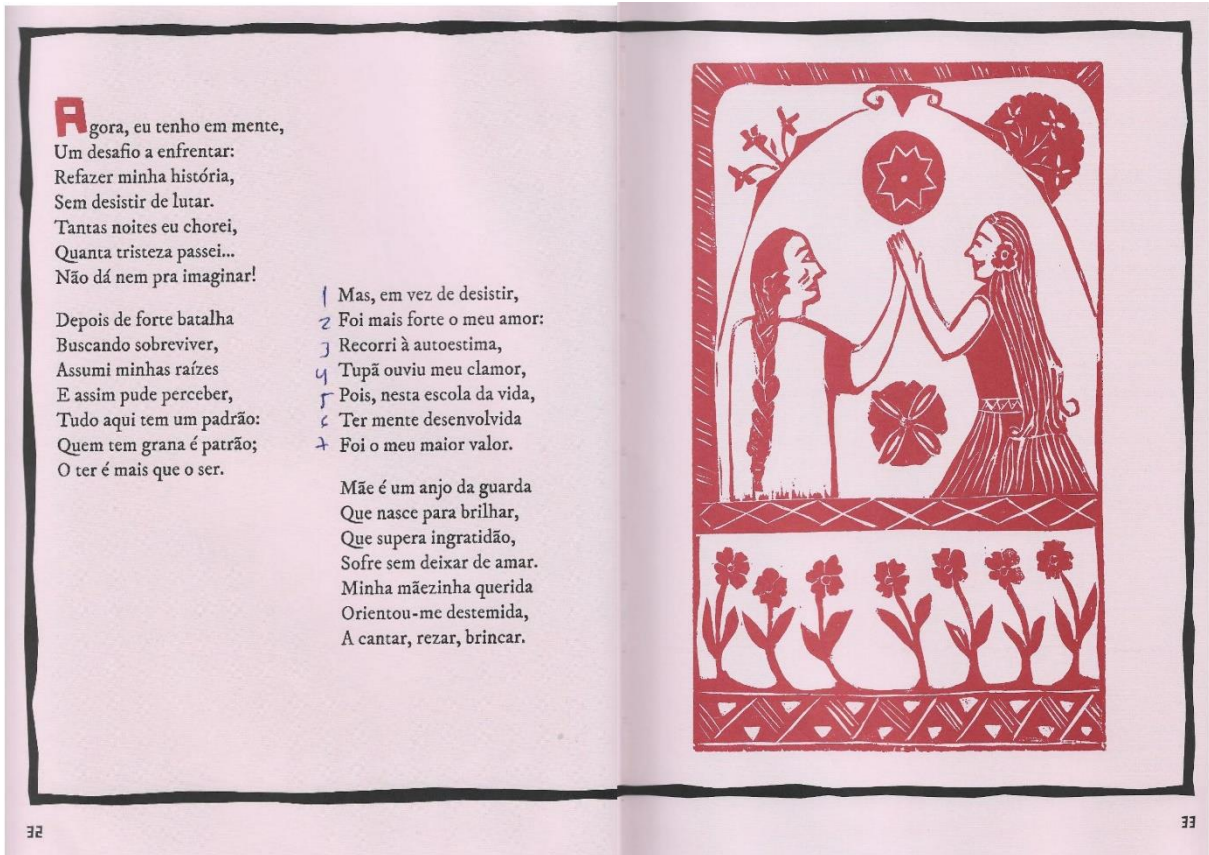


Figura 21 - (TABAJARA, 2018, p. 32-33).

Depois que a contadora cede o narrar para a Auritha que passa a ser autora, personagem e narradora, o cordel começa a ser tecido em septilhas – estrofes de sete versos. A nova voz narrativa, que recebe o mesmo nome da autora, evoca suas experiências de vida, construindo um texto que remete às vivências da mesma, em um movimento chamado pela crítica literária argentina Beatriz Sarlo de “guinada subjetiva”, processo que visou valorizar e reconhecer a importância do eu que escreve. Segundo Sarlo (2007, p. 30), com tal guinada, “abriu-se um novo capítulo que poderia se chamar “O sujeito ressuscitado”, em um rumo diferente das proposições de teóricos como Roland Barthes e Michel Foucault, que defendiam o desaparecimento do autor, seja no contexto do estruturalismo, seja no do pós-estruturalismo europeu.

As estrofes recitadas pela narradora Auritha adquirem um tom mais denunciativo, a voz poética retorna a campos memoriais de sofrimentos, dores, como também de alegrias para “refazer a história”. Assim, a narradora-personagem declama que, ao assumir suas raízes, conseguiu perceber que “o ter é mais que o ser”. Nota-se que, ao estar situada no espaço ancestral, as marcas do colonialismo – que modela corpos, ações, culturas e ideologias – ainda

orientavam os modos de viver em comunidade. As perseguições enfrentadas após se assumir lésbica, o afastamento das filhas, o preconceito enfrentado, levam Auritha a entender que o poder – seja ele econômico, social ou intelectual – tira das pessoas o direito de serem livres. De tal forma, refazer a própria história tornou-se seu objetivo, contra a tirania do biopoder, já por nós explanada.

Na narração, ainda é possível observar que, embora perseguida e desprezada, Auritha recorreu à autoestima, como um ato descolonial, de se valorizar e se reconhecer como mulher indígena que luta para existir. Ao declamar: “assumi minhas raízes”, a voz indígena reconhece a importância de valorizar sua identidade e a ancestralidade do seu povo. Assim, ao invés de desistir, recorre a Tupã, ao sagrado, para se orientar e manter-se na caminhada. Vale destacar ainda que a xilogravura que acompanha essas estrofes mostra a união entre a personagem e sua mãe, figura de que pouco se ouviu falar no decorrer do cordel, mas que representa uma grande potência afetiva, como exposto: “Mãe é um anjo da guarda / Que nasce para brilhar”. Auritha narradora vê em sua mãe a força para continuar, pois, sendo mãe, embora afastada das filhas, não desiste de lutar. É da mãe que, agora, provém as orientações e os aprendizados, foi com ela que aprendeu “A cantar, rezar e brincar”. Uma outra questão que merece ser destacada no cordel de Auritha é que as xilogravuras que acompanham a narração da primeira narradora são feitas em cor preta – que rememora a cor do jenipapo, uma fruta que é usada para a fabricação de tinta para pinturas corporais em momentos de festas, rituais, comemorações e de luta. Já no momento em que a narradora é a própria Auritha, em primeira pessoa, as xilogravuras são pintadas em vermelho. Em parceria com Ana Medeiros (2021, p. 267) pensamos:

[...] que esse vermelho mantenha também uma relação com a ancestralidade e com o urucum, elemento da natureza muito usado por alguns povos indígenas que serve para pintura do corpo em rituais e apresentações. Neste sentido, o papel, agora pintado de vermelho, rememora o próprio corpo da autora – também protagonista nessa saga.

Essas referências imagéticas e corpóreas tecem juntas a arte literária de Auritha Tabajara. Agora, através da cor vermelha do urucum, a voz narrativa destaca com propriedade e com voz autônoma os desafios para manter-se a trilhar seus caminhos. Vale aqui destacar a importância da xilogravadora para a composição estética das cores no cordel. O trabalho de Regina Drozina abrange dimensões que revelam traços da cultura indígena em seus diversos formatos. O vermelho do urucum e o preto do jenipapo tecem, juntamente ao texto, a costura entre a criação da autora e a recepção/leitura da xilogravadora. Sobre a relação com a

xilogravura, Drozina destaca em entrevista à Lucélia Borges, também xilogravadora e participante do projeto Cordel sem Machismo:

Até poucos dias, eu me dizia autodidata, com a arte no geral, mas hoje eu não falo mais isso, porque apesar de eu não ter ido a escola das artes, eu vivi com a escola das artes, estive na escola das artes na minha própria casa (DROZINA, 2020, 3:47).

A xilogravura é uma arte que exige performance. Assim, Regina Drozina foge do autodidatismo. Ela se reconhece como uma artista que viveu a escola das artes em sua própria casa, com as influências artísticas que teve em seu caminho. Com isso, por meio de sua leitura imagética, colabora decisivamente na composição do cordel de Auritha Tabajara.

Por meio de sua escrita, Tabajara evidencia as formas aprendidas e apreendidas com seu povo. Observe-se que as estrofes da figura 21 apresentam termos que demarcam princípios de cosmovisão. Cada povo indígena possui suas formas de relação, rituais específicos, costumes próprios, formas de vida que diferenciam um povo do outro. Chamamos essas formas de entender o mundo e as relações interpessoais de cosmovisão. Os povos indígenas possuem modos específicos de se relacionar com a Mãe natureza, com a água, com a terra, e também consigo mesmo. O antropólogo Paul Hiebert, em seu livro *Transformando cosmovisões: uma análise antropológica de como as pessoas mudam* (2016), observa que o conceito de cosmovisão está atrelado à filosofia. No entanto, o autor também destaca que esse conceito tem várias origens e significados. Em suma, o antropólogo defende que “cosmovisão é aquilo que as pessoas, em uma comunidade, presumem como realidade certa” (HIEBERT, 2016, p. 19). As realidades indígenas são tomadas por cada povo, de forma que é notável a diferença de como um/uma indígena se relaciona com a terra em que pisamos e plantamos.

No cordel, quando a narradora Auritha destaca alguns versos como: “refazer minha história”, “Assumi minhas raízes”, “Recorri à autoestima”, “Minha mãezinha querida / Orientou-me destemida”, reverberam o que Hiebert (2016) chama de “realidade certa”. Ele ainda acrescenta que a perspectiva da cosmovisão revela “os mapas que elas (as pessoas) têm da realidade e que utilizam para viver” (*idem*, inserção nossa). Assim, quando a voz poética menciona que foi preciso refazer sua própria história, ela apresenta a sua cosmovisão indígena, de como entende as relações vividas no mundo, bem como quando reafirma que assumiu suas raízes, recorreu à autoestima e viu na mãe a orientação para continuar. Foi nos costumes e aprendizados do seu povo, da sua avó, da sua mãe que a autora-personagem-narradora utilizou

os mapas identitários “para viver”. Auritha, então, utiliza-se de sua cosmovisão para compor uma teia vivencial.



Figura 22 - (TABAJARA, 2018, p. 34-35)

As estrofes que seguem na voz da narradora-personagem estão imbuídas de denúncias, mas também de reconhecimento e valorização ancestral. Destaco que ela segue sob “à luz da ancestralidade”, honrando sua genitora, pois foi com ela (e com a avó) que aprendeu “tradições e conhecimentos” que compuseram sua formação identitária. Ao reconhecer e honrar as sabedorias das matriarcas, Auritha acentua seu comportamento no mundo. Ainda sobre cosmovisão, Hiebert (2016, p. 35) destaca que “as cosmovisões surgem de nossa interação com o mundo, tanto individual quanto coletivamente”. Assim, as influências da avó e da mãe foram também necessárias à composição do cordel aqui analisado. A voz indígena de Auritha orienta o/a leitor/a e, no esteio do narrador de cariz benjaminiano, aconselha, dizendo: “Seja bom de coração / Com quem lhe prejudicar”. Embora marcada por dores, sofrimentos e preconceitos, deseja apenas o bem a quem a feriu. Aqui, ela faz menção às adversidades encontradas na cidade grande e na aldeia, com o pai de suas filhas.

A narração passa ainda pelas tristezas e pelos problemas que desenvolveram a vida da personagem após sua nova saída da aldeia, pois, indo morar na cidade, deixando suas duas filhas

com o pai, viu sua primogênita sair da aldeia assim como ela fez quando ainda menina. O passado se encontrando com o presente e a história se repetindo como num “grande tempo” (BAKHTIN, 2006). No texto, vê-se que a filha encontrou problemas maiores que sua mãe quando partiu anos atrás. O pai das meninas, por sua vez, que “pleiteava a guarda / queria pensão”, e mesmo sendo “do estado, funcionário” solicitava apoio financeiro para a criação das filhas. Ao destacar esses fatos, Auritha Tabajara dá uma dimensão estética ao narrado e compõe de modo poético suas aflições e angústias, antes da saída da aldeia, depois que sai, as alegrias do retorno e os problemas no pós-separação. A xilogravura dessas estrofes pode ser vista como mimese da saída realizada antes pela mãe e a nova saída, agora empreendida pela filha. Observa-se, enfim, uma composição que embaralha a vida da autora no texto literário e cria um jogo entre ficção e realidade. Sobre esse jogo ficcional e real, Pedro Galas Araújo, em sua dissertação de mestrado, destaca que a autobiografia realiza esse mecanismo permitido no exercício literário:

[...] as fronteiras entre o real e o ficcional se diluem, e os interstícios desses dois campos engendram um espaço de significação que problematiza a ideia de referência na literatura. Nesse sentido, a ficção se apropria da autobiografia para ressaltar o caráter falho de ambas, quer dizer, revela a impossibilidade de uma representação plena da realidade (ARAÚJO, 2011, p. 8).

Ao compor uma escrita em cordel sobre sua vida, Auritha escreve e se inscreve nas fronteiras do real e do ficcional. Assim, como proposto por Araújo (2011) os engendramentos entre realidade e ficção são falhos. Portanto, no exercício literário, torna-se impossível escrever apenas pelo viés da realidade histórica/ordinária, ou apenas pelo viés da ficção. Uma se dissolve na outra e se embexam de um discurso inacabado porque “o trabalho da ficcionalização reside, então, nessa tensão interna entre o “eu” e o “ele”, entre o “eu” e o “tu”” (COMBE, 2009-2010, p. 125), e essas tensões entre eu, ele, eu, tu, são, por diversas vezes, complementares, mas também falhas. Na produção literária indígena há alguns formatos de textos autobiográficos que bebem dessa duplicidade. A professora Suzane Costa, da Universidade Federal da Bahia, é um dos principais nomes dos estudos sobre as autobiografias indígenas no Brasil. Ela destaca as formas possíveis de se produzir autobiografias indígenas:

[...] três perspectivas em relação à noção de autobiografias próprias dos modos de narrar dos indígenas: 1) As autobiografias sem nome próprio, quando as narrativas são produzidas em nome do coletivo e entrecortadas pelas histórias singulares; 2) **As autobiografias extrospectivas, quando a narrativa de si**

não narra o eu-íntimo, mas o eu mítico/histórico; 3) As autobiografias dos encantados, quando os indígenas atribuem a autoria das suas narrativas ao espírito das matas (COSTA, 2014, p. 68, grifos meus).

A partir das considerações de Costa (2014), considero o cordel de Auritha Tabajara como um texto que narra o eu mítico e também histórico, pois traz elementos da individualidade na presença do coletivo. Levando em considerações as proposições de Suzane Costa, neste grupo está a literatura de Auritha Tabajara, posto que mistura elementos da sua vida na tessitura poética dando a elas uma composição multifacetada, que narra o eu-mítico, de modo extrospectivo.



