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

JOEL VIEIRA DA SILVA FILHO

PINTADAS DE JENIPAPO, URUCUM E TOÁ: MAPEANDO AS LITERATURAS INDÍGENAS ESCRITAS NO/DO NORDESTE DO BRASIL

Maceió - AL
2025

JOEL VIEIRA DA SILVA FILHO

PINTADAS DE JENIPAPO, URUCUM E TOÁ: MAPEANDO AS LITERATURAS INDÍGENAS ESCRITAS NO/DO NORDESTE DO BRASIL

Tese 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 Doutor em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura: Poéticas, Cultura e Memória

Orientadora: Profa. Dra. Susana Souto Silva
Coorientadora: Profa. Dra. Suzane Lima Costa

Maceió - AL
2025

Catalogação na Fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecário: Marcelino de Carvalho Freitas Neto – CRB-4 – 1767

S586p Silva Filho, Joel Vieira da.
Pintadas de jenipapo, urucum e toá : mapeando as literaturas indígenas escritas no/do Nordeste do Brasil / Joel Vieira da Silva Filho. – 2025.
291 f. : il.

Orientadora: Susana Souto Silva.
Co-orientadora: Suzane Lima Costa.
Tese (doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura. Maceió, 2025.

Bibliografia. f. 264-275.
Anexos: f. 277-291.

1. Literatura indígena. 2. Brasil, Nordeste. 3. Autores indígenas. 4. Voz-imagem. I. Título.

CDU: 82(=87)(812/813)

TERMO DE APROVAÇÃO

JOEL VIEIRA DA SILVA FILHO

Título do trabalho: "PINTADAS DE JENIPAPO, URUCUM E TOÁ: MAPEANDO AS LITERATURAS INDÍGENAS ESCRITAS NO/DO NORDESTE DO BRASIL"

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de DOUTOR em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

gov.br Documento assinado digitalmente
SUSANA SOUTO SILVA
Data: 30/11/2025 20:05:24-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

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

Coorientadora:

gov.br Documento assinado digitalmente
SUZANE LIMA COSTA
Data: 01/12/2025 06:57:22-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. Suzane Lima Costa (PPGLitCult/UFBA)

Examinadores:

gov.br Documento assinado digitalmente
FELIPE BENICIO DE LIMA
Data: 01/12/2025 09:39:00-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Felipe Benício de Lima (PPGLL/UFAL)

gov.br Documento assinado digitalmente
KALL LYWS BARROSO SALES
Data: 01/12/2025 09:45:24-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Kall Lyws Barroso Sales (PPGLL/UFAL)

gov.br Documento assinado digitalmente
RINAH DE ARAUJO SOUTO
Data: 01/12/2025 09:58:05-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. Rinah de Araújo Souto (UFPB)

gov.br Documento assinado digitalmente
SONYELLEN FONSECA FERREIRA FIOROTTI
Data: 01/12/2025 10:32:44-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. Sonyellen Fonseca Ferreira Fiorotti (UFRR)

Maceió, 28 de novembro de 2025.

Dedico este trabalho à minha mãe, Dalva, que pode não saber o que significa um doutorado, mas sabe o que significa amor. A nós, povos indígenas, que utilizamos a tecnologia da voz, do corpo e da pintura para resistirmos. À minha avó, Hermínia (*in memoriam*), que cantou primeiro para que eu pudesse falar. Aos estudantes da educação pública brasileira, porque sou um professor que acredita no poder transformador da educação.

AGRADECIMENTOS

Você sabia como eu, um rio, me fiz capaz?

Como um rio que corre, assim passei por esses anos de doutorado. Fui um rio que escuta. Ora mansinho, ora agitado. Às vezes um rio inquieto, mas persistente.

Foi sendo como posso que cheguei até aqui. Mas eu não sou um sujeito só. Primeiramente, minha maior cabeceira d'água sempre foi minha mãe – Dalva. Uma mulher agricultora, impedida de estudar, mas que sempre me apoiou. Minha mãe pode não saber o que é um doutorado, mas ela sabe o que é amor. Isso eu tenho certeza. Agradeço à minha família, por ser apoio e fortaleza.

Agradeço à minha avó, Hermínia, que se encantou seis meses após minha matrícula no doutorado. Em agosto de 2022 ela cantou pela última vez. Mas continua a cantar em minha mente. Ela foi quem primeiro cantou para que eu pudesse falar.

Agradeço também a quem soube ser rio comigo e a quem tem descido comigo para o mar:

Susana, minha orientadora, que me acolheu e me acolhe. Que ri comigo das coisas boas da vida. Nesse processo com Susana, aprendi a ouvir mais e a acreditar em mim, porque, como diz Clarice em Felicidade Clandestina, "o mundo parece chato, mas eu sei que não é". Como boa clariceana, Susana me fez entender que o mundo não é chato, basta a gente rir.

Suzane, minha coorientadora, que também me acolheu e também me acolhe. A doçura e a atenção de Suzane provam que os afetos existem e resistem. Nêgo Bispo diz que "afetos não se trocam, se compartilham". Com Suzane reaprendi a compartilhar. Cada áudio recebido de Suzane é uma mistura de alívio e surpresa. Cada vez que a encontrei, pude apreciar e viver o compartilhamento dos afetos.

As amizades foram essenciais para esse processo. Por isso, agradeço a quem, por meio da amizade, desaguou coisas boas em mim, rindo ou chorando comigo. Gratidão à Fátima, Melissa e Leke pela amizade nesses anos de doutorado.

Agradeço aos meus colegas do Neai, grupo liderado pela professora Suzane. Em especial, Nat, Luciano e Yby, pelos afetos, amizade e companheirismo.

Agradeço ainda às colegas de trabalho pela parceria. Agradeço a Manoel pela amizade.

Não posso esquecer de agradecer aos meus professores da educação básica, da graduação na UFAL Sertão e da pós, pois o professor que sou e quero ser é um pedaço de coisas boas de cada um deles.

Agradeço também aos meus alunos. Os primeiros da Estadual Indígena Juvino Henrique, onde aprendi ser professor, aos graduandos do CLIND, com quem mergulhei no ensino superior, e aos atuais da Domingos Moeda. Eu sou professor porque acredito na força da educação e acredito em cada um deles, cada um a seu modo.

Agradeço ainda ao professor Ismar, que muito me ajudou ao me acolher para a realização do estágio docência. Permitiu-me fazer o estágio perto de casa, sem precisar ir a Maceió toda semana.

Não posso deixar de agradecer à banca examinadora. Às professoras Sony Ferseck e Rinah Souto e aos professores Kall Lyws e Felipe Benício pelos apontamentos na banca de defesa. Agradeço ainda ao professor Rafael Xucuru Kariri pela leitura na qualificação e à professora Ana Clara Medeiros pelo acolhimento no mestrado, pela leitura do projeto da tese e pelas orientações na qualificação.

Agradeço aos autores e às autoras que estudo na tese. Aos/às quinze, por existirem e por suas literaturas. Mas, em especial, queria agradecer a Graça Graúna pela generosidade de sempre. À Ellen Wassu, pela entrevista concedida e a Ezequiel Tuxá, pela pintura para ilustrar a capa da tese.

À FAPEAL por ter me concedido bolsa, que me permitiu comprar livros, viajar a eventos e investir na pesquisa.

Agradeço a todos, amigos, colegas, familiares. Vocês são rio comigo. Não posso esquecer de agradecer a Wesslen e Ermans pela paciência em responder meus e-mails, que sempre enviei ao PPGLL.

Mesmo não acreditando às vezes em mim. Eu sou um rio capaz. Tenho sonho. Tenho fé na vida. Tenho família. Tenho amigos. Obrigado.

Correr

minha avó dizia
que correr foi uma saída.
correu
correu
não parou

na memória
ficaram ensinamentos
que formam

Correu para não ser pega
Correu para não escravizarem seus filhos
Correu para ensinar
Correu para pintar nosso corpo

ainda lembro da sua voz
ela me ensinou a correr
porque ainda hoje,
há quem corra para nos capturar.

não deixarei
não nos pegarão
não nos levarão
não nos matarão

enquanto a voz de minha avó
ecoar em minha mente
minha memória não se perderá
eu correrei para denunciar
eu serei a tinta da resistência (Silva Filho, 2024).

RESUMO

O objetivo central desta tese é mapear, apresentar e analisar autores/as indígenas e suas autorias (2005-2024), como forma de evidenciar a produção escrita de sujeitos pertencentes especificamente a povos indígenas do Nordeste, que resistem há séculos e encontraram na literatura escrita uma forma de elaborar e difundir suas memórias, denúncias, sabedorias etc. Para atingir esse objetivo, foi realizada uma pesquisa e catalogação acerca de quantos/as e quais são os/as autores/as literários que pertencem a povos indígenas do Nordeste brasileiro, inicialmente centrada apenas nos/nas autores/as mencionados/as na "Bibliografia das Publicações Indígenas no Brasil", projeto coordenado por Daniel Munduruku, Aline Franca e Thulio Dias (2019). Posteriormente, foram também acrescentados/as outros/as autores/as que não constavam nesse projeto, mas que também produzem literatura indígena e pertencem a povos indígenas da região. O *corpus* de análise desta tese é formado pelos/as seguintes autores/as: Graça Graúna, Juão Nyn, Eliane Potiguara, Eva Potiguara, Meyriane Potiguara, Sulami Katy, Auritha Tabajara, Ellen Wassu, Ane Kethleen Pataxó, Denízia Fulkaxó, Ezequiel Vitor Tuxá, Chirley Pankará, Ademário Ribeiro, Bárbara Matias Kariri e Juvenal Payayá. As obras analisadas abrangem diversos gêneros literários, como: poemas em haikai, poemas narrativos, tragédia, cordel, conto e romance. A partir do diálogo com teóricos e críticos, como Graça Graúna (2013), Trudruá Dorrico (2017), Jaider Esbell (2017), Olívio Jekupé (2020), Daniel Munduruku (2009, 2017, 2020), Kaká Werá Jecupé (2020) e tantos/as outros/as, e das análises realizadas, o fenômeno Literatura Indígena Contemporânea Brasileira e seus desdobramentos são discutidos, bem como o conceito de voz-imagem, de modo a destacar diversas e complexas questões, estéticas, identitárias, políticas, ancestrais, que perpassam essas obras e movem esta pesquisa, a fim de enfatizar importância da produção literária desses/as escritores/as do/no Nordeste brasileiro.

Palavras-chave: Literatura Indígena; Nordeste; Autores indígenas; Voz-imagem.

ABSTRACT

The main objective of this thesis is to map, present, and analyze indigenous authors and their works (2005-2024), as a way of highlighting the written production of individuals belonging specifically to indigenous peoples of the Northeast, who have resisted for centuries and found in written literature a way to elaborate and disseminate their memories, denunciations, wisdom, etc. To achieve this goal, research and cataloging was carried out on how many and which literary authors belong to indigenous peoples in northeastern Brazil, initially focusing only on the authors mentioned in the "Bibliography of Indigenous Publications in Brazil," a project coordinated by Daniel Munduruku, Aline Franca, and Thulio Dias (2019). Subsequently, other authors who were not included in this project but who also produce indigenous literature and belong to indigenous peoples in the region were added. The corpus of analysis for this thesis consists of the following authors: Graça Graúna, Juão Nyn, Eliane Potiguara, Eva Potiguara, Meyriane Potiguara, Sulami Katy, Auritha Tabajara, Ellen Wassu, Ane Kethleen Pataxó, Denízia Fulkaxó, Ezequiel Vitor Tuxá, Chirley Pankará, Ademário Ribeiro, Bárbara Matias Kariri, and Juvenal Payayá. The works analyzed cover various literary genres, such as haiku poems, narrative poems, tragedy, cordel literature, short stories, and novels. Based on dialogue with theorists and critics such as Graça Graúna (2013), Trudruá Dorrico (2017), Jaider Esbell (2017), Olívio Jekupé (2020), Daniel Munduruku (2009, 2017, 2020), Kaká Werá Jecupé (2020), and many others, and from the analyses carried out, the phenomenon of Contemporary Brazilian Indigenous Literature and its ramifications are discussed, as well as the concept of voice-image, in order to highlight diverse and complex aesthetic, identity, political, and ancestral issues that permeate these works and drive this research, with the aim of emphasizing the importance of the literary production of these writers from/in Northeast Brazil.

Keywords: Indigenous Literature; Northeast; Indigenous Authors; Voice-image.

RESUMEN

El objetivo central de esta tesis es mapear, presentar y analizar a autores indígenas y sus obras (2005-2024), como forma de evidenciar la producción escrita de sujetos pertenecientes específicamente a pueblos indígenas del Nordeste, que resisten desde hace siglos y han encontrado en la literatura escrita una forma de elaborar y difundir sus memorias, denuncias, sabidurías, etc. Para alcanzar este objetivo, se llevó a cabo una investigación y catalogación sobre cuántos y cuáles son los autores literarios que pertenecen a pueblos indígenas del noreste brasileño, centrándose inicialmente solo en los autores mencionados en la "Bibliografía de publicaciones indígenas en Brasil", proyecto coordinado por Daniel Munduruku, Aline Franca y Thulio Dias (2019). Posteriormente, se añadieron otros autores que no figuraban en ese proyecto, pero que también producen literatura indígena y pertenecen a pueblos indígenas de la región. El corpus de análisis de esta tesis está formado por los siguientes autores: Graça Graúna, Juão Nyn, Eliane Potiguara, Eva Potiguara, Meyriane Potiguara, Sulami Katy, Auritha Tabajara, Ellen Wassu, Ane Kethleen Pataxó, Denízia Fulkaxó, Ezequiel Vitor Tuxá, Chirley Pankará, Ademário Ribeiro, Bárbara Matias Kariri y Juvenal Payayá. Las obras analizadas abarcan diversos géneros literarios, tales como: poemas haikai, poemas narrativos, tragedia, cordel, cuento y novela. A partir del diálogo con teóricos y críticos, como Graça Graúna (2013), Trudruá Dorrico (2017), Jaider Esbell (2017), Olívio Jekupé (2020), Daniel Munduruku (2009, 2017, 2020), Kaká Werá Jecupé (2020) y muchos otros, y a partir de los análisis realizados, se discute el fenómeno de la literatura indígena contemporánea brasileña y sus ramificaciones, así como el concepto de voz-imagen, con el fin de destacar diversas y complejas cuestiones estéticas, identitarias, políticas y ancestrales que atraviesan estas obras e impulsan esta investigación, con el objetivo de enfatizar la importancia de la producción literaria de estos escritores del Nordeste brasileño.