Figura 23 - (TABAJARA, 2018, p. 36-37)

O/a leitor/a pode se comover com os empecilhos experimentados pela personagem. A condição da mulher indígena, separada das filhas, sem as condições de pagar pensão, demonstra um sistema que por vezes é excludente e outras tantas vezes injusto. Tendo a filha mais velha partido para a cidade, em visita à sua filha mais nova, menciona: “Encontrei-a descontente”. A separação da mãe e da irmã podem ser elementos que deixavam a menina na solidão. A narração continua: “Então, perguntei a ela: / O que tem, anjo inocente” – a resposta da criança demonstra a falta que a mãe provocava na filha: “Um nada, triste, ela disse: / Só saudades da senhora / Seu colo para dormir”. A sensibilidade na resposta da criança aponta o afeto que a filha carregava

por sua mãe, mesmo sendo obrigadas ao afastamento. Auritha narradora e personagem constrói um texto sensível ao olhar da criança que sente falta da mãe. Como proposta experiencial, observa-se que o cordel cura, mas também reabre feridas que sangram. A xilogravura composta por Regina Drozina que acompanha essas quatro estrofes demonstra o colo da mãe de que a filha sentia saudades. Nesse colo, a menina ninava e dormia pensando na união indissolúvel entre ambas.

Na última estrofe, a protagonista diz: “Vivo na cidade grande / Mas não esqueço o que sei”. No trecho reside a arte de narrar, aprendida desde cedo, as rezas, os cânticos, a cultura, a identidade, as memórias. Auritha reconhece que, mesmo estando fora da aldeia, morando na cidade, não deixa de ser a Auritha que cresceu ouvindo sua avó, que aprendeu a curar, a ensinar. Porém, viver na cidade não é fácil, por isso declama: “Difícil é viver aqui”. Em seu texto, Auritha explora os campos de sua vida e ousa ao levar o/a leitor/a no seu jogo duplo narrativo. Na escrita literária, a autora se lança em um fazer escrito marcado por realidade e ficção. Assim, em textos como o de Auritha,

[...] o narrador abertamente apresenta traços autobiográficos do seu autor, mas, eventualmente, deixa marcas no próprio texto que problematizam a veracidade e a correspondência do relato em relação à experiência vivida (ARAÚJO, 2011, p. 8).

A autora indígena realiza esse procedimento de lançar traços autobiográficos, mas em alguns versos deixa essas marcas mencionadas por Araújo que questionam a veracidade dos fatos. O termo autobiografia ficou conhecido através das propostas de Phillippe Lejeune em *Le pacte autobiographique* (O pacto autobiográfico), publicado em 1975. Lejeune define autobiografia como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). Vale ressaltar a exclusão da poesia na concepção autobiográfica do teórico. No entanto, Lejeune causou polêmica ao pensar a autobiografia como uma verdade absoluta do sujeito que escreve. E mais, em seu texto, faz o seguinte questionamento: “O herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome que o autor?” (LEJEUNE, 2008, p. 31). Movidos pelo questionamento de Lejeune, diversos teóricos problematizaram a ideia autobiográfica do crítico e responderam à sua questão. Em suma, as respostas trazem um ponto em comum, o retorno do autor, do eu, contrariando as definições de morte do autor do estruturalismo.

A narração do cordel, ao se aproximar do fim, funciona como uma espécie de explicação ao/à leitor/leitora dos sofrimentos enfrentados pela personagem. Neste caso, a escrita da autora assume uma postura de colocar através de sua própria voz o que ela mesma enfrentou.



Figura 24 - (TABAJARA, 2018, p. 38-39)

Auritha destaca a presença dos parentes para seu caminhar. Parentes que colaboraram com o seu desenvolvimento na luta indígena. A mulher que enfrentou adversidades múltiplas em seu caminho prefere contar as histórias enfatizando os eventos mais esperançosos, embora seja necessário também passar pelos campos do trauma e do sofrimento. Nos versos que relembram o espaço da infância, desponta o saudosismo e a memória ancestral: “Mesmo estando distante / Relembro com emoção” – relembrando o passado de alegria, dos animais que corriam na mata, da coletividade emanada entre os parentes causa na Auritha mulher de fibra, saudades. A composição estética de Auritha Tabajara evoca uma memória individual e coletiva, como exposto nos versos: “No banco que me sentava / Para ouvir belas histórias” – o ato de ouvir, ao ser lembrado, traz uma lembrança ancestral vivida da qual a narradora sente saudades. Essas histórias ouvidas compõem a memória de Auritha, ambas contadas por sua avó, aquela que primeiro a orientou e a acolheu nos momentos de dúvidas.

A narradora destaca que vive “Sempre neles a pensar” – jamais esquece da família, do povo, das vivências. Interessante observar como a literatura tem o poder de humanizar e trazer elementos afetivos, memoriais e subjetivos para compor a tessitura poética. Auritha destaca que: “Os costumes do meu povo / Estão no meu coração”, ela jamais está desapartada da sua origem, pois, como salienta no título do seu livro, embora seus pés estejam atualmente fora da aldeia, seu coração se mantém lá. Outra questão importante exposta na última estrofe desta figura é a paixão pela escrita literária: “E com literatura / Falo da minha cultura / Riqueza de uma nação”. Aqui, vê-se a importância da literatura para levar um pouco da cultura, da vivência e das lutas indígenas para espaços diversos. Num texto literário em que narra elementos de sua vida, Auritha proclama que a literatura é o meio que usa para liberar seu grito e grito dos povos indígenas, e libertar as amarras que impediam esses povos de falarem de si. Além disso, através experiencial, faz artisticamente o que defende Luciene Azevedo, professora na Universidade Federal da Bahia: “a literatura provar de seu próprio veneno” (AZEVEDO, 2016, p. 165).

Assim, reconhecer essa ação como valorização da produção e da pessoa indígena torna-se mais que necessário, pois, ao mesmo tempo em que o texto enriquece a cena literária, também evoca seu caráter político e social, validando a história e a luta dos povos indígenas. Ainda, o cordel de Auritha Tabajara pode ser lido também a partir do conceito de excedente da visão, conforme entendido por Mikhail Bakhtin, pois, mesmo escrevendo sobre sua vida, a autora precisa olhar seu exterior, exceder sua visão, e isso quem apenas pode mostrar é o outro, que a vê de fora, esse outro, para Auritha, é sua vó, sua mãe, seus parentes. Bakhtin destaca:

Esse outro que exerce seu domínio sobre mim não entra em conflito com meu *eu-para-mim*, uma vez que, no plano dos valores, continuo a ser solidário com o mundo dos outros, uma vez que me percebo dentro de uma coletividade — de minha família, de meu país, da cultura universal; a posição de valor do outro tem *autoridade* sobre mim, ele pode conduzir a narrativa da minha própria vida e estarei interiormente de pleno acordo com ele (BAKHTIN, 1997, p. 167).

É essa necessidade de que o outro me lembre de coisas da minha vida que colabora para a construção de uma narrativa sobre minhas experiências. No entanto, o autor do texto autobiográfico precisa se tornar um outro em relação a si mesmo, se ler através desse seu outro, e do outro que o vê de fora, pois, como atesta Bakhtin: “sem a narrativa dos outros, minha vida seria, não só incompleta em seu conteúdo, mas também internamente desordenada, desprovida dos valores que asseguram a *unidade biográfica*” (BAKHTIN, 1997, p. 169).

Auritha Tabajara nos proporciona isso, um jogo ambíguo, subjetivo, que faz o autor retornar, neste caso a autora, e leva o/a leitor/a a um campo experiencial, memorial, desde a saída da aldeia até à cidade grande, passando pelas aventuras e desventuras da personagem Auritha.



Figura 25 - (TABAJARA, 2018, p. 40)

Encerrando sua saga poética, Auritha agradece a quem a rege – Tupã. Ele, o responsável por a “guardar e inspirar”. Jamais esquece do seu povo, mesmo com as dores pelas quais passou enquanto residia naquelas terras, pois, mais que dor, está a ancestralidade que a une ao seu povo. A narradora-personagem encerra declamando: “Esta é a minha história / Tenho muito para contar”, história de superação e de renovação. Através da literatura, Auritha Tabajara nos ensina que, pelas letras, “o baluarte” da escritora-narradora-personagem muito pode ser feito, anunciado e questionado. Auritha mostra que a literatura do eu está presente nos nossos tempos, que a autora não morre e nem está no anonimato, pelo contrário, está viva, e se personifica numa mulher indígena como ela, para revelar através do texto literário “Um Brasil a

conquistar”. Em parceria com a professora Ana Clara Medeiros, em artigo publicado em 2021, ressaltamos a importância do livro *Coração na aldeia, pés no mundo* de Auritha Tabajara:

Coração na aldeia, pés no mundo é uma obra que confere visibilidade à escrita feminina, indígena, nordestina. O cordel, enquanto gênero popular e singular do nordeste brasileiro, associado à potência ancestral que a escritora tabajara evoca em seu narrar, permite que a literatura indígena alcance novas camadas e ocupe mais espaços no meio editorial, cultural e social brasileiro. Neste livro, Auritha valoriza a inesgotável luta dos povos indígenas (principalmente da mulher) e também enfatiza a preservação da identidade ancestral. Por isso, ler Auritha Tabajara é também valorizar a produção da mulher indígena nordestina, que manterá sempre o seu coração na aldeia enquanto os seus pés – e as suas palavras – estarão no mundo (SILVA FILHO E MEDEIROS, 2021, p. 269-270).

As palavras poéticas de Auritha Tabajara reforçam que cada vez mais mulheres indígenas, negras, periféricas, que sistematicamente foram impossibilitadas de falar, de ser quem são, podem gritar, declamar, poetizar. Ficcionando-se via cordel, a mulher Tabajara proclama que, embora, às vezes precise sair da aldeia, sua aldeia marcará sempre a sua cosmovisão – desdobrada em um mundo e em narrativas coletivas.

5. A CURA DA TERRA: ANCESTRALIDADE NA ESCRITA DE ELIANE POTIGUARA

5.1 Ancestralidade e cosmovisão em *A cura da terra*

A ancestralidade [...] é o que nos funda enquanto Ser, enquanto Povo/coletivo (PEREIRA, 2021, s/p).

Com as palavras de Thaís Pereira, parente Katokinn, professora da educação indígena diferenciada, inicio esta subseção. De fato, a ancestralidade nos faz um povo, um coletivo, pois através dela nos situamos em nossos mundos, nossas sabedorias, nossas cosmovisões. Em *A cura da terra*, livro publicado em 2015, Eliane Potiguara apresenta-nos uma narrativa singular, acerca da curiosidade da pequena Moína e da sabedoria de sua avó, duas personagens que nos envolvem à medida que são envolvidas por suas ancestralidades e cosmovisões. O texto apresenta ilustrações produzidas pelo artista Rogério Soud, que completam a proposição narrativa da autora indígena. Soud nasceu no Rio de Janeiro, mas mora em São Paulo desde 1988. O ilustrador de *A cura da terra* vê no desenho a possibilidade de representar a curiosidade da personagem Moína e as angústias da avó ao narrar o sofrimento daquele povo. Mesmo sendo um texto esteticamente curto, a narrativa ilustrada contribui para o desenvolvimento da literatura indígena brasileira contemporânea e ensina leitores e leitoras a terem cuidado com a mãe terra, pois, de fato, ela precisa de cura.

No capítulo anterior, ficou dito que a cosmovisão indígena pode ser entendida como as formas de viver a própria cultura, de partilhar ensinamentos e de entender as relações vitais. A obra de Eliane Potiguara apresenta-nos a cosmovisão de uma matriarca, a avó, ela que herda dos/das seus/suas ancestrais o modo de se relacionar e compreender o mundo. Essa personagem, que não possui nome na trama, envolve sua neta Moína em processos de formação. A cosmovisão indígena atravessa gerações de forma que o que a personagem mais velha transmite para a mais nova funciona como um ciclo que é costurado, para pensarmos com o dialogismo bakhtiniano, a cada geração. Paul Hiebert (2016, p. 35) destaca que “nossa cosmovisão fortalece nossas crenças fundamentais com reforços emocionais para que elas não sejam facilmente destruídas”. Esse reforço nas crenças confere à avó a serenidade no ensinar a criança. Os conhecimentos não serão destruídos pois o contar da avó permitirá que a cosmovisão daquele povo não seja esquecida. Cosmovisão está em sintonia com ancestralidade, pois transmitir o conhecimento dos/das ancestrais é também uma forma de fortalecer as crenças.

As proposições de Paul Hiebert são pertinentes neste debate, embora ele não discuta sobre cosmovisão indígena. Suas abordagens acerca dos fundamentos das cosmovisões são precisas. Hiebert apresenta as mutações pelas quais o termo cosmovisão passou e vem passando. Por não se tratar de um termo com definição fechada, há disparidade entre as proposições teóricas nos estudos antropológicos, políticos e sociais. No entanto, a cosmovisão está em sintonia com a cultura em quaisquer de suas acepções.

A narrativa *A cura da terra* começa expressando o cair da tarde na aldeia. Por se tratar de um objeto artístico multimodal, composto por texto e imagem, trago o livro de forma digitalizada para o acesso à obra de maneira integral:

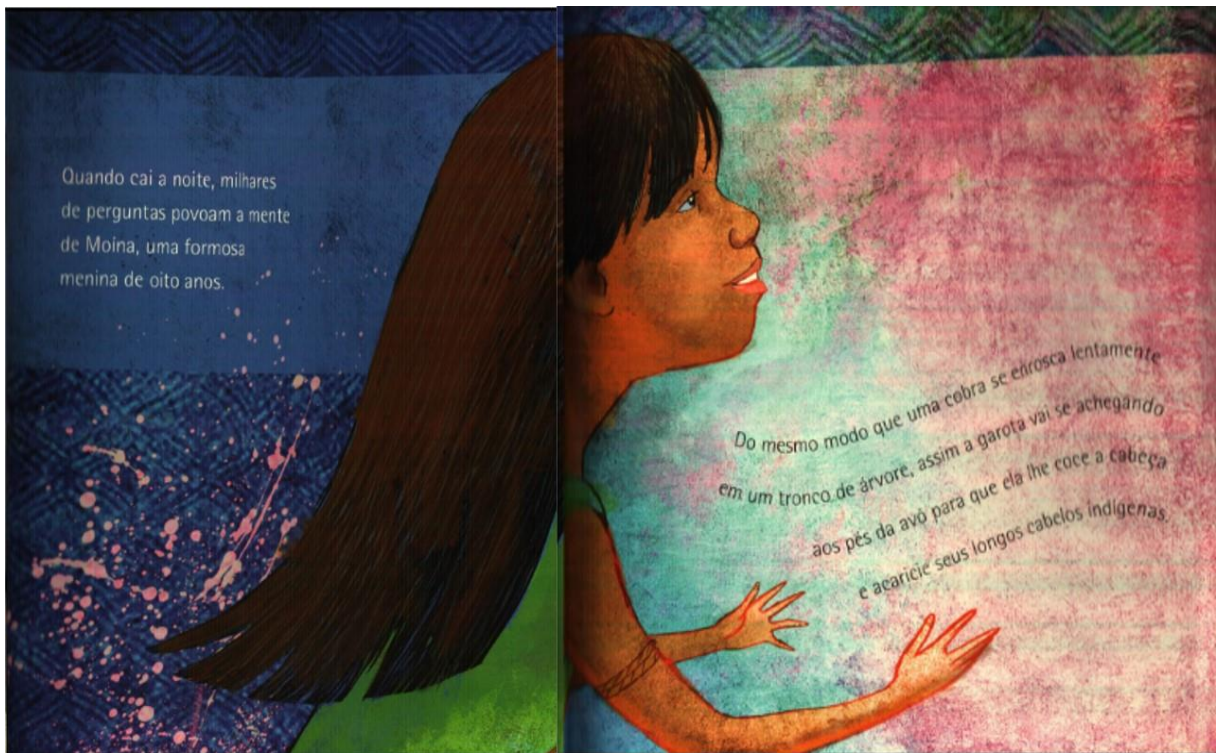


Figura 26 - (POTIGUARA, 2015, p. 6-7)

Quando a tarde vai caindo e a noite vem chegando, diversos povos se reúnem em volta da fogueira para que os/as mais velhos/as possam contar histórias, em processo similar ao dos narradores tradicionais europeus, conforme descrição de Walter Benjamin no ensaio sobre Leskov. Moína é apresentada como uma “formosa menina de oito anos”. A pequena indígena personifica a criança curiosa, que ainda não entende de cosmovisão, mas que quer entender o mundo, por isso milhares de perguntas povoam sua mente. Assim como Moína, diversas outras crianças indígenas e não indígenas desejam ouvir, conhecer. Elas estão sempre dispostas a questionar, perguntar, com anseio de conhecer. O texto menciona a curiosidade de Moína e seu

processo de se achegar à avó com a ação da cobra que se enrola no tronco da árvore. Esse achegamento da criança aos pés da avó, da mesma forma que o animal se enrosca na árvore, é momento de atenção e de encontro com a ancestralidade. A cobra se enrosca na árvore para descansar, mas sempre está atenta. Moína se achega aos pés da avó para que ela coce e acaricie seus longos cabelos, mas também quer ouvir, ela também está atenta. Carlos Augusto Melo e Heliene Costa, em artigo publicado sobre *A cura da terra* mencionam que “o culto à ancestralidade, constitutivo das culturas dos povos originários, aparece como marca intrínseca do texto” (MELO; COSTA, 2019, p. 39). Assim, a ancestralidade torna-se marca central do texto na relação entre anciã e criança, entre quem transmite e quem aprende. Será no culto à ancestralidade que a menina entenderá a cosmovisão do seu povo que sua avó possui.

Moína é a pequena criança da aldeia Katokinn, dos Potiguara, dos Munduruku, dos Pankararu, tal qual a criança de cada aldeia indígena que será formada por uma/um avó/avô que possui a ancestralidade formada e formará os mais jovens. Como observa Pereira (2021, s/p) “a ancestralidade guarda a razão dos significados da vida, das nossas relações, sejam com nossos parentes, ‘nossos espaços’, nossos objetivos ou nossas conexões espirituais”. A personagem Moína representa a busca pela razão dos significados da vida, ela perscruta seus espaços através da necessidade de ouvir o que sua avó tem a falar. Por meio do texto literário, Eliane Potiguara convoca leitores/as a compreender que os povos indígenas aprendem no ouvir, e assim como Moína se encostou para aprender, os não indígenas deveriam também assim fazer. A narrativa continua:

A anciã conhece o jeitinho suave da neta, tão sedenta por entender o sentido da vida e a razão do existir. A conversa começa sempre com uma pergunta infantil como esta:

- Vovó, por que eu sou criança?

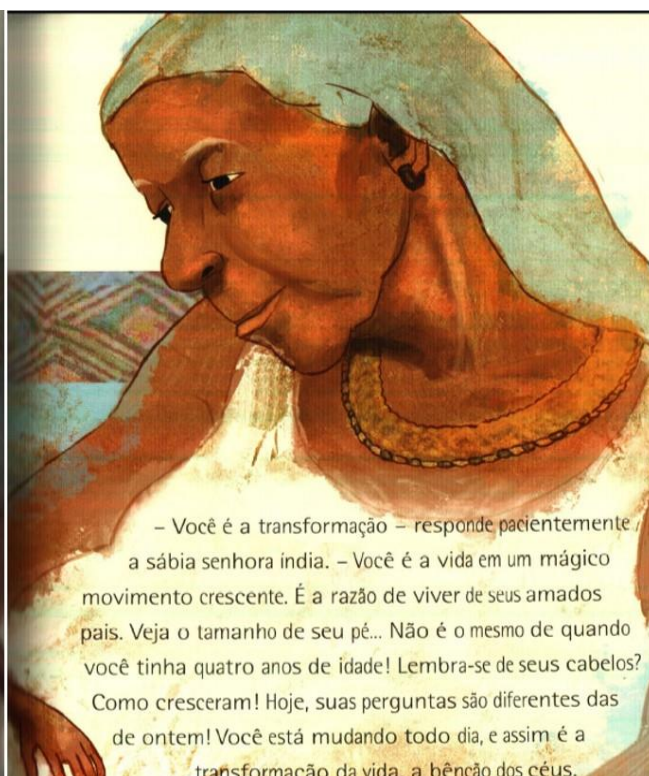
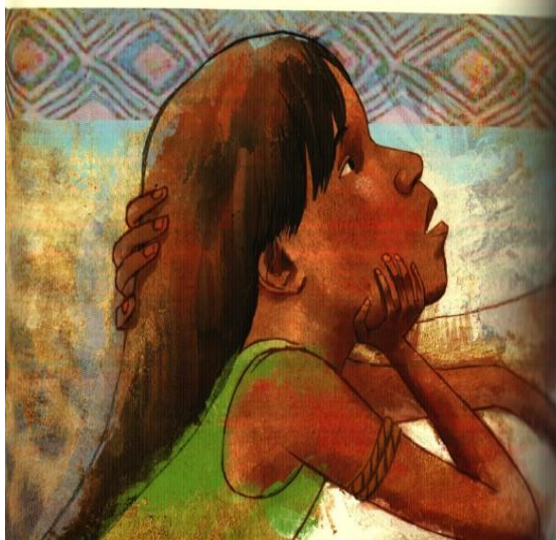


Figura 27 - (POTIGUARA, 2015, p. 8-9)

A narrativa apresenta a sabedoria que a avó possui: a aproximação da criança a faz entender que a pequena Moína quer saber de algo. Apenas pelo chegar perto, ela entende que a menina está sedenta por aprender. A partir de então, após ser acolhida, surge a primeira das muitas perguntas que Moína fará à sua avó. A criança indaga: “Vovó, por que eu sou criança?”. Em sua ingenuidade, a garota questiona. A resposta da matriarca então elucida a cosmovisão indígena. Ela destaca que Moína é a transformação. São as crianças, para as comunidades indígenas, que construirão, por meio do conhecimento ancestral, o amanhã das aldeias. Assim, torna-se mais que necessário ensiná-las a serem sujeitos transformadores. Ao responder pacientemente a menina, a avó continua e enfatiza que a vida de Moína comporta “um mágico movimento crescente”. Transformação neste contexto não se refere apenas ao movimento de transformação corporal da pequena indígena, mas à transformação que ela representa e será enquanto mulher indígena. O que a anciã verbaliza para a mulher guerreira indígena que Moína será no amanhã transcende a linha do narrar e alcança aspectos formativos, ou seja, cosmovisões.

Assim como no poema “O segredo das mulheres”, de Eliane Potiguara, já evocado nesta dissertação anteriormente, as mulheres possuem o segredo de guardar ensinamentos, mesmo com as adversidades coloniais, e são responsáveis por transmitir aos mais jovens ensinamentos “Para que nunca mais aquele homem branco / Mate a história do índio (POTIGUARA, 2019, p. 75). A avó conta para que a história não se perca, para que a ancestralidade seja honrada e para que a cosmovisão seja ensinada. Em *Metade cara, metade máscara*, a autora potiguara evidencia que “a libertação do povo indígena passa radicalmente pela cultura, pela espiritualidade e pela cosmovisão das mulheres” (POTIGUARA, 2019, p. 46). As mulheres indígenas, os ventres sagrados, guardam os ensinamentos que nos direcionam à libertação. São esses ensinamentos que levam a avó a destacar que Moína é “a transformação da vida”

Eliane Potiguara faz ecoar em sua escrita a relação de escuta-aprendizado que experimentou quando criança na relação com sua avó Maria de Lourdes. Moína tem muito da Eliane criança, criada em um quarto trancado com sua avó, enquanto sua mãe trabalhava – muda-se, na trama ficcional, apenas o espaço. A personagem da narrativa vive na aldeia, a pequena Eliane vivia no Rio de Janeiro, devido à diáspora indígena. Maria de Lourdes, a avó anciã da escritora aqui destacada possuía cosmovisões que influenciaram e formaram a ancestralidade da escritora potiguara. Ela trazia consigo a força das mulheres potiguara, pois, “das mais velhas às mais jovens, as mulheres Potiguara cada vez mais deixam suas marcas na

história de seu povo mostrando a força da mulher indígena de diversas formas” (POVO POTIGUARA, 2011, p. 6). Por intermédio da cosmovisão feminina que, segundo a própria Eliane Potiguara, gera a libertação do povo indígena, a força resistente das mulheres aldeadas e desaldeadas vêm sendo reforçadas. A ancestralidade não começou em Maria de Lourdes, ela descende de outras, a anciã continuou, que passou para sua filha, para sua neta, ela, por sua vez, passa para seus filhos e para todos nós, via texto literário, de modo que possamos conhecer um pouco dessas forma de viver e de se relacionar.

A narrativa prossegue com Moína galgando mais aprendizados:

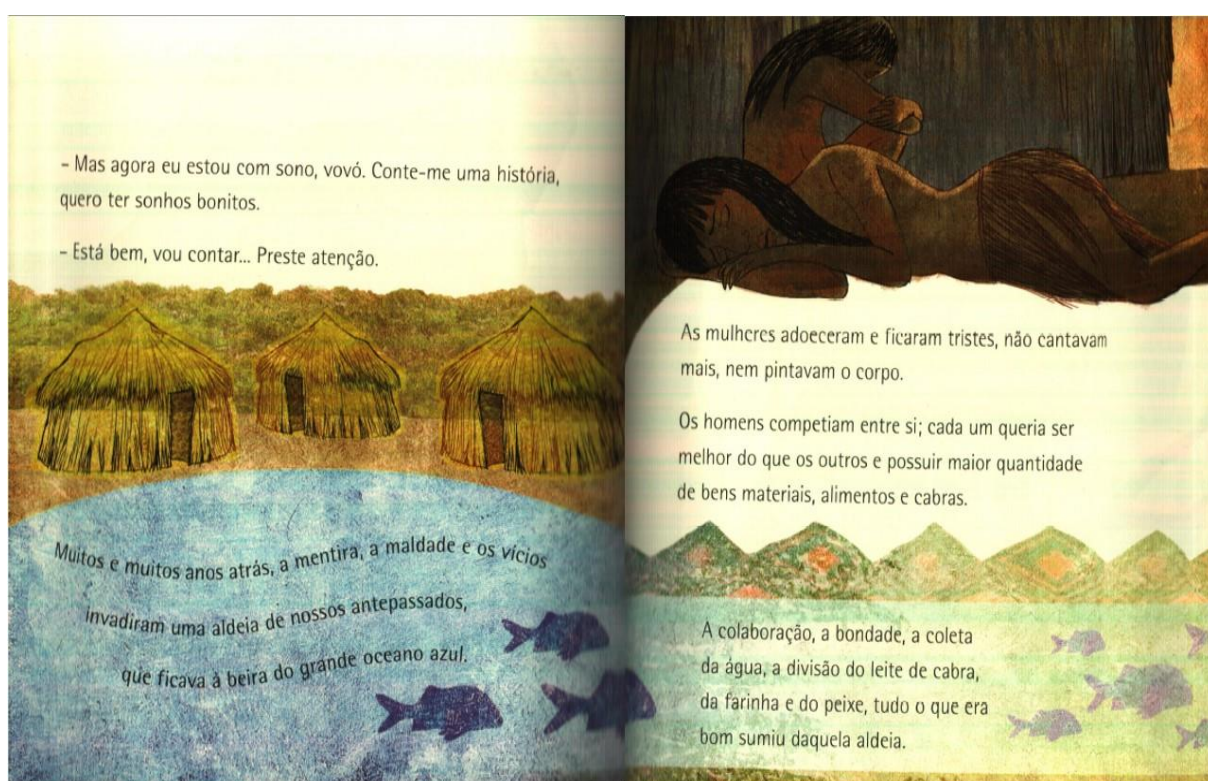


Figura 28 - (POTIGUARA, 2015, p. 10-11)

A menina, após compreender que ser criança é estar em processo de transformação, pede que a avó conte uma história. Prestes a dormir, a menina quer ouvir a anciã para ter bons sonhos. A anciã atende ao pedido da neta e diz “preste atenção”. A história que será contada pela avó não funciona simplesmente como uma história para dormir, tem relação com a vida dos antepassados. De tal forma, o texto escrito, que começara sendo narrado por um narrador onisciente, passa agora a possuir outra narradora, desta vez, a avó. Assim, o texto escrito se mistura com a contação oral. A avó falará, contará para Moína. Escrita e oralidade então se misturam para compor a narrativa da autora potiguara.

A avó narradora inicia o seu contar com a expressão “Muitos e muitos anos atrás”, para fazer referência ao processo colonizatório. Através da escrita literária, Eliane Potiguara constrói um enredo que mistura ficção e realidade. A narrativa contada pela avó tratará da invasão dos colonizadores que trouxeram para “uma aldeia de nossos antepassados”, sentimentos como “mentira, maldade e vícios”. A aldeia ficava localizada “à beira do grande oceano azul”, fazendo referência ao litoral nordestino, local em que os colonizadores chegaram primeiro. A avó menciona que as mulheres se entristeceram e os homens viviam em competição. Influenciados pelos que invadiram a aldeia, os homens indígenas pensavam apenas em “bens materiais, alimentos e cabras”. A ilustração das mulheres indígenas deitadas e suas expressões de tristeza enfatiza o poder destruidor da harmonia que existia na comunidade, pois, “a colaboração, a bondade” e tudo o que era partilhado, aprendido, tudo o que era bom, sumiu da aldeia, quando a invasão chegou pela “beira do grande oceano azul”.