Palabras clave: Literatura indígena; Nordeste; Autores indígenas; Voz-imagen.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Gráfico da População Indígena no Brasil 23
Figura 2 – Pintura com Toá Katokinn 30
Figura 3 – Graça Graúna 50
Figura 4 – Folha/Capa do livro Fios do tempo (quase haikais) 59
Figura 5 – Juão Nyn 69
Figura 6 – Eliane Potiguara 97
Figura 7 – Eva Potiguara 114
Figura 8 – Meyriane Potiguara 129
Figura 9 – Sulami Katy 139
Figura 10 – Auritha Tabajara 149
Figura 11 – Ellen Lima Wassu 160
Figura 12 – Ane Kethleen Pataxó 172
Figura 13 – Denízia Fulkaxó 184
Figura 14 – Capa do livro Tempo de Histórias 194
Figura 15 – Ezequiel Vitor Tuxá 201
Figuras 16 – Fotos das cartas no romance O que falam as águas? 211
Figura 17 – Chirley Pankará 216
Figura 18 – Ilustração da obra Nãna e os potes de barro 223
Figura 19 – Ademário Ribeiro 226
Figura 20 – Bárbara Matias Kariri 236
Figura 21 – Poema de Bárbara Matias Kariri 238
Figura 22 – Juvenal Payayá 247
Figura 23 – Quadro das obras de Juvenal Payayá 249
Figura 24 - Capa de Fios do tempo (quase haikais) - Graça Graúna 277
Figura 25 - Capa de Tybyra - uma tragédia indígena brasileira - Juão Nyn 278
Figura 26 - Capas de Metade Cara, Metade Máscara e O vento espalha minha voz originária - Eliane Potiguara 279
Figura 27 - Capa de Aby Ayala Membyra Nhe'engara - Cânticos de uma filha da terra - Eva Potiguara 280
Figura 28 - Capa de Poesia de uma Potiguara: a letra viva é aquela que fala – Meyriane Potiguara 281
Figura 29 - Capa de Meu lugar no mundo - Sulami Katy 282
Figura 30 - Capa de Coração na aldeia, pés no mundo - Auritha Tabajara 283
Figura 31 - Capa de Ixé Ygara Voltando pra ' Y'kûá - Ellen Lima Wassu 284
Figura 32 - Capa de Tecendo histórias do meu lugar – Ane Kethleen Pataxó 285
Figura 33 - Capas de Kariri Xocó - contos indígenas - volumes 3 e 4 - Denízia Fulkaxó 286
Figura 34 - Capa de O que falam as águas? - Ezequiel Vitor Tuxá 287
Figura 35 - Capa de Nãna e os potes de barro - Chirley Pankará 288
Figura 36 - Capa de Oré - Îandé (Nós sem vocês - Nós com vocês) - Ademário Ribeiro 289
Figura 37 - Capa de Poesia da Terra - Bárbara Matias Kariri 290
Figura 38 - Capa de Nheenguera - Juvenal Payayá 291

LISTA DE TABELA

Tabela 1 - Obras literárias analisadas na tese 21

SUMÁRIO

1. PINTANDO O NORDESTE E AS LITERATURAS INDÍGENAS DE JENIPAPO, URUCUM E TOÁ.....18

2. CONFRONTOS E DIÁLOGOS POSSÍVEIS: A ARTE DE NARRAR EM MOVIMENTO.....38

3. JENIPAPO.....49

3.1 "Sou de Abya Yala: por isso, ando": poesia e heterogeneidade nos *Fios do tempo,* de Graça Graúna.....50

3.2 [*kiririmba*] [*sylêncyo*]: a homossexualidade e a performance indígena em *Tybyra*, de Juão Nyn 69

3.3 Espalhando no vento as vozes originárias, ancestrais e polifônicas da poética de Eliane Potiguara.....97

3.4 "A minha escrita eu uso para dizer o que me cala": os cantos de resistência de Eva Potiguara.....114

3.5 "A letra viva é aquela que fala": identidade e resistência na poética de Meyriane Potiguara 129

4. URUCUM.....138

4.1 Meu desejo é contar: *Meu lugar no mundo* e a autobiografia em Sulami Katy.....139

4.2 "A princesa do nordeste, nascida lá no sertão": autobiografia e questões de gênero em Auritha Tabajara.....149

4.3 "Sou canoa voltando pra enseada do rio": a literatura como espaço de retomada em Ellen Lima Wassu.....160

4.4 Publicar em um país que exclui: tecendo mitos com Ane Kethleen Pataxó.....172

4.5 Mydzé vai falar: a escola e a literatura indígena na obra de Denízia Fulkaxó.....184

5. TOÁ.....200

5.1 "Você sabe do que o rio é capaz?": o rio como sujeito de direito na prosa de Ezequiel Vitor Tuxá.....201

5.2 Chirley Pankará e o barro da memória.....216

5.3 Oré e Iandé: diversidade linguística e poética na escrita de Ademário Ribeiro.....226

5.4 A mulher na contracorrente do memoricídio: *Poesia da Terra*, de Bárbara Matias Kariri 236

5.5 "Uma outra configuração da autoria literária indígena": a versatilidade criativa de Juvenal Payayá.....247

6. VOZES-IMAGENS INDÍGENAS: PELA VOZ OU PELA IMAGEM, OUTRA FORMA DE PENSAR QUEM NARRA O TEXTO.....257

7. MEU CORPO TAMBÉM É VOZ-IMAGEM: PALAVRAS DO COMEÇO.....261

8. REFERÊNCIAS.....264

9. ANEXOS.....277

Como narrar a transformação de três seres?

Em dia ensolarado, meu corpo desejava ser apresentado. Eu não tinha voz, nunca fui bom narrador. Mas meu corpo almejava falar. Ele insistia. Eu, no entanto, tentava contê-lo.

Esse corpo em que eu habito, é tecido por memória. Ele não só fala comigo. Também age. Reclama. Impulsiona. E novamente ele me pede: quero ser apresentado.

Mas como apresentar-se, se não falo bem, corpo meu? Aceite o silêncio, a discrição.

O desejo de ser apresentado reclamava urgência. Tal como a criança suga vorazmente o seio de sua mãe no momento da amamentação. Eu, porém, rejeitava. Não sabia narrar esse meu corpo. Mas, por que eu não tinha controle sob ele? Minha mente reagia de uma forma, meu corpo, de outra. Quisera eu poder dominá-lo, impedi-lo.

Aceitei que não tenho tanto poder sob ele. Então, decidi apresentá-lo. Este corpo também sou eu. Então, sem palavras, decidi pintá-lo. Foi a forma que encontrei de dizer o que me fala, me cala, me salta, me encanta e espanta.

Um corpo pintado é também um corpo falante, embora nem todos saibam lê-lo. O desejo de ser apresentado era maior que o desejo de ser entendido. Apresentar-se era honrar antepassados. Era marcar a narrativa de um vencedor não premiado.

Então, aceitei. Corpo meu: eis a apresentação:

Pego um ser, uma fruta verde de nome jenipapo. Ralo, ralo, ralo. Separo, guardo. Dessa separação, o sumo surgirá. Espremo, misturo, eis a água escura. A ela, adiciono carvão. Adquiro a primeira tinta: um preto pastoso para simbolizar tua força.

Sigo para o outro ser, outra fruta. Escolho o urucum. Abro essa fruta de casca verde. Dentro dela está a força: um vermelho pulsante. Tiro as sementes de cor vibrante, trituro, adiciono água, deixo descansar, incorporar. Amanhã terei outra tinta: o vermelho da resistência.

Agora, sigo para uma fonte sagrada. De lá, tirarei o barro. Poderia ser o barro laranja, o barro preto. Mas escolho o barro branco. Recolho, guardo. Exponho ao sol e deixo secar. Era molhado, tornou-se seco, mas depois molharei novamente. Esse pó bendito será a identidade.

Juntarei as tintas do jenipapo, do urucum e do barro branco e desenharei a minha história. Essa tecnologia ancestral me ensina que da terra que nasce o fruto nasce também a minha ancestralidade. Eu não sei ser narrador, mas sou bom em criar imagens.

No tempo e no espaço, eu pintei meu corpo, que tanto almejava ser apresentado. Com essas três cores eu criei uma "voz-imagem indígena". Eu disse que não sabia falar, mas sabia criar imagens. Na verdade, estou aprendendo a falar de formas outras: desenhando, pintando, performando, silenciando.

De preto, vermelho e branco eu pinto meu corpo que é território-voz-imagem.

No futuro,

será encanto.

1. PINTANDO O NORDESTE E AS LITERATURAS INDÍGENAS DE JENIPAPO, URUCUM E TOÁ

Me lanço como palavra
que corre no papel
Mas antes corre na voz
Na melodia
Na dicção
No meu sotaque sertanejo alagoano

A palavra vibra
E ouso fazê-la vibrar

Sou escritor?
Quem dera!

Sou falador e
gosto de ser

Sou palavras-imagens!
Mas as palavras não são só minhas
Eu as espalho

Minha avó contou
Mamãe continuou
Eu continuarei (Silva Filho, 2024).

Me lanço como palavra e não me importo se é "errado" iniciar oração com pronome oblíquo átono. O que é tido como correto, muitas vezes me silencia. E, por terem nos silenciado por tanto tempo, reivindico mais que a licença poética; reivindico a língua viva, mesmo sendo essa imposta pelo colonizador. Dizer "lanço-me como palavra" não expressa o que desejo.

Meu corpo é um poema pintado.

Esta tese poderia começar de diversas outras formas, mas escolhi assim, arriscando escrever um poema livre. Um poema palavra. Um poema território. Esta tese não funciona como espaço de palavras vazias. Embora só meu nome conste na capa principal, eu apenas articulei as palavras. Ela é fruto de leituras diversas e o conceito de leitura aqui empregado não é apenas aquele que se lê a partir do papel ou da tela de um computador ou celular, como você deve estar lendo agora, leitor/a. Não. Esta tese é fruto também de leituras da memória, do ouvido, da observação, do encontro. Vozes diversas se unem à minha e eu articulo o que você lê agora. Não digo isso para me eximir da responsabilidade do que escrevo aqui. Jamais. Digo isso para fixar que não sou sujeito só e porque preciso continuar. Sendo assim, caro/a leitor/a. Continue,

também, comigo/conosco. Sou uma coletividade. Isso precisa ser dito logo de início, entrada, saída.

Dito isso, o objetivo central desta tese é mapear, apresentar e analisar autores/as indígenas e suas autorias, como forma de evidenciar a produção escrita de sujeitos que são frutos especificamente de povos indígenas nordestinos, que resistem há séculos, e encontraram na literatura escrita uma forma de elaborar e difundir suas memórias, denúncias, sabedorias etc. Para atingir esse objetivo, foi realizada uma pesquisa e mapeamento acerca de quantos/as e quais são os/as autores/as literários que pertencem a povos indígenas do Nordeste brasileiro, inicialmente centrada apenas nos/nas autores/as mencionados/as na "Bibliografia das Publicações Indígenas no Brasil", coordenado por Daniel Munduruku, Aline Franca e Thulio Dias (2019). Posteriormente, foram também acrescentados/as outros/as autores/as que não foram mencionados/as no projeto acima referido, mas que também produzem literatura indígena e pertencem a povos indígenas do Nordeste. Dessa maneira, entendendo que, embora recente, já há uma considerável produção escrita de autores/as indígenas de diversas regiões do país, por uma questão identitária e de pertencimento, fiz o recorte para focar especialmente na região Nordeste, por ser um indígena nordestino e por acreditar que as autorias desta região se insurgem como mecanismos que revelam as diversas potências que esses povos possuem. Outro recorte foi necessário, considerando o tempo que a academia nos coloca e pensando na produção de um material que sirva para discussões atuais e futuras sobre a região em questão; assim, ao mapear as autorias nordestinas, proponho centrar a discussão nos/as autores/as que possuem obras literárias publicadas no formato escrito em livro, que seja de autoria individual. Dessa maneira, não realizo análises de obras de cunho coletivo, pelo viés oral (canção, contações), textos publicados em antologias ou de entrevistas.

Vale ressaltar que não mapeei autores/as indígenas que nasceram apenas no Nordeste. Considerei os movimentos de migração forçada que fizeram com que muitos povos tivessem que partir em diáspora para os centros urbanos. Assim, deixo bem destacado que se trata de uma pesquisa que analisa obras de escritores/as indígenas que pertencem a povos que estão localizados na região nordestina. Grande parte desses/as autores/as nasceu, de fato, no Nordeste. No entanto, também encontrei quem nasceu em regiões diferentes, mas que mantêm uma relação com seu povo originário e escreve embasado/a na ancestralidade herdada.

Minha proposta inicial era catalogar as esses/as autores/as pelo projeto "Bibliografia das Publicações Indígenas no Brasil", coordenado por Daniel Munduruku, pela bibliotecária Aline

Franca e pelo bibliotecário Thulio Dias[1], iniciado em 2019. No projeto, os/as autores/as de povos do Nordeste mencionados/as são: Denízia Kawany Fulkaxó, do povo Kariri Xocó, de Alagoas; Ademário Ribeiro e Juvenal Teodoro Payayá, autores do povo Payayá, da Bahia; Graça Graúna, do povo Potiguara, do Rio Grande do Norte; Eliane Potiguara e Sulami Katy, do povo Potiguara, da Paraíba; Auritha Tabajara, do povo Tabajara, do Ceará. Visitei a plataforma Wikilivros na qual está inserida essa bibliografia desde a proposta do projeto que submeti à seleção de doutorado. No entanto, percebi que havia autores/as que são de povos do Nordeste e não são mencionados na bibliografia. Dessa forma, repensei minha proposta e decidi adicionar também os/as demais autores/as.

Há uma considerável parcela de autores/as indígenas que lançam suas obras por meio de editais ou de forma autônoma com editoras que proporcionam a publicação mediante preços mais acessíveis. Tratam-se também de sujeitos mais jovens, que estão se inserindo no meio literário indígena. De tal maneira, encontrei, principalmente, por meio das redes sociais, os/as seguintes escritores/as: Ezequiel Vitor Tuxá, do povo Tuxá, da Bahia; Ane Kethleen Pataxó, do povo Pataxó, da Bahia; Chirley Pankará, do povo Pankará, de Pernambuco; Meyriane Potiguara, Eva Potiguara e Juão Nyn, do povo Potiguara, do Rio Grande do Norte; Ellen Lima Wassu, do povo Wassu Cocal, de Alagoas; e Bárbara Matias Kariri, do povo Kariri, do Ceará. Dessa maneira, a pesquisa conta com 15 autores/as indígenas de povos do Nordeste. Desses quinze, apenas duas autoras não nasceram na região em questão, sendo elas Eliane Potiguara e Ellen Lima Wassu, ambas nascidas no Rio de Janeiro.