A ação de invadir um espaço que era formado na partilha, que passa a pensar na separação, no ter e no lucro provoca catástrofes – e traumas, para retomar o pensamento de Seligmann-Silva (2018). Ao abordar que a aldeia vivia em sistema de colaboração, a avó enfatiza que aquele povo possuía formas de se relacionar bem definidas (cosmovisão). Era importante plantar, coletar água, dividir o leite de cabra, da farinha, do peixe, existiam formas próprias de se viver. Assim, o povo mencionado pela avó – que representa todos os povos indígenas que passaram pelo processo de invasão dos colonizadores – possuía suas cosmovisões, porém, muita coisa foi extinguida. As próximas imagens da narrativa apresentam as atrocidades que a invasão provocou:

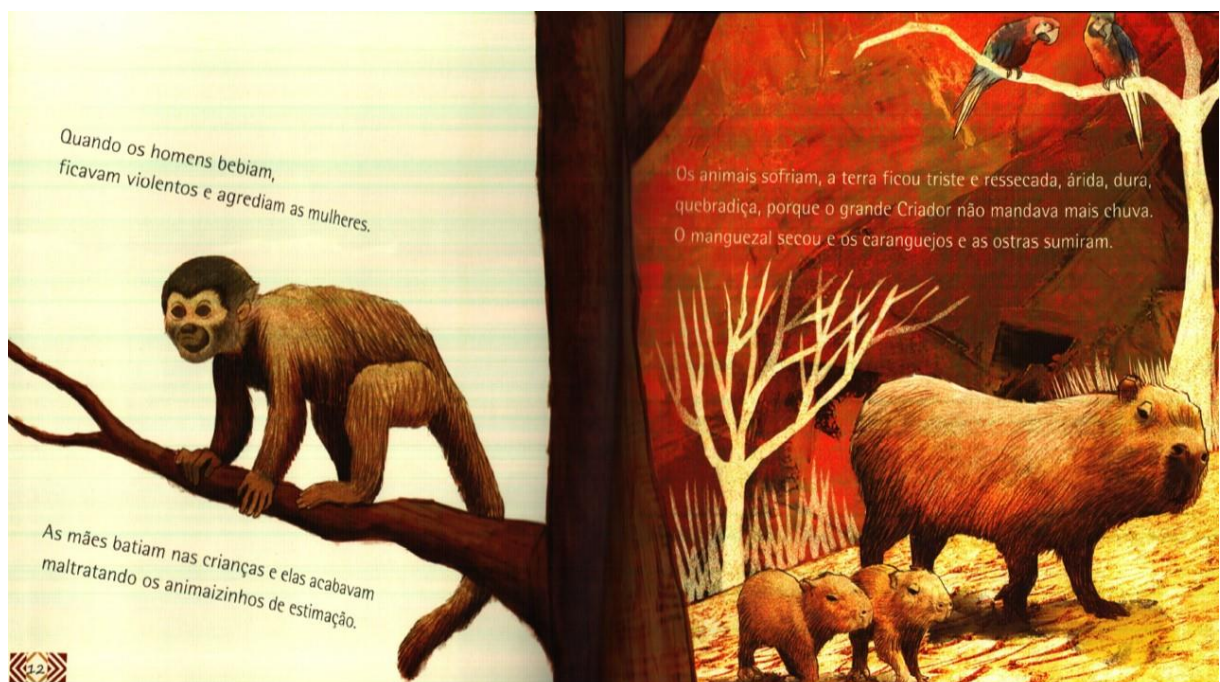


Figura 29 - (POTIGUARA, 2015, p. 12-13)

Assim como destaca Hiebert (2016, p. 34), “para entender uma cosmovisão, é essencial estudar as histórias e os temas sincrônicos e diacrônicos”. Na narrativa, fazendo um recorte sincrônico, o que a invasão provocou fica evidente: individualismo, competição e morte. A cosmovisão daquele povo foi ceifada. Urge também entender esse processo também de forma diacrônica. O que essa invasão provocou para as gerações futuras? Do texto literário para a vida dos/das indígenas em comunidade, os resquícios da invasão continuam em curso. A avó narradora menciona que, com a entrada das bebidas nas aldeias, os homens passaram a agredir as mulheres. Eliane Potiguara coloca no texto literário uma situação pela qual diversas mulheres indígenas passaram – a violência dentro de suas próprias aldeias devido ao alcoolismo. Em *Metade cara, metade máscara* a autora já evidencia que “as invasões trouxeram também distúrbios como a loucura, o alcoolismo, o suicídio, a violência interpessoal, afetando consideravelmente a autoestima dos seres humanos indígenas” (POTIGUARA, 2019, p. 43). Com a violência entre os/as próprios/as indígenas, as crianças sendo maltratadas pelo estado de loucura das mães, vítimas de estupros por parte dos colonizadores, a aldeia estava em total descaso, visto que até os animais e a terra perderam a fertilidade.

Na narrativa, os animais e as frutas assumem ações comuns ao ser humano, tais como falar, querer, sentir... Palavra, disposição do texto (com espaçamento entre letras, disposição das palavras avançando para cima e para baixo das linhas tradicionais) e ilustrações dão o tom da confusão instaurada:



Figura 30 - (POTIGUARA, 2015, p. 14-15)

Destaque-se a importância do ilustrador para a composição semiótica do texto. As cores das frutas para simbolizar a tristeza e o formato das águas para enfatizar a rapidez faz parte da tradução realizada por Rogério Soud ao ilustrar *A cura da terra*. Por se tratar de narração proferida de uma avó para sua neta, a forma de narrar ganha contornos lúdicos, mas, esse narrar faz parte de um contexto ancestral de mostrar a presença do mito, porque contar o mito também significa atuar no âmbito da cosmovisão, de preservar a ancestralidade. A concepção de mito adotada pelos povos indígenas difere do contexto ocidental que define o mito como uma narrativa fantasiosa, impossível. De acordo com Almeida e Queiroz (2004, p. 251) “a função do mito, para os índios, seria a de explicação e de organização do mundo, o que seria transmitido às novas gerações em forma de crenças, valores, leis”. Quando as frutas ganham características humanas, como o sentimento de ficarem tristes, quando elas fogem para não serem consumidas pelos humanos, como abordadas na narrativa, o contexto parte da dimensão mitológica. Os/as indígenas veem nas frutas, nos animais sentimentos possíveis. Cuidar deles/as significa preservar a vida. A narrativa ganha contexto mitológico por esse aspecto, como também por outros que aparecem no decorrer do texto. Assim, o mito “constitui uma forma de arquivo, espécie de documentação histórica, jurídica e ideológica da origem de uma comunidade” (THIÉL, 2012, p. 82).

As águas que correm mais rápidas, provocadas pela desarmonia na aldeia, choram até evaporar. A transcendência do que é tido como fantasioso evoca uma dimensão do mito-vida, o mito como resplandecência da ancestralidade, como uma cosmovisão que forma a identidade. O mito que formará a ancestralidade da personagem Moína. Paul Hiebert, ao estabelecer comparações com os modos diacrônicos e sincrônicos de se abordar a história do mundo, observa que o mito contribui para a formação histórica de um povo. Ele acrescenta que:

Os mitos lidam com o que está sob a superfície do mundo para compreender o que realmente está acontecendo nele. São a linguagem não apenas do pensamento, mas também da imaginação. Falam de verdade eterna, que transcende o tempo, em contraste com a verdade empírica, restrita ao tempo e à linguagem. Dão às pessoas um senso de significado, não em termos de análise abstrata, como o pensamento ocidental, mas atraindo-as para as grandes narrativas que dão sentido à sua vida, explicando o passado e o presente e apontando o futuro (HIEBERT, 2016, p. 33).

Na história contada pela avó, as frutas falam e possuem sensações, assim como as águas choram. Moína então compreende que está diante da narrativa sobre os seus antepassados. Por meio da ancestralidade que a avó possui, a personagem criança compreende a história que transcende o tempo, mas o explica. Talvez a compreensão da criança no texto e na vida seja limitada. Mas a história contada prepara para o futuro. Tendo uma cosmovisão do seu povo e uma ancestralidade formada identitariamente, Moína jamais reproduzirá a história pelo viés do colonizador, mas sim pelo lado de quem foi espoliado e perseguido. Entendendo que *A cura da terra* reforça a importância da ancestralidade para a construção identitária dos/das pequenos/as indígenas, recorro ainda a Pereira (2021) quando destaca que:

A ancestralidade são raízes que sustentam as conexões passado, presente e futuro, mas, ela não garante por si só essa sustentação, é necessário que aqueles que chegam (novas gerações) tenham apreço, respeito e o desejo de honrar esse berço, caso contrário, passaremos pouco a pouco pelo processo de apagamento dos nossos significados fundantes (PEREIRA, 2021, s/p).

Na ligação entre passado, presente e futuro, a ancestralidade indígena torna-se elemento fundante para as novas gerações. Assim como enfatizado por Pereira (2021), honrar o berço ancestral converte-se em ação fundante para a preservação e sustentação da sabedoria ancestral. Para não passarmos por mais processos de apagamento – como o que voga desde a invasão – precisamos valorizar, ter apreço e respeito por quem nos antecedeu e por quem nos orienta em nossas comunidades. O texto de Eliane Potiguara aqui estudado colabora de forma pertinente para esse respeito e essa valorização da ancestralidade. A avó conecta o passado ao presente e pensa o futuro com sua neta, a pequena Moína, como a transmissora ancestral. Moína honrará sua comunidade. De tal forma, na composição estética do texto, Moína exerce um papel e sua avó, outro – veremos isso a seguir. Assim:

Moína mostra-se sedenta pelo colo e pelas histórias da avó que, por revelar uma experiência cotidiana são, para ela, respectivamente, alimento afetivo e espiritual que vão garantir o fortalecimento da sua identidade (MELLO; COSTA, 2019, p. 39).

Sedenta para aprender, Moína ouve. *A cura da terra* possui apenas duas personagens e ambas são protagonistas da narrativa. A avó narradora e Moína ouvinte, com papel interativo. A personagem criança, por sua vez, não exerce posição de sujeito passivo da obra. O texto é um constante diálogo entre avó e neta. E, como elucidado por Melo e Costa (2019, p. 41): “[...] a criança busca a sabedoria da avó para compreender as inquietações que lhe assaltam a mente”.

Ouvindo a avó, Moína se alimentará e fortalecerá sua identidade. Nessa conjuntura, o texto apresenta a importância da memória para a composição das personagens: as reminiscências da avó atuam na composição da memória da criança. Assim, ambas exercem papéis memoriais bem definidos na trama. Uma, com sua cosmovisão bem estruturada, encherá a memória da pequena criança, para que um dia ela seja também uma contadora de histórias, perpetuando a insurgência contínua de novas Moínas.

Embora possua apenas duas personagens, a narrativa envolve momentos importantes que citam outros sujeitos, passantes nas travessias narradas. A avó, em seu narrar, recorre à teia memorial para explicitar à sua neta os problemas experimentados na aldeia dos antepassados. A composição escrita com resquícios de oralidade, pela forma como a avó narra, é tecida pelo aspecto da memória, este elemento crucial para a preservação do conhecimento ancestral. Para aprender, a curiosa Moína precisa ouvir. Uma fala de Daniel Munduruku elucida bem esse ato responsivo de ouvir: “Foi assim que aprendi a vida do meu povo: ouvindo histórias” (MUNDURUKU, 2017, p. 42). Ouvindo, entendendo, conhecendo, aprendemos sobre nossos povos, sobre nós.

Existem muitas avós como a da narrativa de Eliane Potiguara, elas estão em suas comunidades ensinando seus filhos, netos, bisnetos. Inclusive, não indígenas visitam aldeias para ouvir, aprender com as anciãs e os anciãos. Há quem pense que as aldeias indígenas devem ser repletas de museus, artesanatos – isso também existe e pode existir, mas, a maior arte, o maior museu presente nas aldeias são as memórias dos/das mais velhos/as. O que eles/elas têm a contar são verdadeiras relíquias, portanto, ouvi-los/las constitui-se como prática axiológica essencial. Assim, como adverte Márcia Kambeba (2018, p. 42), “não se faz narradores ou contadores de histórias na aldeia, eles já nascem sabendo narrar, porque aprenderam com a vivência dos mais velhos e com a experiência do conhecimento da mata”. Por intermédio de um processo cíclico, os/as ouvintes de hoje serão os/as narradores/as do amanhã. A contação da avó para Moína começa a abordar então a mancha que a invasão provocou na aldeia. Mancha de sangue, mancha de morte, sacrifício cruento de tantos povos:

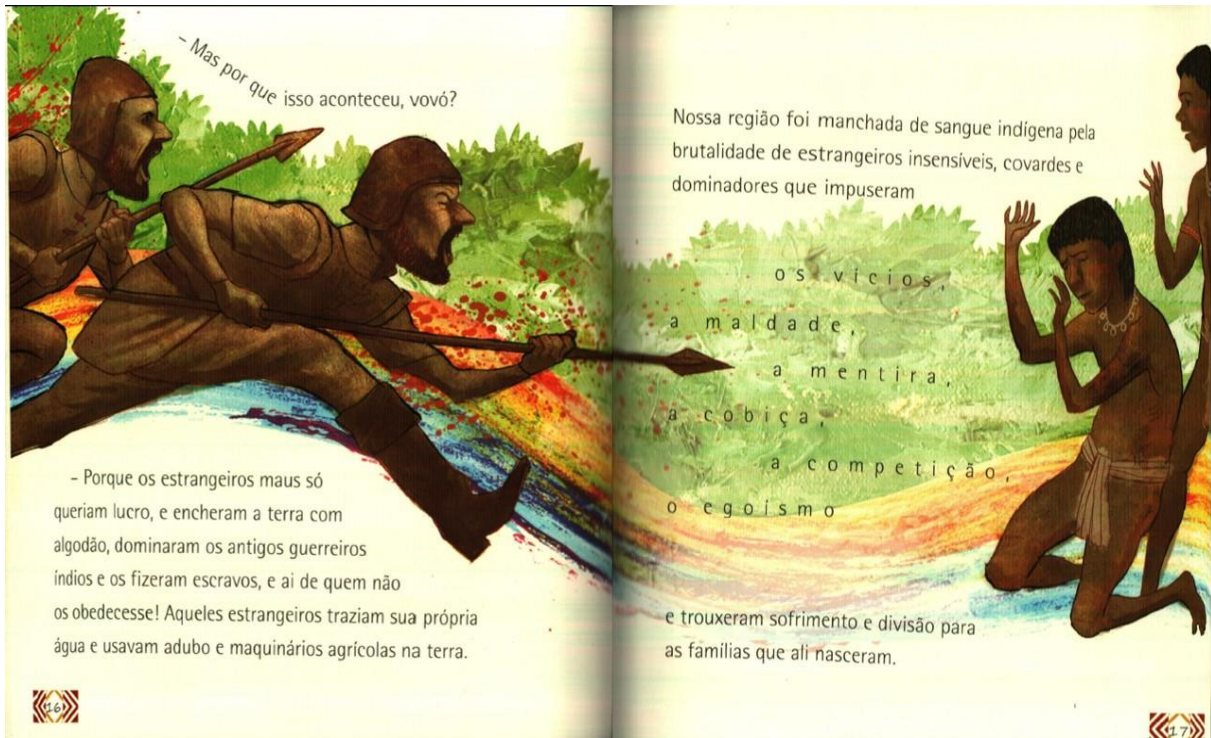


Figura 31 - (POTIGUARA, 2015, p. 16-17)

Os colonizadores são denominados “estrangeiros maus”. Estes visavam o lucro e, para isso, era preciso escravizar. A ilustração registra o sangue derramado dos/das indígenas que ousaram responder aos ataques dos estrangeiros. Ao contar esses acontecimentos à neta, a avó recorre a uma memória. Memória de uma terra que foi invadida, dos parentes que foram assassinados, das imposições que foram exigidas. Com a entrada forçada dos colonizadores, chegaram também “os vícios, a maldade, a mentira, a cobiça, a competição e o egoísmo”. Todas essas características dos povos europeus não-indígenas suscitam ali a divisão, fraturando a cosmovisão e a rotina que imperava na aldeia narrada pela avó.