Quanto às análises das obras, há autores/as que possuem mais de um livro publicado. Assim, mais um recorte tornou-se necessário. Selecionei uma obra (em alguns casos, duas) de cada autor/a, de diferentes gêneros, para compor a análise. Poema (em grande parte narrativo), tragédia, cordel, conto e romance são os gêneros nos quais versam os textos analisados. As obras e os/as autores/as mapeados/as nesta tese estão dispostas na Tabela 1.

[1]https://pt.wikibooks.org/wiki/Bibliografia_das_publica%C3%A7%C3%B5es_ind%C3%ADgenas_do_Brasil/Lista_Geral_de_Publica%C3%A7%C3%B5es_(ordenada_pelo_nome_do_autor). Último acesso em 30 de setembro de 2024.

Tabela 1 - Obras literárias analisadas na tese

OBRA	EDITORA	AUTORIA	ANO DE PUBLICAÇÃO	LOCAL DA EDITORA
Fios do tempo (quase haikais)	Baleia Cartonera	Graça Graúna	2021	Recife – PE
Tybyra: uma tragédia indígena brasileira	Selo doburro	Juão Nyn	2020	São Paulo – SP
Metade cara, metade máscara	Grumin Edições	Eliane Potiguara	3ª Edição – 2019	Rio de Janeiro – RJ
O vento espalha minha voz originária	Grumin Edições	Eliane Potiguara	2023	Rio de Janeiro – RJ
Aby Ayala Membyra Nhe'engara: cânticos de uma filha da terra	U'KA Editorial	Eva Potiguara	2022	Lorena – SP
Poesias de uma potiguara: a letra viva é aquela que fala	Editora B3S	Meyriane Potiguara	2021	Natal – RN
Meu lugar no mundo	Editora Ática	Sulami Katy	2005	São Paulo – SP
Coração na aldeia, pés no mundo	U'KA Editorial	Auritha Tabajara	2018	Lorena – SP
IXÉ *YGARA VOLTANDO PRA' Y'KÛÁ (sou canoa voltando pra enseada do rio)*	Editora URUTAU	Ellen Lima Wassu	2021	Cotia – SP
Tecendo histórias do meu lugar	EDTÓRA/Sociedade de Prensa	Ane Kethleen Pataxó	2022	Salvador – BA

Kariri Xocó – contos indígenas – volume 3	Sesc São Paulo	Denízia Fulkaxó	2022	São Paulo – SP
Kariri Xocó – contos indígenas – volume 4	Sesc São Paulo	Denízia Fulkaxó	2023	São Paulo – SP
O que falam as águas?	EDTÓRA/Sociedade de Prensa	Ezequiel Vitor Tuxá	2022	Salvador – BA
Nãna e os Potes de Barros	Sem editora	Chirley Pankará	2019	São Paulo – SP
Oré-Îandé (Nós sem vocês – Nós com vocês)	Edições Kurupyra	Ademário Ribeiro	2020	Simões Filho – BA
Poesia da Terra	Editora Feminas: Margaridas	Bárbara Matias Kariri	2024	São Paulo - SP
Nheenguera	Assembleia Legislativa	Juvenal Payayá	2018	Salvador – BA

Fonte: elaboração própria.

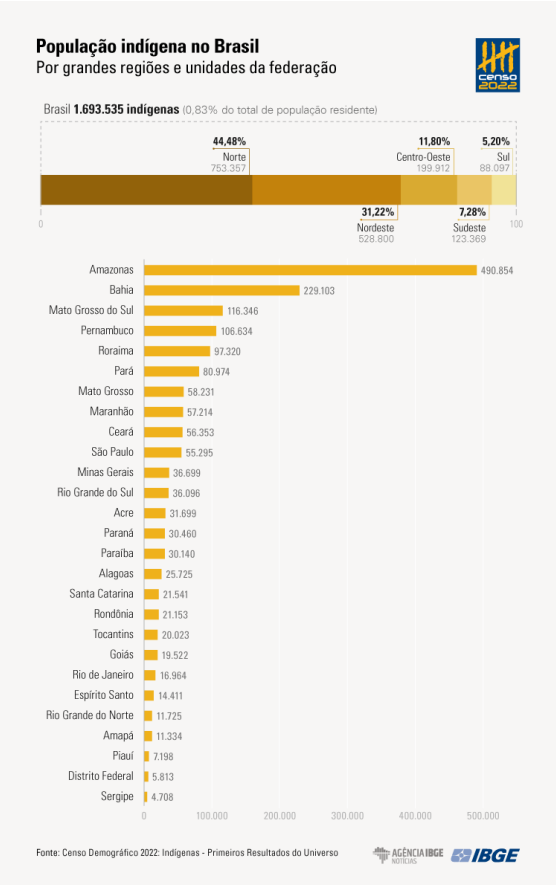
Nota-se uma grande produção via editoras que possuem sede em São Paulo capital e em algumas cidades do estado. Algumas capitais do Nordeste também são locais de algumas editoras: Fortaleza, Salvador, Natal e Recife. Vale pontuar a presença de uma editora em Simões Filho, município da Bahia localizado na região metropolitana de Salvador. Um dado importante é que a obra com maior tempo de publicação é *Metade cara, metade máscara*, publicada pela primeira vez em 2004 (no entanto, a edição que uso para este texto é a de 2019). A obra da autora Sulami Katy é de 2005, publicada pela editora Ática, talvez a mais conhecida, por estar no mercado desde 1965 e ligada à produção de materiais escolares, via PNLD. O Rio de Janeiro aparece com a Grumin Edições, e o município de Lorena, em São Paulo com a U'KA Editorial, sendo estas duas editoras exclusivamente destinadas às publicações de obras indígenas. A U'KA Editorial foi fundada pelo escritor Daniel Munduruku; os livros desse editorial são comercializados pela Livraria Maracá, que está relacionada à U'KA. Essa livraria divulga e comercializa apenas livros de autoria indígena, despontando como importante meio para a circulação das obras indígenas. Já a Grumin Edições foi fundada pela autora Eliane

Potiguara. Isso é muito importante: o surgimento de editoras indígenas controladas por autores que estão situados em outros campos.

Todas as obras escolhidas foram publicadas no século XXI, com uma grande produção de 2018 até os dias atuais. Dos nove estados que compõem a região Nordeste, não encontrei autores/as com obras publicadas nos seguintes estados: Sergipe, Maranhão e Piauí. Vale pontuar que meu recorte, ao escolher a região Nordeste, é também um meio político e ancestral. Sou indígena do povo Katokinn, povo localizado no alto sertão alagoano e, também por esse motivo, voltei esta pesquisa para essa região, para enfatizar que o Nordeste é território indígena e que as literaturas indígenas exercem grande força neste território. Não podemos esquecer que a colonização se inicia por este lado da costa brasileira, provocando invasão, perdas e imposições.

O Nordeste é uma região múltipla, rica em biodiversidade e que possui diversos povos indígenas. Sendo a primeira região que enfrentou os massacres coloniais, sofreu e tem sofrido diversos movimentos de invisibilidade, de negação por parte de outras regiões que acusam a não presença de indígenas aqui. Na Figura 1, os dados do Censo de 2022 comprovam ainda mais que o Nordeste é território indígena.

Figura 1 – Gráfico da População Indígena no Brasil



Fonte: IBGE.[2]

Os primeiros resultados do censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) apresentam uma marca expressiva de presença indígena no Brasil. Em comparação com o Censo de 2010, o número de indígenas aumentou, totalizando 1.693.535, o que equivale a 0,83% da população brasileira – um número baixo, levando em consideração que essas terras foram primeiramente habitadas pela presença indígena. A maior concentração está na região Norte e, em segundo lugar, a região brasileira com mais presença indígena é o Nordeste.

Dos cinco primeiros estados, dois são da região em questão: Bahia, em segundo lugar, e Pernambuco, em quarto. Os demais estados apresentam as seguintes posições: Maranhão (8º), Ceará (9º), Paraíba (15º), Alagoas (16º), Rio Grande do Norte (23º), Piauí (25º), Sergipe (27º). Esses dados comprovam a presença indígena em cada estado e refuta a ideia do imaginário social já problematizada pelo historiador brasileiro Durval Muniz Albuquerque Junior (2023, s/p) de que "o Nordeste não seria uma região habitada, em nossos dias, pelos povos originários". Esse imaginário ainda se perpetua nos nossos tempos, e isso me inquietava e ainda me inquieta. A negação às nossas existências, culturas e literaturas impulsionaram-me a fazer esse recorte em focar nas literaturas indígenas do Nordeste também como ato político e identitário.

Mas a ideia de Nordeste foi construída no decorrer do tempo. Ainda com Durval Muniz de Albuquerque Júnior, agora em seu famoso livro *A invenção do nordeste e outras artes* (2011), vemos que o Nordeste e o nordestino são invenções de relações de poder e de saber. Na verdade, a relação das elites brasileiras foi determinante para a constituição da noção de Nordeste, uma vez que questões de ordem política, ideológica e cultural regeram a constituição desse espaço que, antes de ser geográfico, foi determinado econômica e politicamente. Albuquerque Junior (2011, p. 51) destaca que "o Nordeste é filho da ruína da antiga geografia do país, segmentada entre 'Norte' e 'Sul'"; assim, o pesquisador brasileiro observa que o recorte regional Nordeste não existia até o começo do século XX. Nas documentações do século XIX, o registro que existia era a divisão Norte e Sul, sendo a região Nordeste englobada dentro do Norte. O Nordeste aparece no final da década de 10 do século XX, a partir da criação da

[2] Censo Demográfico 2022 – Indígenas. Disponível em: https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/37565-brasil-tem-1-7-milhao-de-indigenas-e-mais-da-metade-deles-vive-na-amazonia-legal#:~:text=O%20Norte%20concentrava%2044%2C48,total%20dessa%20popula%C3%A7%C3%A3o%20no%20pa%C3%ADs. Acesso em 5 de fevereiro de 2024.

Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS), que em 1945 foi substituída pelo Departamento Nacional de Obras Contra as Secas (DNOCS).

A região Nordeste carregou (e infelizmente ainda carrega) a imagem de região atrasada, precária, desinformada, e a literatura regionalista modernista colaborou para alguns estereótipos, como o Nordeste da seca e da fome. Tais discursos são apontados por Albuquerque Junior (2011), tendo como alguns fatores principais a hegemonia das elites locais, as políticas públicas que essas elites influenciaram, a própria literatura modernista, dentre outros fatores. No entanto, a concepção do crítico brasileiro se tece por um caminho em que a ideia de Nordeste/Sertão é, em seu todo, inventada, desconsiderando fatores para além da paisagem. Nesse sentido, Luciano Xavier, em sua dissertação de mestrado, ao discutir sobre as sertanidades baianas, faz um questionamento pertinente:

> Não há um fundo discursivo que construiu e que "trocou os sinais" das identidades sertanejas, a fim de consolidar um projeto colonial, onde o Nordeste e seus sujeitos não podiam ser concebidos como potências, já que não cabiam no perfil/projeto desenvolvimentista vigente para nação brasileira, sobretudo, no século XX? (Xavier, 2023, p. 111).

Se pensarmos o Nordeste/Sertão nordestino como espaço geográfico, político e cultural em seu todo inventado, negamos essas outras potências apontadas por Xavier que não cabiam nesse projeto de nação. Não conceber outras imagens do Nordeste não só reforçava os poderes das elites, como também invisibilizava discursos outros. Pensando, então, a presença indígena nesse território "inventado", na obra *Sertões contemporâneos: rupturas e continuidades no semiárido*, a pesquisadora brasileira Gislene Moreira (2018, p. 268-269) destaca que "a associação portuguesa do conceito de sertão como vazio, criou uma cartografia e um discurso que legitimou a subjugação das populações indígenas originárias no sertão dos séculos XVII e XVIII". Tal subjugação perpetuou-se nos séculos em questão e adentrou ao século em que estamos.

O estereótipo físico de indígena "puro" ainda ronda o imaginário coletivo social, também alimentado pela literatura, como a famosa descrição de Iracema – a virgem dos lábios de mel –, sendo esse um dos fatores para a negação das resistências indígenas do Nordeste brasileiro. Negam-se as existências e culturas, bem como a triste história colonial que se instaurou nessas terras pela costa nordestina desde 1500. 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" (2012, p. 14). Povos da região que hoje chamamos Nordeste desapareceram, foram

dizimados, vítimas da prática genocida que se iniciou nestes espaços, em particular iniciadas com a invasão lusitana. As cartas dos informantes e dos catequistas revelam o poder colonial que visou destituir as vidas indígenas de suas experiências e cosmovisões e visou a inserção da cultura branca europeia. Ainda mais, houve estupro. Invasão aos corpos de mulheres indígenas que deram à luz forçadamente a crianças frutos da invasão. Assim, Cunha (2012, p. 13) ainda salienta que "o que é hoje o Brasil indígena são fragmentos de um tecido social cuja trama, muito mais complexa e abrangente, cobria provavelmente o território como um todo".

Para além das definições de Durval Muniz de Albuquerque Junior, que lança um olhar historiográfico sobre a construção do imaginário Nordeste, vale pensar a noção de Nordeste a partir das relações indígenas. No capítulo "Uma etnologia dos "índios misturados": situação colonial, territorialização e fluxos culturais", presente no livro *A viagem da volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena* (1999)[3], o antropólogo brasileiro João Pacheco de Oliveira investe numa discussão sobre a consolidação da definição "índios do Nordeste". Segundo o pesquisador brasileiro, "os povos indígenas do Nordeste não foram objeto de especial interesse para os etnólogos brasileiros" (Oliveira, 1999, p. 11). Tal escassez reflete a falta de um repertório teórico-crítico sobre a constituição etnográfica dos povos desta região. Muito se fala sobre a colonização ter se iniciado pela costa nordestina, mas em contraposição a esse discurso fundador, Oliveira (1999, p. 11) observa que "na década de 1950, a relação de povos indígenas do Nordeste incluía dez etnias; quarenta anos depois, em 1994, essa lista montava a 23". Para Oliveira, esse discurso reverbera uma contradição, um paradoxo, porque, como se pensaria em povos ditos como "originários" tendo estes surgido recentemente. O autor define esse processo como responsável por "lacunas etnográficas e [por] silêncios da historiografia" (Oliveira, 1999, p. 12, inserção minha).

Segundo Oliveira (1999), a definição de "índios do Nordeste" parte, inicialmente, de uma concepção que se mostrou unívoca, particularizante, e que surge não por uma definição histórica, "mas por [esses povos] pertencerem ao Nordeste, na condição de conglomerado histórico e geográfico" (Oliveira, 1999, p. 17, inserção minha).

As noções de unicidade e a falta de discussões históricas e etnográficas relegaram à região processos homogêneos, quando na verdade esses povos revelavam-se múltiplos e diversos. De tal forma, Oliveira (1999) destaca a formação dos povos indígenas do Nordeste a

[3] Durante esta tese, utilizarei textos de pesquisadores e teóricos que diversas vezes optaram pelo termo índio, ao invés de indígena. Em alguns poemas dos/as autores, também aparece algumas vezes essa marcação. No entanto, deixo registrado que se trata de um processo que parte de quem escreveu os textos. Assim, nesta tese, sempre opto pela marcação "indígena", considerando que esta é a definição mais apropriada para nos referirmos a nós mesmos.

partir daquilo que ele chama de “processos de territorialização”. Tais processos, no entanto, são denominados como bem distintos pelo antropólogo. Sobre esses processos, Oliveira (1999, p. 22, inserção minha) observa que “um [foi] verificado na segunda metade do século XVII e nas primeiras décadas do XVIII, associado as missões religiosas; o outro ocorrido neste século e articulado com a agência indigenista oficial”. Ao falar neste século, o autor referia-se ao século XX. No entanto, Beatriz G. Dantas, José Augusto L. Sampaio e Maria Rosário G. de Carvalho observam, no texto “Os povos indígenas no Nordeste brasileiro: um esboço histórico”, que “tendo enfrentado as compulsões decorrentes da implantação do projeto colonial português, os índios que habitavam o Nordeste chegaram ao século XIX vivendo situações diferenciadas” (Dantas *et al*., 1992, p. 446). Por esse viés, os processos de territorialização destacados por Oliveira (1999) acometeram os povos indígenas de maneiras específicas, de forma que, do litoral ao sertão, esses diferentes povos passaram por processos de colonização massacrantes, mas distintos.

Oliveira (1999) destaca que o primeiro processo de territorialização diz respeito ao processo colonial missionário em que grupos indígenas foram se formando com base no projeto catequético. Nesse processo, a mistura entre os povos e a formação para a produção do mercado exerceram tamanho poder. O segundo processo de territorialização teve início na década de 1920 e buscou “a imposição de instituições e crenças características de um modo de vida próprio aos índios que habitam as reservas indígenas” (Oliveira, 1999, p. 25). Um terceiro processo é ainda visto nas décadas de 1970/80, quando povos indígenas ainda não reconhecidos pela agenda indigenista e pela literatura etnológica passam a reivindicar as suas existências, processo que Oliveira (1999) vai chamar de emergência étnica.

O que fica mais evidente nas discussões de Oliveira (1999) sobre a constituição da definição dos índios do Nordeste é a falta de uma literatura etnográfica que provoca a exclusão desses povos. Essa exclusão pode ser entendida como um vazio demográfico, etnográfico, histórico e social, porque por muito tempo não se entendia o indígena como gente, o que foi legalizado por leis como o Diretório do Índios até o Estatuto do Índio de 1973. As misturas destacadas pelo antropólogo existiram e formaram diversos povos, inclusive o meu, os Katokinn. Mas, é preciso ainda salientar que, embora limitados, “os relatos etnográficos evidenciam que as sociedades indígenas são complexas e suas culturas heterogêneas e diversificadas” (Oliveira, 1999, p. 34), e, por esse motivo, os povos indígenas do Nordeste, vítimas de tantos apagamentos, não podem ser lidos pelo viés da homogeneização ou da unicidade, uma vez que são múltiplos.

Assim, não podemos tomar o Nordeste indígena como um conglomerado de sujeitos únicos, homogêneos. A invisibilização destacada pelo antropólogo João Pacheco de Oliveira nos faz pensar sobre a não presença de escritores/as indígenas em alguns estados desta região. Para além da ideia de invenção apontada por Albuquerque Junior (2011), o Nordeste indígena é uma teia múltipla de diferentes processos, no qual a formação territorial foi marcante para a constituição dessa região. Assim, não é o mais conveniente separar os povos indígenas apenas pelos limites territoriais estaduais, uma vez que muitos povos desta região mantêm relações de parentesco com povos de outros estados, provocados pela migração e pelos processos de territorialização apontados por Oliveira (1999).

Atualmente, os 528.800 indígenas presentes na região Nordeste estão espalhados pelos nove estados. São povos com culturas específicas, próprias. São povos que descendem de outros povos da mesma região, são povos que residem no sertão, na caatinga, no agreste, no litoral. Povos que resistem e lutam por seus direitos e pelas demarcações de suas terras. O Nordeste indígena – que por tanto tempo não existiu etnograficamente – existe, resiste e continua a nos apresentar escritores/as de literatura, cantores/as, pesquisadores/as, prefeitos, vereadores, deputados, ministras. Inclusive, a primeira ministra do Ministério dos Povos Indígenas é uma mulher indígena nordestina – Sônia Guajajara, do Maranhão –, escolhida por um presidente também nordestino. Assim, sendo desta região, não poderia deixar de demarcar meu/nosso território.

Compreendo as proposições de Durval Muniz Albuquerque Junior, mas é preciso pontuar os apagamentos territoriais, etnográficos e historiográficos que regeram a construção dessa região. No entanto, vale destacar que os discursos da não existência indígena no Nordeste ainda é retroalimentado nos dias atuais. Rejeito, porém, a nomenclatura e a ideia de atraso e de miséria tão evocada a este espaço. Além disso, o apagamento discursivo da presença indígena na região Nordeste se insere nessa ideia inventiva do espaço que, como aponta Moreira (2018), nos colocou numa posição de subjugados. Tal apagamento é discutido por Eni Orlandi em *Terra à Vista – Discurso do confronto: Velho e Novo Mundo* (1990), quando destaca que

> esse processo de apagamento do índio da identidade cultural nacional tem sido escrupulosamente mantido durante séculos. E se produz pelos mecanismos mais variados, dos quais a linguagem, com violência simbólica que ela representa, é um dos mais eficazes (Orlandi, 1990, p. 56).

Esse apagamento ainda perdura. Principalmente no que diz respeito à região nordestina. A linguagem tem sido um meio eficaz para rejeitar, aniquilar e diminuir os povos indígenas. Por isso, neste texto, trago esta região para o debate, como ato estético, ético e cosmopolítico

de encantamento, porque quando apresento os/as autores e suas autorias, quando escrevo sobre eles/as e seus textos, demarco um espaço e proponho novas discussões, porque, como destaca a pesquisadora indígena maori Linda Tuhiwai Smith (2018, p. 15), "a pesquisa não é um exercício acadêmico inocente ou distante, mas uma atividade que tem algo em jogo, subsidiada por um conjunto de condições políticas e sociais". Assim, meu recorte, minhas escolhas e seleções dizem respeito a um posicionamento bem demarcado, visando dar ênfase a esses/as autores/as e a suas autorias, e provocar novas pesquisas, uma vez que, embora "inventada", a região Nordeste carrega marcas coloniais que inferem principalmente nas comunidades indígenas e na vida de cada sujeito indígena dessa região.

Considerando essas questões, a forma de escrita empregada aqui é aquela abordada por Diana Klinger (2014, p. 54) "como um ato que reverbera na vida, na própria e na dos outros". Assim, como já destacado no início, desde o poema, não escrevo só, articulo as palavras. Ainda embasado nas proposta de Klinger que, centrada numa perspectiva spinoziana, pensa a escrita como ato e não como objeto, e observa que essa escrita "só vai ter um sentido (para mim) quando produzir reverberações (em mim), e desse encontro entre mim e a obra resultar um aumento de (minha) 'potência de existir'" (2014, p. 56), elucido que esse encontro é calcado nas relações que estabeleço comigo e com o outro – o outro, neste caso, é o meu povo, são os povos indígenas do Nordeste, do Brasil.

Pensar as literaturas do Nordeste brasileiro contribui para uma cartografia e para uma proposta que visa apresentar esses textos e essas autorias para mais públicos. Assim, essa construção é também marcada pela força da natureza, pela força dos meus e das minhas ancestrais, pelas forças que recebo dos parentes e das parentas. Uno a natureza através dos elementos que servem de pintura e que se espalham por nosso corpo como mecanismo sagrado e luta.

O jenipapo, o urucum e o toá pintarão as palavras desta tese como recurso metafórico-encantado e de pertencimento. A tinta de jenipapo é extraída da semente da fruta que é ralada e possui uma coloração preta. O Urucum, por sua vez, possui coloração vermelha. Tanto o jenipapo quanto o urucum servem para pinturas corporais e também na culinária e no tratamento de doenças. Diversos povos indígenas do Brasil utilizam essas matérias primas naturais para produzirem seus grafismos e pinturas. Cada desenho possui um significado de acordo com a cosmologia de cada povo. O toá, por sua vez, também chamado de barro branco, é muito comum em boa parte dos povos indígenas do sertão nordestino. Entre os Katokinn, meu povo, o principal recurso utilizado para a pintura é esse alimento, o barro sagrado que é tecido no corpo

nos rituais sagrados.[4] O toá possui outras denominações: alguns povos do Norte do Brasil chamam de Caulim; outros denominam de Tauá. Assim, as denominações variam de povo para povo.

Entre o povo Karão Jaguaribaras, do Ceará, existem os Taowás. A artista indígena Merremii Karão Jaguaribaras, em sua obra *Wúpy Taowá: vestindo-se de linguagens* (2022), aponta que taowás é a denominação dada a grafismos e pinturas na língua nativa do povo Karão Jaguaribaras, significa linguagens fixadas em corpos" (Jaguaribaras, 2022, p. 20). Neste caso, para o povo Karão Jaguaribaras, os taowás são os grafismos e pinturas realizadas com jenipapo, urucum e toá (barro). Jaguaribaras (2022, p. 21) destaca que "dentro das Taowás temos os grafismos e as pinturas. Os grafismos são frases dentro de um desenho e transmitem uma linguagem através de códigos. As pinturas são representações da língua, de outros seres, dos mundos como são para o indivíduo que pinta". Entre os Katokinn, meu povo, o toá forma imagens e símbolos no corpo, ligadas ao sagrado, ao encanto e à religiosidade. Pinta-se o corpo com toá para ligar-se com o encanto (Figura 2).

Figura 2 – Pintura com Toá Katokinn

Fonte: Arquivo pessoal.[5]

De tal maneira, nesta tese, utilizo essas matérias sagradas tão ricas e utilizadas pelos povos indígenas do Nordeste às suas maneiras para tecer este texto, considerando as

[4] Entre os Pankararu, de Pernambuco, os Jeripancó, Katokinn e Karuazu de Alagoas, o Toá – também chamado de Barro Branco – é utilizado nas pinturas corporais para danças, rituais e festividades.
[5] Foto tirada por mim no ritual "Corrida do Umbu" da Aldeia Katokinn, em 3 de março de 2024.

especificidades de cada povo ao qual pertencem os/as escritores/as aqui estudados. Juntos/as, tecemos as várias cores da resistência indígena.

Assim, esta tese está dividida em introdução, cinco capítulos e as considerações finais. Antes, justifico que a cada subtópico em que apresento os/as autores, trago uma foto de ambos/as como ação política, para que além dos seus textos, seus rostos também sejam (re)conhecidos. Outra questão: quando trato das obras dos/as autores/as, a forma de citar difere do modelo proposto pela ABNT[6]. Ao invés de trazer apenas o sobrenome, trago o nome e o sobrenome indígena como forma de especificar cada autor e sua autoria. Tal escolha reflete-se também pelo fato de haver mais de um/uma autor/a pertencente ao mesmo povo. Assim, para evitar a repetição seguida de letras para diferenciá-los/las, opto pela marcação do nome e sobrenome; ressalto, porém, que esse movimento ocorre apenas quando cito as obras literárias de cada autor/a e que nas referências bibliográficas eu sigo o padrão estabelecido pela ABNT.

Na Introdução, apresento a proposta de tese. No Capítulo 2, traço uma discussão sobre a palavra oral e a palavra escrita indígena. Para isso, retorno às definições de Walter Benjamin, para discutir acerca da extinção dos narradores, contrapondo as definições benjaminianas e apontando para a existência de narradores para além do contexto europeu do qual Benjamin se situava. Retomo também às discussões de Paul Zumthor, para problematizar as definições de poéticas, bem como a Mikhail Bakhtin para discutir sobre as relações entre literatura indígena e dialogismo. Neste capítulo, aciono principalmente as vozes desses três teóricos europeus e faço dialogar com as vozes de pensadores indígenas como Graça Graúna e Daniel Munduruku, para, numa atitude dialógica, afirmar e enfatizar que a literatura de autoria indígena existe e que ela *interroga, provoca, responde, concorda e discorda* da teoria ocidental, portanto, o grito *ouça-nos* torna-se um grito de todos nós.

No Capítulo 3 – *Jenipapo*, apresento e analiso obras de quatro autoras e um autor de povos indígenas do Nordeste. Começo pela obra *Fios do tempo (quase haikais*) (2021), de Graça Graúna, autora potiguara do Rio Grande do Norte. Neste livro, que apresenta todos os textos no formato do haikai, realizo uma discussão sobre o gênero e analiso alguns poemas considerando o que denomino como liberdade criativa na escrita de Graça Graúna, uma vez que a autora indígena caminha pelo gênero e versa sobre temas do cotidiano, sem, no entanto, seguir a métrica específica do haikai japonês. Em seguida, centro as discussões na tragédia *Tybyra* (2020), do autor potiguara Juão Nyn. Neste texto, o autor se envereda por um dos gêneros mais antigos da tradição literária, a tragédia. No entanto, dá uma dimensão própria ao drama e

[6] Associação Brasileira de Normas Técnicas.

apresenta no formato escrito um monólogo performático do personagem Tybyra, o primeiro indígena assassinado no Brasil vítima de homofobia. A ideia de performance é problematizada nesse subtópico considerando a proposta do autor que, ao mesmo tempo que rompe com os padrões do gênero, também promove uma releitura do que se entende por História Oficial do Brasil por meio da escrita literária e performática.