Vale mencionar que a colonização foi severa e sangrenta. O texto literário em questão, por ser produzido em um formato multimodal, com algumas características para o público infanto-juvenil, de certa forma suaviza a cruel existência da colonização. Isso, destaque-se, por ser publicação que alcança e dialoga com o público infantil, que certamente tomaria por assustador/amedrontador os fatos coloniais vividos neste país. Eliane Potiguara aborda, através da avó personagem-narradora, a invasão a uma aldeia – metonímica de tantas outras que foram dizimadas. Sabe-se que os/as indígenas foram curiosos às novidades dos colonizadores, porém, como menciona Munduruku (2017, p. 48), houve “a vã esperança de aqueles forasteiros serem enviados dos deuses, de coração generoso e bom”, quando na verdade, o que havia era ganância e sentido de dominação. Manuela Carneiro da Cunha destaca que:

Povos e povos indígenas desapareceram da face da terra como consequência do que hoje se chama, num eufemismo envergonhado, “o encontro” de sociedades do Antigo e do Novo Mundo. Esse morticínio nunca visto foi fruto de um processo complexo cujos agentes foram homens e micro-organismos, mas cujos motores últimos poderiam ser reduzidos a dois: ganância e ambição, formas culturais da expansão do que se convencionou chamar o capitalismo mercantil (CUNHA, 2012, p. 14).

O processo de invalidação dos corpos indígenas nesse “encontro”, marcado pelas já descritas relações de biopoder, relegou povos e povos, como enfatiza Cunha (2012), a meros sujeitos selvagens, invisíveis e descartáveis ao “capitalismo mercantil”. Tudo isso devido ao modo de produção reproduzido pelo “Antigo” mundo em qualquer parte do globo onde chegassem. Neste jogo monetário, lembramos dos que primeiro trabalharam forçados – indígenas e negros – que hoje continuam sendo invisibilizados, semiescravizados e humilhados pelo mesmo sistema capitalista, ainda que ele assuma novas roupagens a depender do século, dos dirigentes, das modas ideológicas. Portanto, no Brasil do século XXI, o capitalismo branco classista e coronelista continua a matar indígenas em suas próprias terras, quando o garimpo, os madeireiros e caçadores ilegais invadem nossas terras e matam a natureza e nossos corpos – às vezes na bala, às vezes no minério nas águas, às vezes nas palavras. Estamos marcados para morrer, como bem aponta Achille Mbembe.

Assim, existe uma ação necropolítica que se estende por séculos. O colonizador, no texto literário, na invasão e até nos dias de hoje, quer ter o direito de dominar os corpos e as vidas indígenas. O/a indígena é dissolvido/a a produto, mero objeto na definição mercantilista. Mbembe (2018, p. 29-30) enfatiza que “o poder sobre a vida do outro assume a forma de comércio: a humanidade de uma pessoa é dissolvida até o ponto que se torna possível dizer que a vida do escravo é propriedade de seu senhor”. O objetivo da colonização era este: fazer dos indígenas propriedades dos colonizadores. Esse ranço colonial existe até os dias atuais, quando a sociedade continua invalidando as lutas indígenas pelos seus territórios e fecha os olhos perante os descasos que acometem nossos povos: fome, doenças, invasão e perseguição.

Após contar à Moína quem foram os invasores, a avó mencionará os espíritos dos antepassados e a teia memorial será composta. O texto de Eliane Potiguara recorre à composição memorialística da avó, que reconhece a importância do plano espiritual. Eles/as observavam o sofrimento pelo qual os demais passavam. Uma memória viva nas comunidades indígenas: nossos/as antepassados/as, nossos/as ancestrais olham por nós.



Figura 32 - (POTIGUARA, 2015, p. 18-19)

Os espíritos dos ancestrais viam os sofrimentos dos seus parentes. O trabalho escravo forçado fez com que muitos/as indígenas fugissem para não morrer. Aqui, cabe relação com a vida da família da escritora Eliane Potiguara. Com as invasões e perseguições nas terras potiguara, sua família migra da Paraíba para terras outras em busca de sobrevivência. A diáspora indígena afetou diversas famílias que passaram a residir na cidade e, embora não tenham perdido suas identidades originárias, encontraram e encontram dificuldades quando lutam pelo reconhecimento étnico. Destaque-se com insistência que, muitos/as indígenas que vivem nas cidades grandes, que não conhecem/conheceram as terras dos seus ancestrais, tiveram familiares vítimas da invasão às terras indígenas, que precisaram migrar. Esses/as indígenas não são culpados/as por não conhecerem suas raízes, eles/as foram e continuam sendo vítimas de um poder colonial que rejeita a existência e a sobrevivência das culturas indígenas.

Em *A cura da terra*, a contação inicial da avó enfatiza os malefícios que deixaram a terra doente. Assim, o título da narrativa não foi escolhido em vão. De fato, após a invasão, a terra precisava/precisa de cura. Esse texto de Eliane Potiguara integra o que chamamos hoje de literatura brasileira contemporânea. Trata-se de um texto escrito e publicado no século XXI, com ilustrações, possuindo um contexto semiótico e dialógico. No entanto, torna-se possível

estabelecer uma comparação com o romance indianista alencariano *Iracema*, publicado em 1865.

Note-se que na narrativa de Eliane Potiguara, a avó, ao falar da invasão, explicita à sua neta que a entrada forçada dos “estrangeiros maus” (POTIGUARA, 2015, p. 16) não se deu de forma branda. Eles invadiram trazendo malefícios, destruição e desunião. Em *Iracema*, por sua vez, a entrada de Martim, o colonizador, dá-se de forma diferente. Martim invade, mas após ser flechado recebe todos os cuidados pela lei da hospitalidade:

O sentimento que ele pôs nos olhos e no rosto, não o sei eu. Porém a virgem lançou de si o arco e a uiracaba, e correu para o guerreiro, sentida da mágoa que causara.

A mão que rápida ferira, estancou mais rápida e compassiva o sangue que gotejava. Depois Iracema quebrou a flecha homicida: deu a haste ao desconhecido, guardando consigo a ponta farpada.

O guerreiro falou:

— Quebras comigo a flecha da paz?

— Quem te ensinou, guerreiro branco, a linguagem de meus irmãos? Onde vieste a estas matas, que nunca viram outro guerreiro como tu?

— Venho de bem longe, filha das florestas. Venho das terras que teus irmãos já possuíram, e hoje têm os meus.

— Bem-vindo seja o estrangeiro aos campos dos tabajaras, senhores das aldeias, e à cabana de Araquém, pai de Iracema (ALENCAR, 2010, p. 14).

Ao entrar sem permissão no espaço dos tabajaras, Martim é flechado por Iracema. No entanto, o romance indianista do homem branco cearense José de Alencar, além de canônico, é um modelo expressivo de repetição e validação de uma história única, como salienta Chimamanda Adichie. O romance repete o estereótipo de índia frágil, que não resiste à sedução do homem branco, pois, ao flechá-lo, ela é tomada por um sentimento de pena por aquele que invadira seu território. Martim se reconhece como invasor quando afirma: “— Venho de bem longe, filha das florestas. Venho das terras que teus irmãos já possuíram, e hoje têm os meus”. O colonizador invade, é flechado, a índia se apaixona por ele e se arrepende do feito, cuida de seu ferimento e leva-o à cabana do seu pai para que o estrangeiro receba mais cuidados. A perpetuação de indígenas submissos propostos nos romances indianistas de Alencar reverbera a unicidade da história, como se todos/as indígenas fossem como Iracema. Por isso, “a consequência da história única é esta: ela rouba a dignidade das pessoas” (ADICHIE, 2019, p. 27). A história única de Alencar roubou a dignidade de Iracema, alimentou estereótipos sobre os/as indígenas brasileiros e mesmo assim é considerado um clássico da nossa literatura. A narrativa de Eliane Potiguara, embora curta, não reconhecida pelo cânone, ainda não tão conhecida, reverte esse pensamento unicista do romantismo de Alencar. Potiguara denuncia

que o colonizador não entrou nas terras indígenas, ele invadiu, e a invasão causou mortes e dores. É preciso “desromantizar” a história única de Iracema.

Depois que a avó falou da infelicidade pela qual aquele povo passava, Moína lança a pergunta: “E as crianças, vovó?”. A menina mostra-se preocupada com aqueles que, assim como ela, precisavam crescer, aprender, ouvir também suas avós. Nas narrativas indígenas contemporâneas, as crianças aparecem como sujeitos que estão em processo de formação, e por isso, são curiosos/as. Iara Tatiana Bonin, estudiosa das literaturas indígenas, observa que os textos indígenas constituem “formas de narrar a criança e formas de ser criança” (BONIN, 2017, p. 166). As crianças, assim como Moína, são narradas em suas formas e em seus jeitos. As escritas falam delas em seus processos formativos, mas também evidenciam a razão delas nas aldeias, quais os papéis que os/as pequeninos/as exercem nas comunidades. Bonin catalogou três estratégias utilizadas pelos/as escritores/as indígenas para representar as crianças indígenas:

i) a afirmação da pertença étnica das personagens, aliada à contextualização da narrativa; ii) o posicionamento da criança como sujeito ativo, que age, vive, sente, escuta, cria; e iii) a afirmação da memória e do lugar dos velhos no aprendizado das crianças (BONIN, 2017, p. 167).

A cura da terra está fincada nessas três estratégias. Primeiro, sendo Moína uma criança curiosa e questionadora, aprende com sua avó e fortifica seu pertencimento étnico. Esse fortalecimento não está apartado da continuação narrativa. O texto e o pertencimento étnico se envolvem na construção literária. Segundo, o papel da personagem Moína não é de sujeito passivo. Embora a narrativa possua apenas duas personagens, sendo a avó a narradora e Moína a ouvinte questionadora, ambas são sujeitos ativos na construção literária. Assim, a criança age, vive, sente, escuta e cria na narrativa. Moína participa não apenas perguntando à sua avó, participa formando sua identidade. Terceiro, ao ouvir as narrativas, a personagem edifica a memória. Aprendendo através do ouvir, Moína acessa sua ancestralidade, pois, como adverte Bonin, as crianças indígenas “aprendem na atividade, na escuta, na observação” [...] (BONIN, 2017, p. 175).

Quando Moína interroga a avó acerca do que aconteceu com as crianças, ela já está totalmente envolvida com a narrativa contada pela anciã. A ilustração que acompanha o texto escrito evidencia o envolvimento da personagem com seus parentes. O texto, então, reforça não apenas a curiosidade da criança, mas seu senso de identidade. Os povos indígenas se importam uns com os outros. Moína se importava com os componentes da história contada pela avó.



Figura 33 - (POTIGUARA, 2015, p. 20-21)

O desenho de Rogério Soud, em sua composição artística, evidencia, por meio das cores e dos formatos, a dimensão da história narrada pela avó anciã. O próprio Soud evidencia que “ilustrar *A cura da terra* foi apaixonante” e acrescenta: “espero que você, leitor, viaje com a menina Moína por texto e imagem tanto quanto eu” (POTIGUARA, 2015, p. 32). O papel de Moína é tornar-se uma futura contadora, uma nova anciã. Assim, a personagem aparece sempre como sujeito questionador, interessado em ouvir e entender o sentido de tudo aquilo que ocorreu com seu povo. A avó fala que as crianças choravam em meio aos sofrimentos. O choro das crianças foi responsável por invocar “os espíritos dos curandeiros e das curandeiras de um passado ancestral”. Vendo as dores pelas quais aqueles/as pequeninos/as passavam, os espíritos dos/das ancestrais vieram em favor de todos/as parentes. Como já evocado com Bonin (2017), o texto literário de autoria indígena comporta formas de narrar e de ser criança, assim, seja Moína, a personagem da narrativa, ou as crianças da história contada pela anciã, essas crianças indígenas, em suas formas de ser, são os ouvidos da memória de suas aldeias. Se Moína ouve e aprende, a avó fala, ensina, instrui e forma a identidade e a ancestralidade da pequena criança. Assim, os papéis memoriais realizados por ambas no texto literário são importantes. No futuro, Moína será um exemplo de como sua avó fora. Se a anciã falou da invasão, Moína falará aos seus netos de como ela e seus parentes resistiram à colonização.

5.2 Curar a terra, evitar a queda do céu, cuidar das crianças: o que a literatura indígena nos ensina?

Os brancos não temem, como nós, ser esmagados pela queda do céu. Mas um dia talvez tenham tanto medo disso quanto nós! Os xamãs sabem das coisas más que ameaçam os humanos. Só existe um céu e é preciso cuidar dele, porque, se ficar doente, tudo vai se acabar (KOPENAWA, ALBERT, 2015, p. 498).

Cada povo indígena possui suas formas de viver e de se relacionar. De tal forma, estamos falando de cosmovisões indígenas, visto que as relações, regras e condutas mudam de povo para povo. No entanto, além da teia ancestral que une todos esses povos, há outro elemento que conjuga comunidades isoladas, comunidades mais próximas dos centros urbanos, indígenas aldeados e indígenas desaldeados: o cuidado com a terra. Cuidar da terra como ato de amor, de respeito. Essa terra, espaço em que pisamos e onde vivemos, vem sendo devastada há séculos, sendo destruída pela ganância do homem branco. Entre os yanomami, povo a qual pertence o xamã Davi Kopenawa, existe a cosmovisão de que o céu está suspenso, e por isso é preciso evitar a sua queda. Kopenawa, no livro de caráter testemunhal e autobiográfico *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* (2015), elucida a importância de evitar o nosso esmagamento pela queda do céu. Como exposto na epígrafe acima, os brancos não sabem cuidar da terra, mas não cuidar dela reflete na suspensão do céu. Assim, alerta constantemente que é preciso cuidar¹⁹.

A cura da terra, narrativa aqui estudada, ressona o alerta de Kopenawa e Albert. A terra precisa de cura em virtude dos maus-tratos sofridos em diversas épocas e geografias da trajetória humana por este mundo. Eliane Potiguara nos ensina acerca da necessidade de cuidar da terra, prejudicada pela invasão do colonizador, que vem sendo reproduzida até os dias atuais. Os povos indígenas alertam para a preservação e conservação do nosso planeta, mas a cada dia as notícias são mais preocupantes.