A terceira autora estudada é Eliane Potiguara, autora pioneira do movimento literário escrito indígena no Brasil. Por meio das obras *O vento espalha minha voz originária* (2023) e *Metade cara, metade máscara* (2019), analiso como as vozes ancestrais e atuais se imiscuem na poética da autora potiguara. Para tanto, problematizo as relações dialógicas que os poemas de Eliane Potiguara revelam, observando como as vozes indígenas se unem num discurso poético permeado por referências ancestrais e identitárias. Depois, analiso poemas de Eva Potiguara, presentes no livro *Abya Yala Membyra Nhe'engara: cânticos de uma filha da terra* (2022), destacando como os versos da autora potiguara revelam a possibilidade de se discutir sobre resistência e sobre a importância da natureza dos quatro elementos naturais (terra, água, fogo e ar), bem como a escrita indígena se coloca como combativa contra os malefícios da colonização, contra o patriarcado e as amarras neocoloniais. Ao fim do capítulo, trago a obra *Poesias de uma potiguara: a letra viva é aquela que fala* (2021), de Meyriane Potiguara, para abordar como os poemas da autora indígena são fontes que discutem resistência e identidade. A autora, por meio de uma escrita marcadamente identitária, reforça como a resistência foi (e é) importante para sua constituição enquanto mulher indígena potiguara.

No Capítulo 4 – *Urucum*, centro as discussões em mais cinco obras de cinco autoras. Inicio pela obra *Meu lugar no mundo* (2004), da autora potiguara Sulami Katy. No texto, de modo poético, a autora constrói uma autobiografia que aborda os diferentes espaços que as pessoas indígenas podem e devem ocupar. Em seguida, continuando pelo viés da autobiografia, centro as discussões na obra *Coração na aldeia, pés no mundo* (2018), de Auritha Tabajara, observando como as questões de gênero, especialmente referentes às mulheres, estão presentes na poética em cordel da escritora tabajara e como as denúncias da violência do patriarcado são presentes no cordel da autora. Continuo a discussão com os poemas da escritora pertencente ao povo alagoano Wassu Cocal, Ellen Wassu, para destacar como a poesia dessa escritora, que vive no entrelugar – Brasil/Portugal –, manifesta-se como espaço de retomada da identidade. Em seguida, apresento o livro de memórias *Tecendo histórias do meu lugar* (2022), da autora jovem Ane Kethleen Pataxó; tal livro é composto por diversos gêneros, sendo escrito pela estudante de fisioterapia pataxó a partir das memórias dos seus avós. Assim, seleciono alguns pequenos contos que estão presentes na obra para enfatizar as relações mitológicas memoriais

que compõem a tessitura narrativa da autora. Além disso, observo como o mercado editorial brasileiro é extremamente seletivo, uma vez que publicar tornou-se (e ainda é) uma tarefa muito difícil para diversos/as autores/as indígenas. Ao final do capítulo, desenvolvo a análise de dois contos da escritora alagoana indígena Denízia Fulkaxó, presentes nos livros *Kariri Xocó – contos indígenas – volume 3* (2022) e *Kariri Xocó – contos indígenas – volume 4* (2023), observando a desenvoltura de uma personagem criança/adolescente, Mydzé, na construção de debates tão importantes aos povos indígenas, como o Marco Temporal e a Bancada do cocar. Nos textos de Denízia, o espaço principal é a escola; portanto, faço também uma discussão sobre como as leis que regem a educação brasileira aplicam a literatura de autoria indígena, problematizando se, de fato, isso é cumprido.

No Capítulo 5 – *Toá*, apresento o romance de Ezequiel Vitor Tuxá, indígena Tuxá da Bahia. O autor indígena investe na escrita romanesca de forma memorial, abordando um passado sofrido dos Tuxá que precisaram migrar (se dividirem) com a construção da barragem de Itaparica. Na análise, destaco como o rio adquire a concepção de personagem e se torna um sujeito de direito no desenvolvimento do romance. Em seguida, apresento o conto *Nãna e os potes de barro* da autora indígena pernambucana Chirley Pankará. Numa narrativa ilustrada e cheia de memórias, a autora indígena compõe um texto em que a contação oral é espaço para a formação memorial e identitária, destacando como o processo de produção do barro ensina e forma as crianças em comunidade. Logo após, centro a discussão na obra *Oré-Îandé (Nós sem vocês – Nós com vocês)* (2020), de Ademário Ribeiro. Nesta obra múltipla, seleciono alguns poemas escritos em algumas línguas indígenas: Guarani, Tupi/Tupinambá, Patxohã e Kiriri/Kipeá, destacando a importância dos idiomas indígenas para a literatura de autoria indígena e como o autor indígena utiliza as marcações do pronome "Nós" para compor sua poética. Depois, apresento a obra *Poesia da Terra* (2024) da autora Bárbara Matias Kariri, a última autora indígena que conheci por meio das redes sociais. A obra da indígena Kariri, do Ceará, entra nesta tese no último ano de escrita. Na obra, observo como as figuras da mulher e da terra aparecem como sinônimos, com a ideia de mãe, que cuida, orienta e preserva. Além disso, destaco como a escrita da autora é importante instrumento na luta contra o memoricídio que se investiu sobre os corpos das ancestrais da autora e que continuam a insistir sobre os corpos indígenas. Por fim, fecho o capítulo com a poética de Juvenal Teodoro Payayá, destacando que o autor indígena baiano reconfigura a forma de pensar a autoria indígena, possibilitando o trato com temáticas para além das escolhidas por outros/as autores/as indígenas. O autor Juvenal Payayá escreve sobre temas da sociedade, sobre povos da periferia,

sobre invasões para com povos minoritários. Assim, por meio da obra *Nheenguera* (2018), apresento essa versatilidade criativa do autor.

No Capítulo 6, faço uma breve retomada sobre a noção de narrador, enfatizando minha escolha pelo conceito voz-imagem, entendendo que as noções empregadas por críticos canônicos não dão conta da multiplicidade narrativa indígena. Nas Considerações, saliento que o que convencionalmente chamamos de palavras finais, eu opto por denominar palavras do começo, entendendo que este trabalho pode no futuro ser revisto, repensado, continuado.

A escolha em pintar esta tese com o jenipapo, o urucum e o toá dá-se, principalmente, porque estes elementos estão intimamente relacionados com as identidades dos povos indígenas aos quais pertencem cada autor/a e com a minha identidade também. Cada povo, em sua particularidade, pinta o corpo e, mais que o corpo, pinta a ancestralidade. Vale pontuar que cada povo possui grafismos e desenhos com significados próprios. Há povo que utiliza apenas o jenipapo, outros apenas o urucum ou o toá. Há também aqueles que utilizam os três elementos em diferentes grafismos e pinturas. Em pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso da licenciatura em Pedagogia pela UFPB, a discente Raaby Sousa da Silva observa a relação dos potiguara da Paraíba com as pinturas corporais e pontua que "para que os ritos sejam mais bem compreendidos, desde a colheita do urucum e jenipapo, para se produzir as pinturas corporais indígenas potiguaras, precisamos compreender toda a conexão com os mitos, símbolos e ritos" (Silva, 2020, p. 31). Já entre os Kariri Xocó, de Alagoas, Carlos Henrique Romeu Cabral e Neuma Gomes de Oliveira, ao discutirem sobre as pinturas desse povo, observam que eles utilizam pigmentos de origem vegetal e mineral. Assim, "o pigmento de origem vegetal, extraído do fruto verde ou maduro do jenipapo, resulta na cor preta e apresenta uma peculiaridade bastante interessante" (Cabral; Oliveira, 2012, p. 25), já "o carvão e a argila utilizados para obtenção das cores preta e branca respectivamente, são triturados e o pó resultante misturado com mel é aplicado diretamente sobre a pele" (Cabral; Oliveira, 2012, p. 25).

O preto do jenipapo, o vermelho do urucum e o branco do toá estão presentes em diferentes estéticas nas culturas desses povos. Assim, ao separar os autores nesses três elementos, não os defino como povos que utilizam apenas um único meio como forma de pintura. A escolha acontece de maneira pessoal, a partir da minha visão de um indígena pesquisador, considerando minha leitura das obras literárias analisadas. De tal forma, no Capítulo 3 – *Jenipapo,* essa tintura adquire, de forma política, o significado ancestral de força e liderança, de forma que nela estão duas das pioneiras do movimento literário indígena – Graça Graúna e Eliane Potiguara – que, juntas a outros três parentes potiguara – Jução Nyn, Eva

Potiguara e Meyriane Potiguara –, somam esforços na consolidação das literaturas indígenas do Nordeste brasileiro. O *Urucum* adquire, simbolicamente no Capítulo 4, o significado de luta pessoal e coletiva, uma vez que o vermelho que evoca resistência é marcante nas formas autobiográficas que compõem a escrita das cinco autoras que são apresentadas nesse capítulo: Sulami Katy, Auritha Tabajara, Ellen Wassu, Ane Pataxó e Denízia Fulkaxó. Embora marcadamente escritas por um "eu" evidente, a presença do coletivo se faz nos gêneros propostos por cada autora. Quanto ao branco do *Toá,* no Capítulo 5, a memória será o mecanismo de representação, de forma que a escrita de Vitor Tuxá, Chirley Pankará, Ademário Ribeiro, Bárbara Matias Kariri e Juvenal Payayá se tecem pelo viés das lembranças individuais e coletivas.

Assim, com o preto, o vermelho e o branco, pinto esta tese e almejo pensar em um movimento de narradores ou eu-líricos que se constituem nas obras literárias aqui analisadas como "vozes-imagens indígenas", considerando que tanto pela dimensão narrativa quando na dimensão imagética, o que se denomina como narrador ou eu-lírico na perspectiva ocidental são construídas pelos autores e pelas autoras indígenas de povos do Nordeste nesse duplo espaço que, mais que voz, é também mecanismo que cria imagens. Essa pintura é movida por um fio que, mesmo que muitas das vezes não apareça na discussão teórica, é o que liga essas obras e os/as autores/as: a memória, a tradição e a contemporaneidade. Inclusive, a noção de contemporaneidade empregada aqui se aproxima da proposta de Giorgio Agamben (2009), em seu famoso texto crítico *O que é o contemporâneo? E outros ensaios,* no qual o autor aborda a ideia de contemporaneidade como "uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias" (Agamben, 2009, p. 59). Nesse sentido empregado pelo filósofo italiano, a contemporaneidade ao mesmo tempo que se aproxima da noção de tempo, dela também se afasta. No entanto, "está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos" (Agamben, 2009, p. 72). Assim, não se pode afirmar que o contemporâneo é o oposto do que se entende por antigo, daquilo que provém da tradição. Com isso, a literatura indígena contemporânea está inserida em um bojo do que se denomina arte indígena contemporânea e foi discutido por Jaider Esbell (2018). Para o artista Macuxi, "a arte indígena contemporânea seria então o que se consegue conceber na junção de valores sobre o mesmo tema arte e sobre a mesma ideia de tempo, o contemporâneo, tendo o indígena artista como peça central" (Esbell, 2018, s/p).

O/a próprio/a indígena, neste século, com suas ferramentas artísticas, torna-se a peça central da arte contemporânea. É nesse bojo que se inserem os/as autores/as indígenas. Eles e elas tornam-se as peças centrais desse movimento que se denomina contemporâneo, porque reconhecem que as

ferramentas utilizadas pelo modelo colonizador não dão conta de dar nomes às suas/nossas produções. Por isso, Esbell (2018, s/p) ainda acrescenta que "o sistema de arte europeu desconhece e, portanto, não reconhece que entre os indígenas há um sistema de arte próprio, com sentidos e dimensões próprios". Tais sentidos bebem da noção de tempo apontada por Agamben (2009) e pelo próprio Esbell (2018).

Assim, a contemporaneidade indígena é manifestada nas formas que os povos indígenas, artísticos por natureza, encontraram para manifestarem as artes. De tal modo, "a arte indígena contemporânea nesse sentido está para muito além das molduras e estruturas" (Esbell, 2018, s/p), porque, embora propostas em gêneros canônicos, não se perde do fio condutor que, de acordo com Esbell (2018, s/p), "purifica-se filtrando em si mesma com a força da espiritualidade, seu núcleo". Além disso, Jaider Esbell também aponta que:

> a AIC é isso, talvez seja uma caça, um ato de caçar. Você vai usando várias armadilhas, dependendo da ocasião que encontra. E num outro movimento, é tentar fazer essa tradução de mundo. Ir lá, ver como acontece, falar para os parentes como as coisas funcionam, como é que não é, os riscos... Tem essa figura de dar a mão um ao outro, é uma forma de apresentar, de tentar fazer com que role algum diálogo (Esbell, 2021, p. 39).

Os/as autores/as e artistas indígenas continuam nesse movimento de busca, retomada e traduções. Escrever tem sido um mecanismo encontrado para fazer a Arte Indígena Contemporânea (AIC) encontrar e provocar diálogos. Assim, nesta tese, pelo fato de as palavras não darem conta de tudo, a utilização das imagens é necessária para a composição semiótica deste texto, afinal, por meio de palavras, pinto as autorias indígenas escritas do/no Nordeste brasileiro. Então, de forma interarte, e considerando que as imagens significam, em alguns momentos de análise torna-se mais que necessário trazer imagens dos textos. Desse modo, uma forma de adiar o fim do mundo, para dialogar com o parente Ailton Krenak (2019), é valorizar a arte. Valorizo as escritas dos/das parentes e suas diferentes formas de fazer e entender literatura. Além disso, aponto como cada autor/a constrói uma voz-imagem, que narra o texto em prosa e poesia e ao mesmo tempo contribui para a formação de imagens, que também podem ser lidas pelos leitores e leitoras.

Por isso,

convido-vos à pintura coletiva!

Preto vermelho branco
no meu corpo que é voz-imagem
nas palavras que saem da minha boca

e passam por meus dedos.
Chegam à tela de um computador
no qual pinto
o céu, a terra, as águas
e misturo essas cores.
Dissolvo com uma reza
adiciono parentes
recorro ao sagrado
jogo palavras, busco novamente
esqueço, lembro, reescrevo
pinto mais uma vez.
Meus dedos estão enxarcados
de
Preto
Vermelho
Branco

Quem disse eu não sabia falar?
do meu jeito,
eis a minha voz-imagem:

2. CONFRONTOS E DIÁLOGOS POSSÍVEIS: A ARTE DE NARRAR EM MOVIMENTO

> *"[...] a nossa palavra indígena sempre existiu; existirá sempre"* (Graúna, 2013, p. 178).
>
> *"[...] a arte de narrar está em vias de extinção"* (Benjamin, 2012, p. 213).

Para situar quem lê este texto-imagem, neste capítulo ainda não proponho as análises das obras literárias. O motivo da existência deste capítulo é o de provocar e questionar pressupostos teóricos que não deram conta de pensar e analisar/compreender as presenças indígenas na teoria literária ocidental. Assim, este é um capítulo que busca interrogar e questionar as teorias que nos invisibilizam e, quando necessário, concordar – ainda que parcialmente e de modo dialógico, uma vez que o diálogo é necessário nos movimentos epistemológicos e nenhum ato de pesquisa se faz como original e isolado. Aqui, também proponho a consolidação da teoria indígena, um movimento cosmo, étnico, político, que reverbera discursos embasados na sabedoria ancestral e nos desafios da contemporaneidade. Por isso: Provocação. Trouxe duas epígrafes para iniciar este capítulo porque acredito em duas coisas. Primeiro, corroboro e defendo o que Graça Graúna diz; segundo, Walter Benjamin, embora canônico e detentor de um poder hegemônico na teoria ocidental, ainda nos indica muitos caminhos profícuos de reflexão, por isso, entendo que merece ser questionado, provocado. Sendo assim, quase 90 anos depois, desde que o crítico alemão destacou que a arte de narrar estava para ser extinta, muitos estudiosos já o responderam e o questionaram para problematizar essa suposta extinção ou morte da arte de narrar.

No entanto, assumo também este papel, agora, na terceira década dos anos 2000, de superar essa proposta monológica de que uma teoria ainda não pode ser criticada ou problematizada nos dias atuais. Assim, como exposto por outro teórico ocidental, Mikhail Bakhtin, em *Estética da criação verbal* (2011), para superar o monologismo, o autor exerce papel ativo na construção de uma obra. De tal forma, esse ativismo que supera o monologismo é aquele que, segundo Bakhtin (2011, p. 339), "interroga, provoca, responde, concorda, discorda, etc.". Com isso, proponho aqui interrogar, provocar, responder, concordar e discordar (por que não?) as/das limitações teóricas benjaminianas, no que diz respeito à arte de narrar, e também do próprio Bakhtin, uma vez que, se superar o monologismo é uma ação que exige um movimento de interrogação, provocação, resposta, concordância e discordância, e que também faz parte do meu posicionamento estético e político, bem como dos/das estudiosos/as indígenas

que defendem que boa parte das teorias ocidentais são insuficientes para abordar o nosso universo indígena.

Mas, por que ainda recorrer a Walter Benjamin e Mikhail Bakhtin? – o movimento dialógico que proponho realizar aqui diz respeito a um questionamento ou reflexão epistêmica. Considerando a importância de ambos para a teoria ocidental, retornar aos escritos deles é, também, um movimento de releitura, concordância (quando necessário), que provoca interrogações. Benjamin e Bakhtin aparecem nesta tese para dialogar com as vozes indígenas, com a minha/nossa voz, muitas das vezes insatisfeitas com as proposições, mas conscientes de que a revisão é possível. Embora os teóricos não estejam neste plano para lerem essas discussões, acredito que as reflexões servirão para novos debates, novas propostas dialógicas. Propostas estas que não são excludentes, limitadoras e dicotômicas. Além disso, acredito que a voz, a escrita e a imagem indígena têm muito o que contar.

Graça Graúna, mulher indígena potiguara, enfatiza que a palavra indígena sempre existiu. A voz da escritora nordestina é, já, uma resposta ao que denominou Benjamin ser a extinção da arte de narrar. Quando trago Graça Graúna como primeira voz desta discussão, proponho uma nova cartografia crítica. Podemos dialogar ou questionar cartografias ocidentais e temos repertório para tal ação. Dizer que a palavra indígena sempre existiu é entender que, como observa Milena Pinto (2017, p. 10), "as expressões literárias orais de variados caracteres, gênero e funções –, existem desde tempos imemoriais". Há de se validar que, mesmo antes de se falar em presença branca nas terras pindorâmicas[7], a palavra indígena já existia e, como concretiza Graúna, sempre existirá. No entanto, para tentarmos entender o que levou Benjamin a destacar as vias de extinção da arte de narrar, precisamos retornar à Alemanha entre guerras da primeira metade do século XX. Walter Benjamin nasceu em 1892 e faleceu em 1940, ano seguinte ao início da segunda guerra mundial. Sendo um alemão judeu marxista que precisou se refugiar em outros países, muito contrário às ideias da então crescente Alemanha nazista, o crítico literário via, naquelas situações, que, de fato, eram "mais raras as pessoas que (sabiam) narrar devidamente" (Benjamin, 2012, p. 339). No entanto, estando Benjamin situado em um contexto que ascendia ao nazismo, ao elitismo e ao conservadorismo, revelava uma concepção essencialmente europeizada de narradores, do que entendia por poéticas orais. Tal como fez e faz o Ocidente, não se abria a questões para além da bolha hegemônica.

Com a grande derrota da Alemanha na Primeira Guerra Mundial, o então país ficou destroçado. Benjamin observou que as ações de experiência estavam em baixa. Três anos antes

[7] Para os Tupi Guarani, estas terras que hoje chamamos Brasil tem o nome de Pindorama, que significa Terra das palmeiras.

da publicação de *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, texto de 1936, em 1933, o refugiado judeu já explanava em seu outro ensaio *Experiência e Pobreza*, que "já se podia notar que os combatentes voltavam silenciosos dos campos de batalha" (Benjamin, 2012, p. 124). Observe-se que, para Benjamin, a guerra foi responsável por causar esse silenciamento nos soldados e nas pessoas em geral. Assim, a pobreza de experiência retirou aquilo que em 1936 o crítico evidenciou como arte de narrar. Retornando então ao Benjamin de 1936, vemos que ele definirá dois representantes daquilo que define como essencial para a construção de exímios narradores. Contrapondo-se ao discurso de extinção da arte de narrar benjaminiana, vale colocar em diálogo o que salienta a escritora indígena Márcia Kambeba. A geógrafa e autora Omágua/Kambeba revela que "nossos antepassados ensinavam na calada da noite, quando os 'colonizadores' dormiam" (Kambeba, 2020, p. 90). Dessa forma, a baixa experiência de narrativas não coadunava com o que ocorria neste lado. A resistência ao empobrecimento das narrações foi o que manteve as culturas indígenas em movimento, pois se confronta a imposição do colonizador que retirou dos indígenas a possibilidade de narrarem suas experiências em suas próprias línguas – que eram diversas, considerando a existência dos diversos povos que povoavam essas terras.[8]

Embora o autor alemão tenha situado seu contexto, as definições dele tomaram proporções mundiais, uma vez que, ainda hoje, há quem defenda que as experiências das quais falava Benjamin dizem respeito a todos os povos. Não posso concordar com isso. Daniel Munduruku (2020, p. 39) compreende que "contar histórias é, para nós, uma das formas de manter o nosso saber". De tal maneira, o narrador indígena ou a voz-imagem indígena exerceu a contínua ação de não deixar a arte de narrar ser extinta. O contexto colonial impôs poder e soberania; primeiro tentando extinguir as línguas indígenas; depois, pela supremacia exercida pelo Marquês de Pombal que proibiu as diversas línguas indígenas e a língua-geral. Neste contexto, falo apenas de questões linguísticas, não de mortes e sangue derramado – que foram muitos.

Retornando então a Benjamin, pode-se observar que ele definiu dois sujeitos históricos que estavam na origem da arte de narrar, quando ela ainda era de transmissão oral, os chamados de "decanos da arte de narrar" (Benjamin, 2012, p. 215), ou seja, o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. O camponês sedentário, aquele que nunca saiu de seu país, portanto,

[8] Marta Azevedo escreve no PIB Socioambiental (Povos Indígenas do Brasil) que alguns autores estimam a população indígena no século XVI entre 2 e 4 milhões de pessoas, pertencentes a mais de 1.000 povos diferentes. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Quantos_eram%3F_Quantos_ser%C3%A3o%3F. Acesso em 10 de fevereiro de 2024.

conhece a tradição, as histórias. O marinheiro comerciante, porque quem viaja conhece outras narrativas, outras histórias, e tem sempre algo para contar. A isto, cabe recorrer ao ativismo dialógico bakhtiniano para interrogar e de certa forma discordar da definição benjaminiana. Não se trata, portanto, de uma anulação do que o crítico europeu destacou, visto que ao observarmos o contexto e as situações de produções da época, atentamos que Benjamin fala a partir de um local abalado por guerras, sendo um judeu perseguido e refugiado, que não conheceu narrativas e de narradores além do continente europeu. No entanto, os narradores indígenas sempre mantiveram suas poéticas vivas, entendendo, como expõe Munduruku (2020, p. 115), que "os velhos contam a importância de nos colocarmos como aprendizes, apreendedores". Esse posicionamento de se colocar como sujeito ouvinte, que aprende e apreende, foi uma tática de resistência para manter a tradição em curso em meio às proibições. Para além do contexto benjaminiano, a arte da narrativa oral continuava muito viva entre os povos originários. Seria Walter Benjamin hiperbólico ao descartar que a arte de narrar estava em vias de extinção? Mesmo assim, posso extrair do texto de Benjamin algumas reflexões interessantes para pensar o contexto indígena.

Mas, antes, escrevo um poema para Walter Benjamin:

Dizem que da guerra os homens,
Voltavam silenciosos.
De silêncio em silêncio,
Meu povo quase foi
Dizimado

Guerras e genocídios tendem a
Silenciar
Matar
Destruir

Do trauma à dor.
Eu (ben)vejo o lugar,
(ja)que a história não contou,
a (min) também compete a
tarefa de recontar.
Por isso, invento formas
em palavras e imagens
de ser uma voz-imagem.

A isto, porém, numa postura ativista, saliento a existência de decanos da arte de narrar antes mesmo de se falar em guerras que destruíram a Alemanha de Benjamin. Se pararmos para observar a existência e a fundação de povos e países, notamos como a oralidade foi constituinte para a formação da humanidade. Dessa forma, é importante destacar que, em oposição ao discurso benjaminiano, houve/há outros modos de perceber os narradores. Assim, do outro lado

do globo, nas terras de Pindorama, existiam povos narradores que mantinham viva a arte de contar, de narrar, mesmo tendo sido vítimas de diversas imposições. Vítimas de um processo colonizatório extremamente violento e sangrento que se iniciou no século XVI, que ainda perdurava no século XX, e perdura no presente século. Os povos indígenas passaram por diversos processos de invisibilização e de ceifamento de vidas e culturas.

Se no contexto europeu Walter Benjamin destacava que a guerra tornou a experiência baixa e provocou o silenciamento, no nosso contexto, diversos povos indígenas viam-se já em um país tomado pelo poder do colonizador, com uma língua imposta e ainda vítima da barbárie começada há quatro séculos. Aqui, não há a pretensão de se dizer que as guerras foram menos violentas que as colonizações ou vice-versa. A discussão sobre esses contextos faz-se necessária porque qualquer guerra ou colonização visa à destruição de vidas e o lucro para os poderosos. Dessa forma, seja no contexto entre guerras benjaminiano ou no contexto colonial enfrentado pelos povos indígenas, perderam muito aqueles que eram considerados inferiores: indígenas, judeus, homossexuais, negros, pessoas com deficiência. Guerrear e colonizar só foi "profícuo" para quem comandava, não para quem lutava e tentava sobreviver. No contexto das memórias narrativas, os narradores indígenas, tais como aqueles que voltaram silenciosos dos campos de batalha, viram-se pobres em experiências não por querer, mas por imposição.

Atualmente, as comunidades indígenas ainda enfrentam processos que enfraquecem as experiências. A saída das aldeias em busca de trabalho, muitas das vezes, é uma forma que afasta as experiências. Não se pode generalizar, mas, de fato, há quem perca o contato com seus povos após a saída para a cidade grande. Outro fator é a invasão de comunidades religiosas em algumas aldeias. A intromissão das diferentes fés (geralmente cristãs), tem sido um problema para alguns povos, uma vez que essa intromissão, que se iniciou no período colonial, ainda hoje visa levar o que eles equivocadamente chamam de "salvação" aos diferentes povos indígenas, cindindo com as narrativas, as memórias e as sabedorias ancestrais herdadas. Naquelas comunidades que foram "invadidas" pela expansão da cidade grande, um grande problema é a falta de interesse de alguns jovens indígenas em aprenderem pela voz do ancião. De tal forma, convém lembrar que a ação de manter essas narrativas em curso ainda atravessa diversos recortes neocoloniais. Assim, manter a palavra indígena em movimento se estende por séculos e perdura até nos dias atuais. Com isso, a pobreza em experiência para os povos indígenas poderia sim ter provocado a extinção dos narradores indígenas, mas a palavra falada, a voz, o corpo em performance – e nossa capacidade de escuta para com diversas outras vozes das gentes – nunca deixou de realizar sua tarefa de manter viva aquilo que os mais velhos sempre ensinaram. Daniel Munduruku (2017) ressalta que foi ouvindo histórias que aprendeu sobre a

vida do seu povo. Dessa forma, a ação de ouvir, de escutar tornou-se movimento cíclico em cada comunidade.

Graça Graúna destaca também que "durante o período colonial os poetas e narradores indígenas continuaram registrando suas manifestações até de modo quase clandestino" (Graúna, 2013, p. 170). A clandestinidade não significa que o que esses poetas e narradores faziam era errado. Aos olhos do colonizador, sim; era erro. Aos olhos dos próprios indígenas, não; era memória. Os registros que sucumbiram às proibições, embora poucos, não permitiram que a perda fosse total, mesmo que o silenciamento, fruto e causador de muita violência, tenha sido constante e extremamente perigoso. Assim, os modos de narrar de forma clandestina sobreviveram graças às diferentes formas de resistência desses povos. Com isso, por séculos, a experiência indígena esteve, assim como os narradores benjaminianos, em vias de extinção – mas jamais foi extinta. Aqui, o paralelo realizado entre esses dois contextos serve para enfatizar que uma teoria pode não abarcar tudo, portanto a necessidade de abrirmos para outros contextos e observarmos diferentes culturas. Portanto, as vozes indígenas funcionam como perpetuadoras de uma contra-história, como aborda a intelectual maori Linda Tuhiwai Smith (2018). Essa ação de ter voz para recontar o passado e tomar o espaço negado faz parte de um movimento que reverte ideias e ideais muito consolidados pelo viés do colonizador. Dessa maneira, as vozes indígenas produzem contra-histórias em relação às definições de críticos europeus como Walter Benjamin, por exemplo, porque "essas contra-histórias são poderosas formas de resistência, repetidas e compartilhadas em diversas comunidades indígenas" (Smith, 2018, p. 12).