Como exposto no início da narrativa, a terra vivia em harmonia, porém, como a invasão, viu-se triste, machucada. Note-se como a narrativa ensina crianças indígenas e sujeitos não indígenas a perceberem as adversidades da invasão. Os textos indígenas são compostos de um didatismo pedagógico que enfatiza momentos e situações pelo viés do/da próprio/a indígena. Os textos ensinam, especificam, questionam e problematizam por meio de uma linguagem

¹⁹ Para a construção do livro, Davi Kopenawa narrou os fatos ao etnólogo Bruce Albert. Assim, a autoria apresenta-se dupla: Kopenawa autor-narrador e Albert etnólogo-escritor.

simples, curta e direta. Há também produções mais rebuscadas, que atingem a outros objetivos. Neste caso específico de Eliane Potiguara, sua escrita adquire um tom reivindicatório e pedagógico, ensinando leitores e leitoras a não reproduzirem a história única da qual fala Adichie (2019).

Continuando a narrativa, após o choro das crianças e a invocação dos espíritos ancestrais, o texto se encaminha para a tão sonhada resposta que Moína esperava, saber qual a cura para aquela terra que tanto padecia:



Figura 34 - (POTIGUARA, 2015, p. 22-23)

Ainda preocupada com as crianças, Moína questiona sua avó se os ancestrais ouviram os soluços dos/as pequenos/as indígenas. A avó então explica que foi por meio das lágrimas das crianças, que invocarem os espíritos dos curandeiros, que a paz retornou àquela comunidade. Os curandeiros trouxeram de volta “o amor, a paz, a saúde, o trabalho e a música”. A narrativa enfatiza a importância da ancestralidade, dos espíritos, dos curandeiros. Ensina que os povos indígenas não vivem sós, pois, como já evocado neste texto, através de uma citação de Graça Graúna (2013), quando mantemos o sagrado, preservamos nossa identidade. Assim, o sagrado também aparece no texto literário, embora saibamos, como também já mencionado anteriormente, que nem tudo pode ser registrado na/como literatura (KAMBEBA, 2020). De tal forma, na escrita de Potiguara, os espíritos dos ancestrais são postos como os responsáveis

por trazer a cura para a terra. Assim, como exposto por Márcia Kambeba (2020, p. 95), “escrever é um ato de sintonia com a ancestralidade, é ser guiado pela espiritualidade que em nosso corpo-território habita; e a poética precisa ser sentida, não só ouvida”. Essa sintonia não se dissolve. A espiritualidade guia o corpo como território e enfatiza que a resistência existirá, no texto e na vida.

Os espíritos tomaram a forma de passarinhos e sobrevoaram as aldeias indígenas cantando belíssimas canções. Mais uma vez no texto a dimensão mitológica sagrada é apresentada. Sendo o mito para os povos indígenas totalmente diferente da concepção ocidental, essa cosmovisão dos espíritos que se transformam em pássaros enuncia a possibilidade de se falar de processos cosmológicos através do viés representacional. Paul Hiebert (2016) destaca que “os mitos são histórias transcendentais que se creem verdadeiras, trazendo ordem cósmica, coerência e sentido para as experiências, emoções e ideias aparentemente sem sentido do mundo cotidiano”. Assim, na narrativa, quando as águas possuem sentimentos, os animais choram e os espíritos se transformam em pássaros, não estamos diante de um folclore, como quer o senso comum, estamos perante um engajamento mitológico que transcende a ideia de que mito é mentira.

Em *O pássaro encantado*, livro publicado um ano antes de *A cura da terra*, Eliane Potiguara já apresentava a imagem do pássaro como elemento ancestral. Na narrativa, ao ouvirem um barulho, as crianças sentem medo, então, a avó (note-se que os textos de Potiguara em grande parte apresentam personagens-avós) narra às crianças o que era aquele som. Ao final da contação, os pequenos entendem que aquele som era de um pássaro, esse que era “o pássaro gigante! Era o pássaro encantado, o pássaro ancestral!” (POTIGUARA, 2014, p. 15). O som, a música, o canto, também significam muito nas narrativas indígenas. Em *A cura da terra*, a avó narra que a música é sinal de força ancestral:

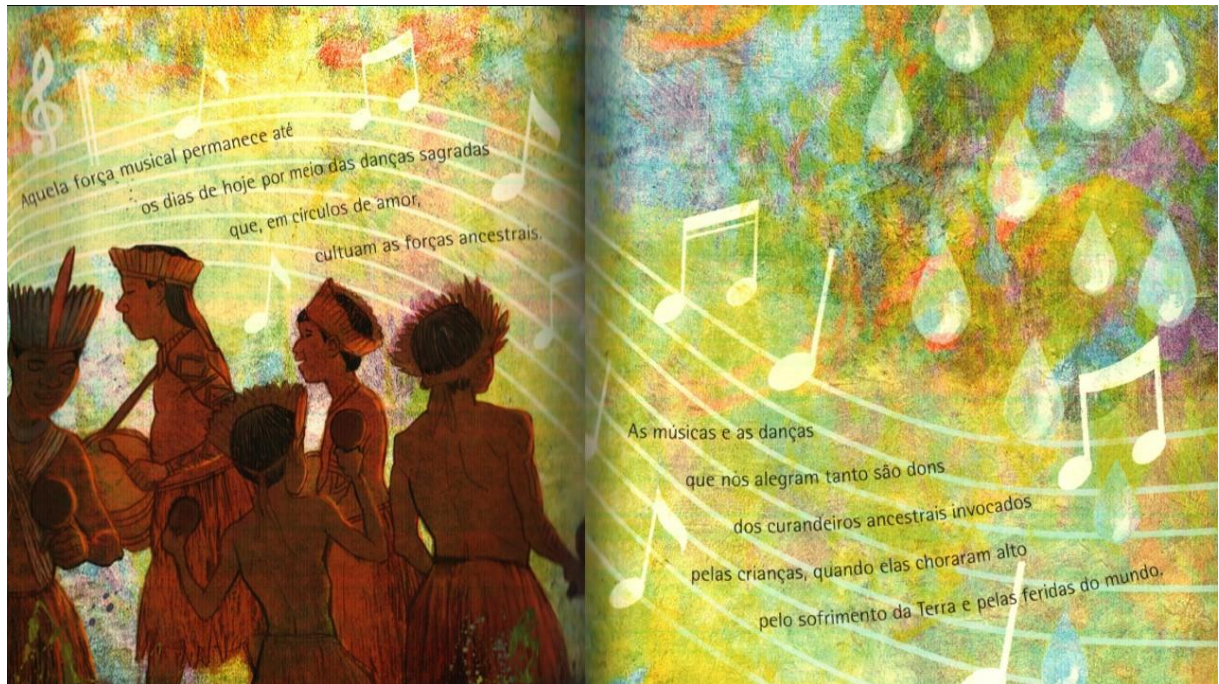


Figura 35 - (POTIGUARA, 2015, p. 24-25)

Cada povo indígena possui seus cantos, músicas e rituais próprios. A avó conta que a música entoada pelos pássaros ancestrais permanece até os dias atuais nas danças sagradas. No Toré, por exemplo, ritual sagrado realizado em diversas comunidades indígenas do nordeste brasileiro, o canto é essencial para a composição ritualística. Por ser do povo potiguara, situado no nordeste do Brasil, Eliane Potiguara apresenta essas questões na narrativa. De fato, nos círculos dos Torés, as forças ancestrais são cultuadas, invocadas. A alegria da música, do canto, tão bem ilustrada na imagem, levou cura para aquela terra.

A cura para a terra segue uma cadeia de acontecimentos na narrativa: as crianças choravam pela tristeza que as invasões provocaram na comunidade; os espíritos dos ancestrais foram invocados; foram, então, em socorro das crianças; transformaram-se em pássaros que cantavam alegremente pelas aldeias do mundo. Assim, do choro à alegria, *A cura da terra* enfatiza que a desunião provocada pelo invasor foi aniquilada pelo poder ancestral. Através da dança, do canto sagrado, do cuidado com a terra, podemos evitar a queda do céu. Daniel Munduruku nos lembra que “o indígena se sente como pertencente à natureza [...] compreende que sua participação na grande teia da vida é, basicamente, fortalecê-la para que todos os seres vivos possam usufruir das dádivas que ela oferece” (MUNDURUKU, 2017, p. 53). Essa cosmovisão indígena de pensar o espaço em que vivemos como espaço de todos intensifica a necessidade do cuidado com a natureza, com o planeta. Assim, Munduruku acrescenta que dessa maneira “os indígenas sentem que estão contribuindo para manter o céu suspenso” (*idem*).

Da mesma forma como os ancestrais socorreram a comunidade antiga de Moína e sua avó, cada povo indígena das diversas regiões do Brasil anunciam que é preciso cuidar da terra para que possamos ainda viver. No celebrado *Ideias para adiar o fim do mundo*, Ailton Krenak menciona:

Em 2018, quando estávamos na iminência de ser assaltados por uma situação nova no Brasil, me perguntaram: “Como os índios vão fazer diante disso tudo?”. Eu falei: “Tem quinhentos anos que os índios estão resistindo, eu estou preocupado é com os brancos, como que vão fazer para escapar dessa” (2019, p. 31).

Os/as indígenas resistem ao projeto devastador das florestas, das águas e das terras desde a invasão. O branco sempre esteve no lado que destrói. Porém, nos tempos atuais, chega-se o momento em que os brancos não sabem como reagir às transformações do mundo e às respostas da natureza. Como bem destaca Krenak, os indígenas resistem a mais de 500 anos. Como os brancos sairão dessa? O texto, quase se findando, ainda nos ensina que cuidar da terra e das crianças colabora para a transformação do mundo – os brancos poderiam aprender dessa forma.



Figura 36 - (POTIGUARA, 2015, p. 26-27)

O poder transformador da criança contribuiu para a cura da terra. Sendo amados por seus pais, as crianças indígenas agiram na mudança tanto da vida de seu povo, quanto da terra

em que habitavam. Observe-se a insistência na valorização da criança na narrativa indígena. O caráter pedagógico já evocado neste debate ensina a necessidade de cuidar do “grande planeta azul”. Note-se também que as ilustrações apresentam crianças sendo abraçadas por suas mães e Moína sendo abraçada por sua avó. Essa dimensão maternal entre mãe/avó e filha/neta compartilha de elementos que fortalecem a importância das anciãs nas comunidades para a formação identitária de suas filhas. O texto de autoria indígena apresenta formas de ser e sentir-se criança. Moína é atenta, perspicaz, curiosa. Essas características a convertem em parte integrante não apenas da narrativa, mas da própria natureza. Logo cedo, a pequena é formada para relacionar-se com a natureza vendo que ambas se integram. Além de conseguir debater sobre ancestralidade, memória e cosmovisão.

Compete acrescentar que Graça Graúna (2012) aponta para a concepção de sustentabilidade ser abordada na criação literária:

Ao considerar a noção de sustentabilidade quanto a necessidade de desenvolvimento, para garantir o futuro das próximas gerações, a relação entre “meio ambiente” e literatura tende a revelar a sua tensão entre duas ou mais direções; sobretudo poético, pois se observarmos atentamente o campo de plurissignificação, esse campo sugere que poesia é sustentável, sim (GRAÚNA, 2012, p. 272).

Graúna nos leva a pensar a sustentabilidade no texto literário como a garantia de desenvolver o futuro das comunidades. Quando a avó narra à Moína como a terra ficou, como as árvores, animais, frutos e águas ficaram em meio à invasão, ela engaja esse viés sustentável, de cuidado com esses bens, pensando no futuro de Moína e das próximas gerações. Embora Graúna elucide a sustentabilidade na poesia, a narrativa de Eliane Potiguara também demarca esse espaço. Moína, então, lança mais uma pergunta à anciã: “e as crianças de agora podem fazer a mesma coisa?”. Enquanto criança atenta e curiosa, Moína quer unir o passado e o seu presente, questionando a avó quanto ao poder transformador que aquelas crianças tiveram para a cura daquela terra. A avó então responde:



Figura 37 - (POTIGUARA, 2015, p. 28-29)

A pergunta de Moína para sua avó foi se as crianças de seu tempo podiam ser como aquelas da história contada pela anciã, essas que foram transformadoras para a comunidade. A resposta da avó é enfática: “claro!”. A matriarca ainda declara que “as crianças podem mudar o mundo”. Note-se a valorização da criança como sujeito importante para a continuidade da aldeia, mas também para a transformação do mundo. A criança na narrativa indígena exerce um protagonismo importante. A avó aponta características que os/as pequenos/as possuem, a saber: a rapidez do coelho, a excelente visão do gavião e o voo espiritual da arara. Ao compará-las aos animais, com suas características singulares, a avó reforça a relação do/da indígena com a terra, com a natureza e seus e suas formas, pois como afirma Casé Angatu, indígena tupinambá: “[...] somos parte da natureza” (ANGATU, 2020, p. 63). A avó ainda toca em um ponto bastante importante, pois menciona que as crianças indígenas quando nascem, herdam dos seus antepassados conhecimentos. A narradora enfatiza a importância desses conhecimentos para a formação da identidade da criança. As crianças, portanto, são gratas por herdarem esses conhecimentos. A anciã repete então o que dissera no início da contação à sua neta, afirma que a criança é transformação, movimento. Vê-se uma constante reafirmação da importância do poder transformador que as crianças possuem para os povos indígenas. Já que vivemos em um tempo, como menciona Ailton Krenak (2019, p. 26), que “[...] é especialista em criar ausências” e que nos últimos anos “não fez outra coisa [...] senão despencar” (idem, p. 30), as crianças com

seus poderes transformadores podem ser responsáveis por mudarem essa situação. A terra precisava e precisa de cura desde que as ausências começaram a efervescer em nosso meio. Mas essas ausências não surgiram aleatoriamente, pois como bem destaca Kopenawa e Albert (2015, p. 435), os brancos “só escutam as palavras da mercadoria”. Sendo assim, tornam as coisas produtos, devastam a terra e criam ausências, de modo que estamos despencando o céu. Prestes a dormir, depois de tanto aprender, Moína diz:

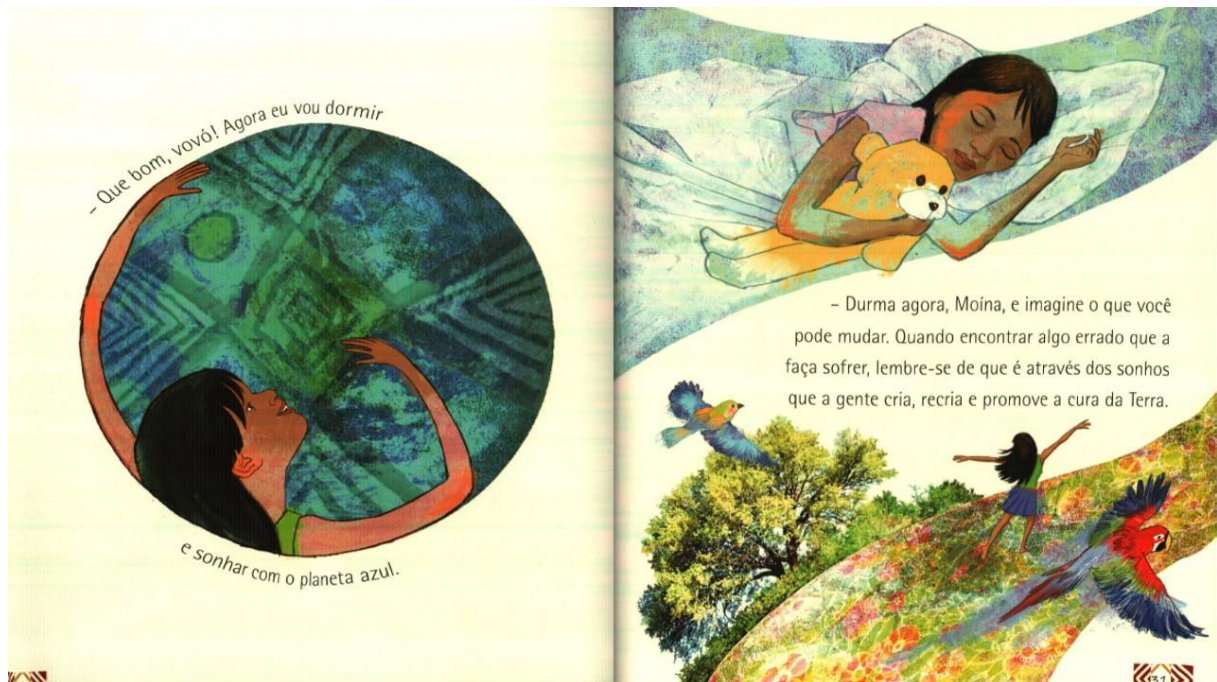


Figura 38 - (POTIGUARA, 2015, p. 30-31)

A narrativa se encerra com Moína satisfeita. Após realizar tantas perguntas à anciã, a pequena criança diz que dormirá e sonhará com o planeta azul. O texto enfatiza a relação singular entre indígenas e a terra. Quando Moína diz que sonhará com a Terra, elucida a importância de cuidarmos e nos relacionarmos bem com esse planeta. A história de sofrimento dos antepassados contada pela avó sintetiza no texto literário a devastação pelo qual o planeta azul que Moína tanto quer sonhar passou. Se o texto literário registra os malefícios que a devastação trouxe à Terra, faz-se importante questionar: da Moína de *A cura da terra* à Moína das aldeias indígenas e dos centros urbanos, haverá tempo para recontar a história ou o céu cairá antes? Fica o questionamento. Krenak (2019, p. 68) enfatiza que “a maioria de nós não vai estar aqui quando a encomenda chegar”. Sendo assim, enquanto o céu se mantiver suspenso, se não mudarmos nossas atitudes, se não ouvirmos o que os xamãs nos têm a dizer, haverá uma cadeia repetitiva de tragédias e mortes, guiadas pela mercadoria, pelo poder e ganância.

A avó diz à Moína que possa imaginar, enquanto dorme, o que pode mudar, porque “é através dos sonhos que a gente cria, recria e promove a cura da terra”. A cura da terra aconteceu pelo choro que evocou os espíritos ancestrais, pelo canto emanado dos espíritos e a avó encerra enfatizando a importância dos sonhos para a cura da terra. Kopenawa e Albert (2015, p. 531) mencionam que “os brancos não sabem sonhar, é por isso que destroem a floresta desse jeito”. Os brancos que pensam apenas na mercadoria não sonham com a libertação do planeta. Para nós indígenas, os sonhos são fundamentais para nossa identidade e ancestralidade. Daniel Munduruku destaca que “sonhar é a libertação de nosso espírito, é um exercício de liberdade. Os sonhos moram na gente, assim como os valores. Eles são a expressão de nossas potencialidades” (MUNDURUKU, 2009, p. 74). Quando a avó enfatiza que nos sonhos podemos criar, recriar e promover a cura da terra, os princípios apontados por Munduruku são importantes. De fato, através dos sonhos nos encontramos com nossa ancestralidade, libertamos nosso espírito e expressamos nossas potencialidades.

O texto de Eliane Potiguara, embora curto, revela-se como obra de cura para o nosso tempo, com singular poderio artístico. A escritora toca em questões essenciais às vivências indígenas, desmistifica a história única que romantizou a invasão, enfatiza a importância da contação, das/dos anciãs/anciãos para as comunidades. A criança é representada como sujeito ativo e participativo na narrativa, além de apontar para a necessidade de cuidarmos da terra e evitarmos a queda do céu. Se, como aponta, Ailton Krenak, nos últimos tempos temos despencado, precisamos entender que a terra hoje enfrenta novos abalos, novas invasões. Sendo assim, “se destruírem a floresta, o céu vai quebrar de novo e vai cair na terra” (KOPENAWA, ALBERT, 2015, p. 494). Então, aprendam/sonhem conosco e evitemos juntos/as a queda do céu.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS – PÉS NA ALDEIA OU PÉS NO MUNDO: NÓS TAMBÉM PRECISAMOS DE CURA

“[...] a nossa palavra indígena sempre existiu; sempre existirá” (GRAÚNA, 2013, p. 178).

Nossa palavra sempre existiu. Já estávamos aqui antes da chegada dos colonizadores. O Brasil é território indígena. As literaturas indígenas podem e devem chegar a mais espaços. Com essas afirmações, dou início às palavras finais deste trabalho. A sociedade, o cânone literário e as academias estão acostumadas com a subalternidade imposta aos povos indígenas, de forma que, quando algum/alguma parente/a se ergue, tentam calar, invisibilizar ou inferiorizar nossos discursos e práticas. Os chicotes e as armas de hoje, além das que matam, são as vozes do (bio)poder que entoam o discurso da negação. Esta dissertação se coloca como crítica à crítica fechada ao diálogo com quem sempre foi considerado incapaz de se autorrepresentar; à crítica que denomina as produções literárias apenas como *oratura*; e que relega as escritas indígenas apenas ao público infanto-juvenil. De fato, nossa palavra sempre existiu, mas, até os dias atuais, para que ela se mantenha viva, não basta resistir, é preciso insistir em nossa potência acadêmica, criativa e artística.

Este texto foi construído de forma a propor a reversão da história única e do sistema necropolítico existente até os dias atuais. Embora boa parte do texto esteja na primeira pessoa, a construção foi e é atravessada por vozes ancestrais, atuais, espirituais, porque, se a palavra indígena sempre existirá, será pela rede dialógica de vozes que se unem em movimento de retomada, descolonização e partilha.

Por meio do texto literário, podemos editar/reeditar/questionar um passado fortemente branco, colonial e silenciador. As produções indígenas, orais e escritas, contribuem para a construção de uma rede ativa e responsiva de sujeitos aldeados ou desaldeados que viram e veem na literatura a possibilidade de falar de si, dos seus, das suas vivências em forma de prosa e verso. Como exímios narradores, povos e povos indígenas dialogam com a dimensão estética literária e, desde os anos 1980/1990, levam suas “vozes” escritas para novos espaços, porque, mais que falar, é necessário ser ouvido e entendido.

Em um cenário que, em pleno século XXI, ainda é bastante homogêneo, autores e autoras indígenas propõem contranarrativas e exigem espaço na cena literária brasileira. Embora o mercado editorial e as premiações literárias sirvam a interesses políticos, que exercem poder no Brasil, os textos indígenas continuam sendo levados ao público leitor, interessado em

conhecer mais das culturas indígenas. Ao escreverem, homens e mulheres indígenas recorrem à memória ancestral, às oralidades vivas em comunidades, aos saberes e cosmovisões e levam ao público indígena e não-indígena, de forma poética e educativa, a reversão da história monológica propagada pelo cânone.

Quando insisto na reversão da história única e no debate sobre o poder que o cânone literário brasileiro exerce na nossa contemporaneidade, não tenho o objetivo de vitimizar as nossas vivências e histórias. A sociedade sabe os preconceitos que os/as indígenas sofreram e sofrem. Neste trabalho, repito para afirmar que não houve descobrimento, mas sim invasão; que não houve pacifismo na invasão, mas sim mortes e espoliações. Espólios de guerras contra muitos povos – é sobre isso que se fez o Brasil. No entanto, quando insistimos em denunciar, seja no texto literário ou em outras artes e formas de linguagem, fazemos para que possamos ter o direito de viver, pois, até o presente tempo, somos denominados como incapazes, atrasados e iletrados. Parece soar repetitivo, mas não é. Povos e povos indígenas sofrem devido ao preconceito e à negação de suas sabedorias e conhecimentos. Então, se a literatura brasileira, se a academia com seus programas de graduação e pós-graduações ainda rejeitam a inserção de um debate sobre as produções indígenas, meu dever, enquanto sujeito indígena e pesquisador de literatura é inseri-las neste meio e provocar debates.

Descolonizar a literatura requer espaço. Assim, se não somos reconhecidos em nossas particularidades, não adiantaremos o passo. Precisamos estar inseridos nos meios de produção e crítica, mesmo que nossa presença seja considerada indigesta. As autoras e suas obras ancestrais estudadas nesta dissertação buscam o direito de ser ouvidas, e elas não estão sós, carregam consigo uma polifonia de vozes ancestrais que as orientam na caminhada. Auritha Tabajara e Eliane Potiguara, mulheres indígenas de povos do nordeste brasileiro colaboram para a descolonização da literatura quando, mesmo acometidas por processos de invisibilizações, continuam a escrever, publicar e falar. Enquanto mulheres, ambas desafiam a sociedade branca, machista e classista que denomina o que pode e o que não pode nos nossos dias (desde sempre).

Mesmo em tempos pandêmicos, período em que esta dissertação foi gestada, percebi que tanto Auritha Tabajara quanto Eliane Potiguara participaram de conferências, *lives* e eventos acadêmicos de forma *on-line*. Aos poucos, novos espaços são acionados, alcançados. Inclusive, no ano de 2021, Eliane Potiguara ganhou o título de Doutora *Honoris Causa* que lhe foi concedido pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), instituição em que se graduou. Um nobre e justo passo que a autora potiguara alcança. Tal título é motivo de orgulho para todos nós indígenas, pois, quando um/uma anda, todos/as andamos juntos/as. Assim, nesta

pesquisa, há uma autora que abriu as portas da literatura escrita por indígenas – Eliane Potiguara – e também há uma autora que dá seus passos iniciais na publicação de livros – Auritha Tabajara. Uma anciã e uma “criança” que quer aprender, assim como acontece em *A cura da terra*.

A literatura indígena brasileira contemporânea conclama indígenas e não indígenas a repensar conceitos, ideias e ações. Quer estejamos com os pés na aldeia, quer estejamos com os pés no mundo, devemos cuidar da terra, de nós, das nossas relações. Assim como a caminhada da personagem do cordel de Auritha Tabajara foi cheio de adversidades, nossos caminhos também podem não ser fáceis, mas devemos continuar. Tal como a personagem da narrativa de Eliane Potiguara, devemos questionar para entender o que nos cerca, pois, nós também, precisamos de cura.

Dito tudo isso, penso que esta dissertação poderia terminar por aqui, mas não... talvez seja necessário dizer algo mais. Sendo assim, ousou escrever alguns versos. A forma de finalização do texto dissertativo fica inusitada, mas este é mesmo o espaço do inusitado: texto lavrado por um indígena nordestino, habitante sertanejo de um dos estados mais desiguais do país. Terminar uma dissertação com um poema é mais uma forma de inscrever a palavra indígena na história (literária e acadêmica), sendo ainda maneira emocionada de homenagear minha terra, o *Verdão*:

Honrando meus ancestrais
Formando minha identidade
Caminhos tenho trilhado
Vivendo a alteridade
Essa escrita não acaba aqui
Preciso ainda insistir
É só uma parada, aguarde...

Como não sou poeta
Ouso fazer esses versos
Não liguem para a métrica
Não fiquem meio dispersos
Quero apenas declamar
Tenho muito a falar
Mas há os momentos certos.

Não é um encerramento
É apenas uma pausa
Mas o que digo, eu repito
Honro a nossa causa
Respeitem os povos indígenas
E este texto possui dicas

Para entender a ressalva.

Já tentei versar demais
Penso até que falhei
Mas a mensagem foi dita
Nessa acho que não errei
Acredito na Ancestralidade
Ela é nossa verdade
Sigamos, a cura é logo ali, eu sei.

7. REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. **Cultura letrada**: literatura e leitura. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo da história única**. Trad. Júlia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Trad. Lorenzo Mammi. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

ALENCAR, José de. **Iracema**. São Paulo: Ciranda Cultural, 2010.

ALMEIDA, Maria Inês de. **Desocidentada**: experiência literária em terra indígena. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

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

ANGATU, Casé. Carama suí îe'emonguetás îe'engaras: Carubas Moemas îe'engas: (Re)Existências Indigenamente Decoloniais. 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. 61-72, 2018.

ARAÚJO, Pedro Galas. **TRATO DESFEITO**: o revés autobiográfico na literatura contemporânea brasileira. Dissertação (mestrado em Literatura) Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

AYALA, Maria Ignez Novais. Do manuscrito ao folheto de cordel: uma literatura escrita para ser oralizada. **Leia Escola**, Campina Grande, v. 16, n. 2, p. 12-46, 2016.

AZEVEDO, Luciene Almeida de. Autoficção e literatura contemporânea. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n.12, 2008.

AZEVEDO, Luciene. Literatura expandida: autoficção. **Revista Alere** - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL – Ano 09, Vol. 13, N. 01, jul. 2016.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Emsantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 165-168.

BAKHTIN, M. M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BARROS, Randra Kevelyn Barbosa. **O canto de Graça Graúna**: uma poética da heterogeneidade na literatura indígena brasileira contemporânea. Dissertação (mestrado em Estudos da linguagem) Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2020.

BARROSO, Maria Helenice. **NO PALCO DAS REMINISCÊNCIAS**: as cores do cordel no Brasil e em Portugal. Tese (doutorado em História) Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

BARTHES, Roland. A Morte do Autor. **O Rumor da Língua**. Trad. Márcio Laranjeira, São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114-119.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In. BRAIT, Beth. **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005.

BEZERRA, Paulo. Prefácio – uma obra à prova de seu tempo. BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. V-XXII

BRASIL. **Lei de diretrizes e bases da educação nacional**. Brasília, 2005.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**: texto constitucional promulgado em 5 de outubro de 1988, com as alterações determinadas pelas Emendas Constitucionais de Revisão nos 1 a 6/94, pelas Emendas Constitucionais nos 1/92 a 91/2016 e pelo Decreto Legislativo no 186/2008. Brasília: Senado Federal, 2016.

BRASIL. **Lei nº 11 645, de 10 de março de 2008**. Brasília, DF: 10 de março de 2008. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/Lei/L11645.htm>. Acesso em: 25 agosto 2020.