A colonização limitou as vozes-imagens indígenas quando impôs um novo idioma, proibiu as línguas indígenas, separou povos, proibiu ritos e rituais. Assim, manter a arte de narrar em movimento foi tarefa que perdurou/perdura gerações, pois a palavra falada foi essencial para que a experiência, mesmo quase sendo extinta, fosse mantida viva. Retomar Walter Benjamin e suas definições sobre a arte de narrar por meio de um ativismo responsivo nos coloca em uma ação possível e, por vezes, conflituosa. Sendo o crítico europeu um cânone da teoria literária ocidental, questionar e provocar seus pressupostos podem não ser tarefas bem vistas, principalmente quando se trata de sujeitos que ainda almejam espaços como os povos indígenas. No entanto, essa retomada às considerações benjaminianas é possível porque há a necessidade, ainda neste século, de entendermos que sempre existiram poéticas orais e decanos da arte de narrar para além do continente em que o crítico judeu estava situado. Assim, ler e reler os pressupostos benjaminianos hoje, em tempos que os povos indígenas ainda são vítimas de silenciamentos que empobrecem suas experiências, torna-se ação necessária para enfatizar que, apesar dos abalos, a arte de narrar indígena mantém-se viva.

Vale destacar que as considerações benjaminianas sobre a arte de narrar são pautadas também nos estudos realizados pelo crítico acerca das obras de Nikolai Leskov, escritor russo falecido no final do século XIX. Para Benjamin, por ser um exímio viajante e conhecedor de histórias e narrativas diversas, Leskov foi um dos poucos que, na era da informação e desenvolvimento do romance, possuía características de um excelente narrador. Assim, não apenas as guerras empobreceram as narrativas; segundo Walter Benjamin, a reprodutibilidade da obra de arte numa perspectiva técnica, bem como a rapidez das informações por parte da imprensa, empobreciam as experiências das narrativas. Tais discussões também aguçam as poéticas orais indígenas atualmente, visto que há quem defenda e discuta que quando colocadas na forma escrita, as narrativas indígenas perdem sua origem. Dessa maneira, estudiosos como Daniel Munduruku refutam essa problematização, uma vez que a escrita não anula a oralidade, pelo contrário, se associa.

Observando as proposições de Benjamin, nota-se a grande e importante valorização dada à oralidade. Mas, após as discussões anteriores, poderia surgir dúvida no leitor: em que as contribuições de Walter Benjamin são pertinentes nesta tese? Em primeiro lugar, escolhi retornar ao autor alemão para fazer um contraponto entre a arte de narrar em um contexto de extrema violência pós primeira guerra e o contexto de manutenção da narrativa oral ou escrita na literatura indígena brasileira. Depois, que, tal como o autor valoriza a oralidade no contexto situado, tal valorização deve ser vista e entendida também no contexto em que meus ancestrais se situaram. É interessante destacar que a manutenção da arte oral de narrar funcionou e ainda funciona como luta contra a opressão e o silenciamento.

Com isso, o que hoje chamamos de literatura indígena descende dessa seara de vozes-imagens que mantiveram a experiência de narrar em movimento, da ação de dessilenciar. No entanto, há uma questão essencial que difere o entendimento benjaminiano dos entendimentos indígenas. Embora Benjamin valorizasse as manifestações orais, a proposta do autor alemão faz parte de um conceito que dicotomiza oralidade e escrita. Para o crítico, oralidade é o que escrita não é. Grande parte da teoria ocidental é pautada nessa dicotomização, que muitas das vezes são discussões excludentes, que separam o oral e o escrito. Na literatura de autoria indígena, essa dicotomia não vigora, pois oralidade e escrita coexistem, não se separam, uma dialoga com a outra – não são propostas que se excluem, mas que se complementam. Assim, quanto mais me valho dos recortes benjaminianos, mais percebo que há faltas para dar conta do meu objeto.

A isso, aciono um outro crítico europeu para esse debate dialógico. Em *Introdução à poesia oral*, Paul Zumthor, um medievalista suíço, crítico literário que viveu no século XX,

desdobra o conceito de oralidade, mas antes problematiza a concepção dada ao oral apenas como perspectiva folclórica ou popular. Zumthor viveu até o final do século XX e possui um lugar bem privilegiado nas discussões sobre as poéticas orais. O olhar zumthoriano exerce considerável poder em diversos espaços teóricos e acadêmicos. Nesta perspectiva, pensando a partir de debates da Antiguidade e da Idade Média, Zumthor observou que a poesia oral era vista como "uma *outra coisa,* enquanto que a escrita lhes é *própria*" (Zumthor, 1997, p. 26). O autor, então, assume essa postura de crítico em resposta à proposta de que a oralidade se manifesta como perspectiva folclórica para questionar a definição medievalista de que literatura era apenas escrita. Assim, ao reduzirem as poéticas orais ao folclore ou popular, reduziam a definição de literatura.

De Walter Benjamin para Paul Zumthor, estamos diante de concepções de oralidades que se chocam. Zumthor toma uma posição que valoriza e reconhece a existência de poéticas orais como perspectiva literária, ao mesmo tempo reconhece que "até cerca de 1900, na linguagem dos eruditos, toda literatura não europeia era relegada ao folclore" (Zumthor, 1997, p. 25). Assim, o poder hegemônico europeu assumia a concepção do que era literário ou não, de forma que as oralidades existentes, relegadas à definição folclórica e popular, eram definidas como não literárias. Zumthor ainda evidencia que essas relações definidoras do que era folclore ou literatura faziam "referência a uma Instituição, a um sistema de valores especializados, etnocêntricos e culturalmente imperialistas" (Zumthor, 1997, p. 25). Note-se então que a disposição do medievalista em criticar essa hegemonia europeia não diz respeito a uma negação ao que se define por folclore, mas a uma redução da definição de oralidade como elemento não literário ou sem poder nenhum numa sociedade dominada pela escrita. Ainda que centrado numa discussão que valoriza as poéticas orais, o olhar de Paul Zumthor estava ainda muito centrado nas poéticas europeias. Vale relembrar que o crítico suíço se pautava numa perspectiva medievalista, assim, não abrangia multifacetados espaços.

Saindo do medievalismo zumthoriano e adentrando nas concepções de Mikhail Bakhtin, vemos em *A cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais* (2010) como a cultura da época relegava à linguagem da praça pública, aquela tão evocada nos carnavais da idade média uma definição de popular como uma espécie de texto de baixa qualidade. Assim, as poéticas orais, as narrações, tão evocadas por Benjamin, eram vistas por diversas culturas em que havia a hegemonia da letra escrita, como algo inferior, sem qualidade. A aproximação entre os três teóricos ocidentais está nas relações com a narrativa oral e os gêneros da praça pública. Embora cada um tenha suas particularidades e focos específicos, neste debate, é possível relacioná-los.

Assim, Bakhtin destaca que as obras da Idade Média que reuniam elementos da praça pública, do carnaval, do grotesco, do baixo corporal, do riso, era uma literatura que estava "imbuída da concepção carnavalesca do mundo" (Bakhtin, 2010, p. 11), portanto, "não se trata(va) de folclore" (*idem, inserção nossa*). A literatura de autoria indígena, ainda nos dias atuais, reúne formas/pinturas de resistência que contestam as ideias que reduzem as narrativas indígenas e até mesmo as vidas e as culturas indígenas ao folclore. Essa folclorização é uma forma de negar as existências múltiplas indígenas, deixando-nos sempre à margem, no lugar do mito. Maria Inês de Almeida e Sônia Queiroz (2004, p. 205) destacam que "que a folclorização da literatura indígena cumpre antes o papel de ocultá-la", de forma que esse discurso é carregado de negação. Com isso, faz parte dessa ação, antes, negar a existência dessa literatura.

De tal forma, retornando a Zumthor, a crítica a uma definição restrita e limitada do que eram as poéticas orais levaram o medievalista a definir oralidade como um conjunto que reúne não apenas voz, palavra falada. Para o crítico, oralidade é, também, performance, um constructo que une voz, corpo e movimento. Assim, Zumthor (1997, p. 27) evidencia que "é inútil julgar a oralidade de modo negativo, realçando-lhe os traços que contrastam com a escritura". Com isso, perde-se muito em separar oralidade e escrita, quando na verdade uma existe em sintonia com a outra, embora a sociedade ocidental, desde a Antiguidade, tenha superestimado a escrita. Daniel Munduruku observa que escrita e oralidade mantêm relações, pois acredita que "há um fio muito tênue entre oralidade e escrita, disso não se duvida. Alguns querem transformar esse fio numa ruptura. Prefiro pensar numa complementação" (Munduruku, 2018, p. 83). A tenuidade existente entre oralidade e escrita destacada por Munduruku rechaça a ideia ocidental de que uma está distante da outra, justamente por a escrita exercer mais poder que a oralidade. Os povos tradicionais observam que não há ruptura, pelo contrário, há complementação, continuação. Trata-se de um fio que se liga e não se dissolve. Daniel Munduruku (2018, p. 83) ainda acrescenta que "pensar a literatura indígena é pensar no movimento da memória para apreender as possibilidades de mover-se num tempo que a nega e que nega os povos que a afirmam. A escrita indígena é a afirmação da oralidade". Assim, a oralidade e a escrita indígena coadunam-se para manter a memória em curso. Note-se que Munduruku enfatiza na relação dialógica entre escrita e oralidade. Não pensa numa separação, numa dicotomia, pelo contrário, enfatiza sempre a complementação. A isso, vale salientar que, quando falo em escrita aqui, estou pensando na escrita alfabética, pois, quando considero escrita em seu sentido macro, observo que antes mesmo da definição de escrita como letra, os povos indígenas já dominavam técnicas e códigos que mediavam a comunicação em meio às proibições da colonização.

Para refletir um pouco mais a hegemonia da *littera* (letra), e como esse fenômeno exerceu poder para a constituição de diversas sociedades, em *A cidade das letras* (1985), o crítico literário uruguaio Ángel Rama discute como a letra foi constituinte para a formação das cidades latino-americanas. Para o colonizador, formar a cidade foi uma das primeiras formas de inserção da cultura europeia, de forma que "competia às cidades dominar e civilizar seu contorno" (Rama, 1985, p. 37). Assim, a proposta colonial de formar a cidade reivindicava o poder de dominar e civilizar os povos que residiam nesses espaços. Rama ainda coloca que a consolidação da cidade foi pautada num "esforço de transculturação" (*idem*), ligado efetivamente às concepções europeias, porque o modelo de cidade que se constituía estava pautado na cultura barroca, ou seja, a imposição da cultura do colonizador foi marcante para a consolidação da cidade latino-americana. Mas essas cidades só se constituíram pela hegemonia que o colonizador colocou na palavra escrita, uma vez que a letra também visava a obtenção do poder econômico. A cidade das letras se constituiu numa perspectiva dicotômica que enfatizava o discurso elitista e colonial de que a intelectualidade era apenas de quem dominava a escrita. Nesse contexto, os povos formados na oralidade não tinham nenhum poder, pelo contrário, eram vistos como desprovidos de todas as formas destinadas ao contexto urbano.

Essa consolidação da letra como elemento de poder formou também a literatura latino-americana, uma vez que as poéticas orais de povos indígenas, negros, ciganos, etc. demoraram a ser entendidas como literatura, existindo uma negação até nos dias atuais. De tal maneira, Rama (1985, p. 54) observa que "foi a distância entre a letra rígida e a fluida palavra falada que fez da *cidade letrada* uma *cidade escriturária,* reservada a uma estrita minoria". A constituição da cidade via poder da letra excluiu povos e selecionou uma pequena parcela da sociedade. A sociedade letrada não era apenas da letra, era agora a sociedade que supervalorizava a escrita. Esse discurso iniciado no século XVI transcorreu por diferentes séculos de forma que foi alimentado que "a fala cortesã se opôs sempre ao alvoroço, à informalidade, à torpeza, à invenção incessante da fala popular, cuja liberdade identificou com corrupção, ignorância, barbarismo [...]" (Rama, 1985, p. 56). Assim, a oralidade era vista como informal, torpe, inventiva de forma incessante. Percebe-se constantemente uma superestimação da escritura e uma negação totalmente negligente à palavra falada, tida como elemento de povos ignorantes e bárbaros. Esse discurso revela um constante poder que foi firmado na *littera*, mas que revelava mais que isso, era um discurso colonial que diminuía vidas, povos e culturas. Agora observemos: quem sempre afirmou isso foi colonizador, o invasor, numa perspectiva ocidental, que sempre promoveu uma separação que é estanque, dicotômica; os povos formados na oralidade sempre tiveram na voz a chama do poder; não o poder que separa e diminui, mas o

poder que forma e instrui gerações outras. Isso ocorre também em relação aos pobres “iletrados”, ou seja, sem educação formal.

Defendo, portanto, que os narradores e os eu-líricos que se apresentam e são apresentados nos textos literários de cada autor e autora aqui estudados não são apenas elementos da narrativa ou do poema. A esses sujeitos que, nascidos na cultura ocidental são chamados de narrador e eu-lírico, aqui, defendo a presença de uma voz-imagem indígena, uma vez que esse sujeito ao mesmo tempo que narra, cria imagens, tal como fazemos quando pintamos nossos corpos de jenipapo, urucum e toá.

3. JENIPAPO

Fruta pele negra cor
Vem marcar nosso corpo
Desenhar a luta
A força da resistência.
Tua tintura cintila por todo o
Espaço que é a minha casa

Grafa em todo esse cosmo
Simboliza a luta
A força que vem da tua cor(rente).
Tu és gente da Natureza
És a fruta múltipla.
Tece aqui teu poder de liderança.

Pinta as letras indígenas
Pelas mãos de
Graça Graúna
Juão Nyn
Eliane, Eva, Meyriane
PotiguaraS.
Diz o que palavras faladas e escritas
muitas vezes não conseguem dizer:
Grita na nossa pele (Silva Filho, 2025).

3.1 “Sou de Abya Yala: por isso, ando”: poesia e heterogeneidade nos *Fios do tempo,* de Graça Graúna

Sou de Abya Yala:
por isso, ando...ando
e nunca é o bastante
*(*Graça Graúna – *Fios do tempo).*

Figura 3 – Graça Graúna

Fonte: Íris Cruz.[9]

Toda poesia é livre como uma graça.
Seja graça, seja verso, seja ela
uma poesia,
seja anunciadora, portadora
voadora,
escritora,
como a graça e a beleza da graúna.
porque
com graça graúna,
ando (Silva Filho, 2024).