BONIN, Iara Tatiana. Representação da crianças na literatura de autoria indígena. In: EBLE, Laeticia Jensen; DALCASTAGNÈ, Regina (Orgs.). **Literatura e Exclusão**. Porto Alegre: Zouk, 2017.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. 5ª ed. Rio de Janeiro: ouro sobre azul, p. 171-193, 2011.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada: O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Tradução de Iside Mesquita e Vagner Camilo. **Revista USP**, (84), 2009-2010, p. 113-128.

COSTA, Heliene Rosa da. **Identidades e ancestralidades das mulheres indígenas na poética de Eliane Potiguara**. Tese (doutorado em Estudos Literários) Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais, 2020.

COSTA, Suzane Lima. Das escritões às escrituras indígenas: exercícios de inestética. **XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros – Ética, Estética** – UFPR, Curitiba, 2011.

COSTA, Suzane Lima. Povos indígenas e suas narrativas autobiográficas. **Estudos Linguísticos e Literários**, Salvador, Nº 50, jul. – dez | 2014, p. 65-82.

CRUZ, Rosiane Barboza da. **Mulheres Tabajara**: disputa territoriais, gênero e identidade das mulheres indígenas no litoral sul da Paraíba. Dissertação (mestrado em Direitos Humanos, Cidadania e Políticas Públicas) Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Índios no Brasil**: história, direitos e cidadania. 1ª ed. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

CUNHA, Rubelise da. O elo com a cadeia da tradição: A literatura indígena e o resgate da potência coletiva. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; DANNER, Fernando (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: autoria, autonomia, ativismo. Porto Alegre, RS: Editora Fi, p. 270-284, 2020.

DALCASTAGNÈ, Regina. Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais. In: BESSE, Maria Graciete; TONUS, José Leonardo; DALCASTAGNÈ, Regina (Orgs.). **Dossier Monographique**: La littérature brésilienn e contemporaine. Iberic@1, 2012.

DANNER, Leno Francisco. DORRICO, Julie. DANNER, Fernando. **Decolonialidade, lugar de fala e voz-práxis estético-literária**: reflexões desde a literatura indígena brasileira. Vol. 22/1. ALEA: Rio de Janeiro, p. 59-74 | jan-abr. 2020a.

DANNER, Leno Francisco. DORRICO, Julie. DANNER, Fernando. Autoria, autonomia, ativismo: Educar e politizar pela e para a escrita – notas sobre a literatura indígena brasileira contemporânea. In: DORRICO, Julie. DANNER, Leno Francisco. DANNER, Fernando (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: autoria, autonomia, ativismo. Porto Alegre, RS: Editora Fi, p. 350-388, 2020b.

DORRICO, Julie. A leitura da literatura indígena: para uma cartografia contemporânea. **Revista Igarapé**, Porto Velho, vol. 5, n. 2, 2018, p. 107-137.

DROZINA, Regina. Live 7 - Mulheres na Xilogravura - **Entrevista realizada por Lucélia Borges**. 2020. 1 vídeo (57min 12seg). Publicado pelo canal Cordel Sem Machismo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CffBdzge1_g. Acesso em: 27 de fevereiro de 2022.

ESBELL, Jaider. **Tembetá**. Idjahure Kadiwéu e Sergio Cohn (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial Ltda, 2017.

EVARISTO, Conceição. “A **escrivência serve também para as pessoas pensarem**”. Entrevista concedida a **Tayrine Santana e Aleksandra Zapparoli, 2020**. Disponível em:

<https://www.itausocial.org.br/noticias/conceicao-evaristo-a-escrevivencia-serve-tambem-para-as-pessoas-pensarem/>. Acesso em 6 de maio de 2021.

FAEDRICH, Anna. Autoficção: um percurso teórico. **Criação & Crítica**, n. 17, p.30-46, dez. 2016.

FIOROTTI, Devair. Entrevista Devair Fiorotti. In: **Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco**. Publicado em 05 de junho de 2017. Disponível em: https://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/1880-entrevista-devair_fiorotti.html. Acesso em: 16 de agosto de 2020.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

GRAÚNA, Graça. Literatura Indígena no Brasil contemporâneo e outras questões em aberto. **Ed u c a ç ã o & Linguagem**, v. 15, n. 25, p. 266-276, jan.-jun. 2012.

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

GRAÚNA, Graça. **Flor da Mata**. Ilustrações de Carmem Barbi. Belo Horizonte: Penninha Edições, 2014.

GRAÚNA, Graça. Escrivivência. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; DANNER, Fernando (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea: autoria, autonomia, ativismo**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, p. 19, 2020.

HAKIY, Tiago. Literatura indígena – a voz da ancestralidade. 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. 37-38, 2018.

HALBWACKS, Maurice. **A memória Coletiva**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990.

HAMPATÉ BÂ, A. A tradição viva. In: **História geral da África, I: metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010, p.167-212.

HAURÉLIO, Marco. A jornada de Auritha. In: TABAJARA, Auritha. **Coração na aldeia, pés no mundo**. Xilografias de Regina Drozina. Lorena, SP: UK'A Editorial, 2018, p. 5.

HIEBERT, Paul G. **Transformando cosmovisões: uma análise antropológica de como as pessoas mudam**. Tradução de Carlos E. S. Lopes. São Paulo: Vida Nova, 2016.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade**. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

JAFFE, Noemi. **O que ela sussurra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

JEKUPÉ, Olívio. Literatura Nativa. 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. 45-50, 2018.

KAMBEBA, Márcia Wayna. **Ay Kakyri Tama: eu moro na cidade**. São Paulo: Pólen, 2018.

KAMBEBA, Márcia Wayna. Literatura indígena: da oralidade à memória. 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. 39-44, 2018.

KAMBEBA, Márcia Wayna. O olhar da palavra: escrita de resistência. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; DANNER, Fernando (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea: autoria, autonomia, ativismo**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, p. 89-98, 2020.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Edson. O indígena como usuário da lei: um estudo etnográfico de como o movimento da literatura indígena entende e usa a lei nº 11.645/2008. v. 39 n. 109. **Cad. Cedex**, Campinas, p. 321-356, 2019.

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

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Trad. Jovita M. G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MARINHO, Ana Cristina; PINHEIRO, Hélder. **O cordel no cotidiano escolar**. São Paulo: Cortez, 2012.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte**. Tradução de Renata Santini. 2ª ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de. Narradores de Makunaimã no palco da Literatura Indígena contemporânea: teatro polifônico noventa anos depois de Macunaíma. In: CAVALHEIRO, Juciane dos Santos; ALBUQUERQUE, Gerson Rodrigues de; SILVA, Allison Marcos Leão (Orgs.). **Amazônias: literaturas, histórias e outras invenções**: Rio Branco: Nepan Editora; Edufac, 2020.

MELO, Carlos Augusto. Márcia Wayna Kambeba e as Literaturas Indígenas no Brasil. **Rev. Igarapé**, Porto Velho (RO), v.14, n.2, p. 106-122, 2021.

MELO, Carlos Augusto de. SILVA FILHO, Joel Vieira da. Subalternas nunca mais! O grito decolonial das escritoras indígenas brasileiras. **CADERNO SEMINAL – ESTUDOS DE LITERATURA: Escrita de Mulheres: prosa em língua portuguesa e comparatismos**. n. 38.2 p. 245-291, 2021.

MELO, Carlos Augusto de. COSTA, Heliene Rosa da. Espiritualidade e ancestralidade indígenas em A cura da terra, de Eliane Potiguara. **VERBO DE MINAS**, Juiz de Fora, v. 20, n. 36, p. 31-47, ago./dez. 2019.

MELLO, Beliza Áurea de Arruda. A voz e o corpo: performance do poeta de cordel. **Revista do GELNE**, Natal/RN, Vol. 15 Número Especial: 267-283. 2013.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Trad. Ângela Lopes Norte. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade**, no 34, p. 287-324, 2008.

MUNDURUKU, Daniel. **O banquete dos deuses**. 2ª ed. São Paulo: Global, 2009.

MUNDURUKU, Daniel. **Mundurukando2**: sobre vivências, piolhos e afetos – roda de conversas com educadores. Lorena/SP, UK'A Editorial, 2017.

MUNDURUKU, Daniel. Escrita indígena: registro, oralidade e literatura: o reencontro da memória. 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. 81-83, 2018.

MUNDURUKU, Daniel. Poema Auritha Tabajara. In. **Coração na aldeia, pés no mundo**. Xilografias de Regina Drozina. Lorena –SP, UK'A Editorial, 2018.

MUNDURUKU, Daniel. Entrevista concedida a Bruno Torres. **Daniel Munduruku e a educação**, 2019. Disponível em: <https://namu.com.br/portal/filosofia/filosofia-da-educacao/daniel-munduruku-e-a-educacao/>. Acesso em 8 de novembro de 2021.

MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. **Anuário de literatura**, v. 3, n. 3, p. 85-93, 1995.

OBEID, César. Literatura de Cordel. Xilogravuras de Eduardo Ver. **Direcional Educador**, 2007.

OLIVIERI-GODET. **Graça Graúna**: a poesia como estratégia de sobrevivência. Pontos de Interrogação, v. 8, n. 1, jan.-jun., p. 33-49, 2018.

OLIVIERI-GODET, Rita. Uma outra história, a escrita indígena no Brasil. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; DANNER, Fernando (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: autoria, autonomia, ativismo. Porto Alegre, RS: Editora Fi, p. 133-168, 2020.

PACHAMAMA, Aline Rochedo. Boacé Metlon - Palavra é coragem - Autoria e ativismo de originários na escrita da História. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; DANNER, Fernando (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: autoria, autonomia, ativismo. Porto Alegre, RS: Editora Fi, p. 26-40, 2020.

PEREIRA, Thaís. **Entrevista: ancestralidade**. Realizada em 07/11/2021.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. Transcrição e trad. Monique Augras. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

POTIGUARA, Eliane. **Akajutibiró – terra do índio Potiguara**. Ilustrações de Séver, Vanda Freitas e Ykenga. GRUMIM: Rio de Janeiro, 1994.

POTIGUARA, Eliane. **O pássaro encantado**. Ilustrações de Aline Abreu. Jujuba: São Paulo, 2014.

POTIGUARA, Eliane. **A cura da terra**. Ilustrações de Soud. São Paulo: Editora do Brasil, 2015.

POTIGUARA, Eliane. **Tembetá**. Idjahure Kadiwéu e Sergio Cohn (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azogue Editorial Ltda, 2018.

POTIGUARA, Eliane. **Metade cara, metade máscara**. 3ª ed. Rio de Janeiro: GRUMIM, 2019.

POVO POTIGUARA. **Índios na visão dos índios – Potiguara**. Gerlic, Sebastián e Zoettl, Peter Anton (orgs.) Salvador: Thydêwá, 2011.

PINTO, Milena Costa. **Literaturas de autoria indígena: Metade cara, Metade máscara**. 2017. 132f. Dissertação (Mestrado em Estudo de Linguagens). Departamento de Ciências Humanas, Universidade do Estado da Bahia – Campus I, Salvador. 2017.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina**. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

RAMA, Ángel. **A cidade das letras**. Tradução de Emir Sader. 1ª ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

REIS, R. Cânon. In: JOBIM, J. L. (org.) **Palavras da crítica**. Tendências e conceitos no estudo da Literatura. Rio de Janeiro: Imago, p. 65-92, 1992.

RIBEIRO, Darcy. Introdução. In: **Maíra**. São Paulo: Global, 2014.

RIBEIRO, Djamila. **O que é: lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento/Justificando, 2017.

RIBEIRO, Ademario Literatura indígena, ancestralidade e contemporaneidade: Vozes empoderadas. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; DANNER, Fernando (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea: autoria, autonomia, ativismo**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, p. 77-88, 2020.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANT'ANNA, Fernanda Vieira. “Eu não sou sua princesa”: um diálogo entre mulheres. **Ekstasis: revista de hermenêutica e fenomenologia**, p. 151-164, 2019.

SANT'ANNA, Fernanda Vieira; MANGABEIRA, Clark. Territórios do saber e decolonização de identidades que atravessam fronteiras: aproximações entre Chrystos e Marcia Wayna Kambeba. **VERBO DE MINAS**, Juiz de Fora, v. 20, n. 36, p. 59-71, ago./dez. 2019.

SANTOS, Francisca Pereira dos. **O livro delas**: catálogo de mulheres autoras no cordel e na cantoria nordestina. Fortaleza-CE: IMEPH, 2020.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHNEIDER, Liane. **Vozes de escritoras indígenas das Américas: resistência em forma de verso no Canadá e Brasil**. Florianópolis/Pelotas/São Paulo: Interfaces Brasil/Canadá, v. 16, n. 3, p. 134-149, 2016.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença**: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2018.

SILVA FILHO, Joel Vieira da; MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de. O gênero autobiográfico na literatura de cordel de Auritha Tabajara: vozes ancestrais, vozes femininas em Coração na aldeia, pés no mundo. **Cerrados**, Brasília, v. 55, p. 243-270, mai. 2021.

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

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. Uma outra história, a escrita indígena no Brasil. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; DANNER, Fernando (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: autoria, autonomia, ativismo. Porto Alegre, RS: Editora Fi, p. 169-180, 2020.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina G. Almeida, Marcos P. Feitosa e André P. Feitosa. São Paulo: Editora UFMG, 2010.

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

TABAJARA, Auritha. O grão. In: **Revista do Instituto Humanitas Unisinos – IHU Online**. Ago. 2018b. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/7401-o-grao>. Acesso em: 07 de fevereiro de 2021.

TABAJARA, Auritha. **A Mulher Indígena Escreve com Várias Vozes – Entrevista com Auritha Tabajara**. Entrevista concedida à Julie Dorrigo em 15 de julho de 2020a. Disponível em: <https://revistaacrobata.com.br/julie-dorrigo/entrevista/a-mulher-indigena-escreve-com-varias-vozes-entrevista-com-auritha-tabajara/>. Acesso em 20 de setembro de 2020a.

TABAJARA – ENTREVISTA. **Entrevista realizada por Mayra Sigwalt**. 2020. 1 vídeo (54min 36seg). Publicado pelo canal Mayra Sigwalt - All About That Book. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Qyxf-o7MsCM>. Acesso em: 10 de setembro de 2020b.

TABAJARA, Auritha. Poema. In. DORRICO, Julie (org.). **Poesia indígena hoje**. Projeto poesia.org, 2020c.

TERENA, Marcos. A literatura indígena deve atender ao interesse das comunidades indígenas! In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; DANNER, Fernando (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea: autoria, autonomia, ativismo**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, p. 99-102, 2020.

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

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.

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

ZOLIN, Lúcia Osana. **A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade**. Juiz de Fora: Ipotesi, v. 13, n. 2, p. 105 - 116, jul./dez. 2009.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa P. Ferreira, M^a Lúcia D. Pochat e M^a Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.