Andar. Verbo de ação. Graça Graúna foi uma das primeiras autoras indígenas que conheci via texto literário e pessoalmente. Seus textos são potências afetivas e criativas de uma mulher indígena nordestina que anda por este país metafórica e literalmente a declamar sua poesia e suas narrativas. Dessa forma, escolho iniciar esse processo de análise com a poesia da

[9] Foto: Íris Cruz. Disponível em: https://cartasindigenasaobrasil.com.br/biografia/graca-grauna/. Acesso em 27 de out. de 2025.

escritora potiguara Graça Graúna, para que andemos juntos neste território ancestral que se chama Abya Yala, que não homenageia colonizador, mas que se inscreve como um espaço que emana ancestralidade.

A epígrafe evocada nesta subseção é um poema que está presente no livro *Fios do tempo: (quase haikais)* publicado em 2021 pela editora Baleia Cartonera. O livro possui 54 poemas que atravessam espaços memoriais da escritora potiguara. A poesia de Graça Graúna se inscreve num espaço que passeia por campos da vida, das lutas e aventuras da poeta, que, em seu fazer literário, brinca com as palavras de modo provocativo e enunciativo. A autora expressa desejos, memórias e cosmovisões suas e de suas ancestrais, porque, como todo/a indígena, não é uma pessoa só, mas atravessada por memórias, ancestralidades e histórias. Em *Fios do tempo: (quase haikais)* vemos, mais uma vez, a consagração de Graça Graúna como uma autora versátil, múltipla, incisiva e criativa, seja na forma de escrever ou na forma em que o livro se apresenta graficamente. O poema epigrafado mais acima apresenta uma voz-imagem marcadamente na primeira pessoa do singular, enfatizando ser de Abya Yala. O verbo *ser* conjugado na primeira pessoa carrega também um sentimento de pertencimento a esse espaço. Para o povo Kuna, originário da Colômbia, Abya Yala significa Terra madura, Terra viva. Este nome é, então, utilizado por nós, povos indígenas, para nos referirmos ao que fomos obrigados a chamar de América. Assim, no poema, a voz poética indígena[10] assume um posicionamento estético e político ao evidenciar a presença do nome originário desse extenso território que, em seu nome ancestral, homenageia essas terras, mas que no nome que se popularizou homenageia o colonizador Américo Vespúcio.[11]

Ainda no poema, após a ênfase em ser e pertencer a esse território, há a presença dos dois pontos (:), dando margem, então, para algumas possíveis análises. A voz-imagem enfatiza: "por isso, ando...ando". A ação de andar é repetida e ainda marcada pelo sinal de reticências. Andar, como ação de que nesse espaço tornou-se necessidade, devido à migração e diáspora, ou andar para anunciar, denunciar, falar, gritar; ou ainda, andar para continuar a ação originária de explorar com liberdade todo território pindorâmico, já que fronteiras só passam a existir quando chega a colonização. Note-se que esse verso também cria imagens possíveis. Nós, leitores, imaginamos essa pessoa indígena que anda e anda. No último verso do haikai, a voz indígena ainda destaca que andar e andar "nunca é o bastante". Andar, nos diversos sentidos

[10] Durante esta tese, como tenho feito em minhas pesquisas, prefiro utilizar a expressão "voz indígena, voz-imagem indígena, voz poética indígena ou eu indígena" em contraponto ao famoso eu lírico da tradição literária ocidental.
[11] Navegador italiano naturalizado espanhol (1454-1512). Responsável pela logística das embarcações de Colombo e pioneiro da navegação na costa americana. Disponível em: https://www.sohistoria.com.br/biografias/americo/. Acesso em 2 de fevereiro de 2024.

que o poema propõe, foi e tem sido uma tarefa contínua dos povos indígenas de Abya Yala. De tal maneira, em três pequenos versos, Graça Graúna utiliza-se de uma liberdade que ao mesmo tempo proclama, critica, reflete e elucida a contínua ação indígena de andar, seja para lutar ou resistir.

Para situar meus leitores, vale pontuar quem é, o que faz e de onde vem Graça Graúna. Como destacado em seu livro *Contrapontos da literatura indígena brasileira contemporânea no Brasil* (2013), que é uma das principais referências para os estudos em literaturas indígenas brasileiras, Graúna é filha do povo Potiguara.[12] Registrada como Maria das Graças Ferreira, a autora indígena nasceu em São José do Campestre, município pertencente ao estado do Rio Grande do Norte. Mulher, nordestina, mãe, avó, professora, escritora e também crítica literária. Rita Olivieri-Godet, professora pesquisadora de literatura indígena contemporânea, destaca que "Graúna é uma palavra de origem tupi que designa um pássaro negro famoso pela beleza de seu canto, comum no Nordeste, inclusive na microrregião conhecida como 'Agreste Potiguar'" (Olivieri-Godet, 2017, p. 104). Tal como o nome que remete a um pássaro, a escrita da autora potiguara é atravessada por referências a este animal, bem como ao ato de voar. Graça Graúna é uma mulher indígena que vive em contexto urbano, mas que mantém sua ancestralidade em movimento, utilizando-se da escrita literária também como forma de manter-se em diálogo com seus ancestrais, sua cultura e seu povo.

Enquanto pesquisadora, ocupou espaços e adquiriu títulos que por muito tempo foram negados às pessoas indígenas, principalmente às mulheres. Graça Graúna entrou na graduação em Letras em 1982, na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Sua caminhada acadêmica nesta universidade se estendeu até o doutorado. Em 1991, obteve o título de mestre em Letras, com dissertação defendida sobre "O imaginário dos povos indígenas na literatura infantil". E, em 2003, o título de doutora, com a tese "Contrapontos da Literatura indígena contemporânea no Brasil". Os estudos desenvolvidos pela professora acerca do universo literário indígena renderam diversos escritos, inclusive em formato de livro. Esses materiais servem de suporte teórico-crítico até os dias atuais. Graça Graúna também realizou estágio pós-doutoral em Educação, Literatura e Direitos Humanos pela Universidade Metodista de São

[12] Os Potiguara (termo tupi que significa comedores de camarão) fazem parte da família linguística Tupi Guarani e habitavam toda a costa da Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará e Maranhão. Estima-se que sua população chegava a cem mil pessoas, até a aparição dos portugueses, em 1500. No começo, os conflitos eram raros; mas, com o tempo, os indígenas sentiram o usufruto das suas terras ameaçado e reagiram com força. Disponível em: https://trilhasdospotiguaras.pb.gov.br/pt-br/territorio-potiguara/. Acesso em 2 de fevereiro de 2024.

Paulo (UMESP). Além disso, foi professora da Universidade de Pernambuco (UPE), tendo se aposentado recentemente.

No universo da produção literária, Graça Graúna possui sete livros publicados: *Canto Mestizo* (1999), republicado em 2024 pela Retomada Editorial, um selo autônomo criado pela própria autora, *Tessituras da terra* (2001), *Tear da palavra* (2007), *Criaturas de Ñanderu* (2010), *Flor da Mata* (2014) e *Fios do tempo: quase haikais* (2021). Exceto *Criaturas de Ñanderu,* que é uma narrativa ilustrada que apresenta relações constantes com as contações orais, as demais obras são textos poéticos que se enveredam por diversos espaços e temáticas. Inclusive, Graça Graúna tem um estilo poético singular. A autora indígena elege um formato de poemas chamado haikai,[13] são eles: *Canto Mestizo, Flor da Mata* e o livro aqui estudado, *Fios do tempo: quase haikais*.

- Haikai

O *haikai* é uma forma poética de origem japonesa. Segundo Arlindo Rebechi Junior, professor da Universidade Estadual Paulista, para compreendermos a origem do *haikai* é preciso levar em conta os antecedentes. Assim, antes de se compreender o que é o *haikai*, Rebechi Junior salienta a importância do *tanka,* ou seja, "uma espécie de poema curto cuja composição métrica segue o esquema 5-7-5-7-7, alternando seus versos ora com cinco sílabas, ora com sete sílabas" (Rebechi Junior, 2019, p. 128). O *tanka* segue a composição um terceto e um dístico, de modo que o terceto é chamado de estrofe de cima (*kami-no-ku*), e o dístico de estrofe de baixo (*shimo-no-ku*). Quando feito por mais de um poeta, ou seja, em escrita colaborativa, o *tanka* passa a ser chamado de *renga*. Rebechi Junior, então, destaca que "na tradição crítica da poesia japonesa, convencionou-se denominar essa estrofe superior de *hokku*. No ofício do *haijin* (como é chamado o poeta do haikai) e na tradição do tanka-renga, houve uma gradual valorização do *hokku* como a parte mais significativa do poema" (Rebechi Junior, 2019, p. 128). Assim, o que se chama hoje de haikai no Brasil descende de um conjunto de haijins/poetas japoneses que teceram considerações sobre essa forma específica da poesia. Seja *tanka*, *hokku* ou ainda *haiku*, como o poeta japonês Massaoka Shiki (1867-1902) designou esse gênero, o *haikai* se configura pela sua capacidade sintetizadora, que organiza em apenas três versos (um terceto) uma vasta capacidade significativa.

[13] Há estudiosos/as que grafam a palavra haikai com "c" (haicai). Pelo fato de a autora grafar com "k" no título do livro, durante a minha escrita, também grafarei dessa forma, quando estiver me referindo à produção da autora.

A ideia do que se é o *haikai* se espalhou no Brasil, principalmente, a partir dos modernistas. Na obra do escritor paulista Oswald de Andrade, intitulada "Pau Brasil" (1925), o prefacista Paulo Prado incorpora à obra oswaldiana o destaque de que o verso brasileiro buscava se afastar das ideias europeias. Para tanto, adiciona ao prefácio um *haikai* que enfatiza a coloquialidade e a concisão que a estética poética do verso japonês oferece. Para Paulo Prado, a poesia brasileira poderia e deveria ser assim, concisa e eloquente.[14] No entanto, de acordo com Paulo Franchetti (2008, p. 257), professor da Universidade Estadual de Campinas, "sabemos hoje que o anônimo haicai japonês erguido como bandeira modernista nem era haicai, nem era japonês. No entanto, foi lido como tal por mais de 60 anos".

Esse diálogo com a definição do gênero haikai é necessária, uma vez que Graça Graúna é uma autora indígena que se envereda por esse gênero.[15] O livro *Fios do tempo (quase haikais)* apresenta um diálogo poético que revela em cada texto a diversidade criativa, que, ao mesmo tempo, é concisa e vasta. Vale ainda ressaltar que o *haikai* em suas características exige a composição métrica 5-7-5, ou seja, o primeiro e o terceiro verso são propostos em redondilha menor e o segundo verso proposto em redondilha maior. No Brasil, Franchetti (2008, p. 261) observa que "foi Guilherme de Almeida quem tornou o haicai conhecido no Brasil, nas décadas de 1930 e 1940. E o fez por meio de uma ação consistente na direção oposta à do estranhamento exotista". A crítica a Guilherme de Almeida[16] pela crítica literária se dá pelo fato de que, embora o terceto possua as 17 sílabas poéticas exigidas pelo haicai,[17] o escritor brasileiro o fez de maneira diferente do convencional; ainda mais, adicionou títulos aos poemas.

Outro autor brasileiro que se enveredou pela técnica japonesa do verso foi Millôr Fernandes, que deu uma dimensão própria aos textos poéticos, denominando-os "Hai-Kais".

---

[14] Paulo Prado defendia no prefácio de *Pau Brasil* (1925) a seguinte questão: Esperemos também que a poesia "pau-brasil" extermine de vez um dos grandes males da raça – o mal da eloquência balofa e roçagante. Nesta época apressada de rápidas realizações a tendência é toda para a expressão rude e nua da sensação e do sentimento, numa sinceridade total e sintética.
"Le poète japonais
Essuie son couteau:
Cette fois l'éloquence est morte".
diz a haikai japonês, na sua concisão lapidar. Grande dia esse para as letras brasileiras. Obter, em comprimidos, minutos de poesia. * (PRADO, 2004, p. 10).

[15] No Brasil, o termo tem sido empregado de duas formas; há pesquisadores que utilizam o **c** (haicai) e há quem utilize o **k** (haikai).

[16] Guilherme de Almeida (G. de Andrade e A.), poeta e ensaísta, nasceu em Campinas, SP, em 24 de julho de 1890, e faleceu em São Paulo, SP, em 11 de julho de 1969. Disponível em: https://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm%3Fsid%3D186/biografia.

[17] Na sua adaptação do haicai, Guilherme de Almeida aproveitou basicamente duas características formais do poema japonês: a distribuição das palavras em três segmentos frasais (que ele identificou ao verso, medido à maneira portuguesa) e a composição por justaposição de duas frases, numa estrutura tópico/comentário. Mas como as 17 sílabas do original, distribuídas em três versos de medida diferente e sem rima, não produziam efeito rítmico interessante, Guilherme de Almeida inseriu no seu haicai duas rimas: uma a unir o primeiro com o terceiro verso, e outra interna ao segundo verso, ocupando a segunda e a última sílaba (Franchetti, 2008, p. 261).

Franchetti (2008, p. 265) observa que o "'hai-kai' de Millôr é usualmente um epigrama (composto o mais das vezes de uma só frase) em três versos livres, dos quais se rimam o primeiro e o terceiro". Millôr Fernandes começa a romper mais ainda com as normas métricas do haikai japonês, visto que escreve em verso livre e de forma satírica e cômica. Além de Millôr, outro autor brasileiro que se destacou na forma do haicai foi Paulo Leminski que, ao mesmo tempo que rompia com a estética 5-7-5 do verso japonês, inovou na proposta "porque nele se vai juntar a abordagem tecnicista da poesia concreta com o orientalismo zenista que marcou a contracultura na segunda metade do século XX" (Franchetti, 2008, p. 265). Os haicais de Leminski são bastante acessados na poesia brasileira pelo uso da linguagem popular e também pela constante relação com a poesia concreta. Mas, e Graça Graúna? Como a autora indígena que produz haikais desde o final da década de 1990 se envereda pelas técnicas desse gênero?

Ao enveredar pelo gênero haikai, Graça Graúna instaura uma poética múltipla e autoral de um modo que se inscreve numa seara de autores brasileiros que investem na forma poética japonesa de forma particular. Se em Leminski vemos o haikai sendo produzido de forma livre, aproximando-se do poema concreto, em Graça Graúna também observamos uma heterogeneidade na forma de produzir o verso. A autora potiguara, em boa parte dos seus poemas haikais, não segue a metrificação específica do verso japonês no padrão versificado 5-7-5. No entanto, esse não cumprimento à regra não diminui sua forma poética que, ao se enveredar nesse gênero, opta, estrategicamente, por modificar a forma e da mesma maneira se inscrever nessa cena estético-literária de modo inovador e ao mesmo tempo tradicional – nota-se então o encontro entre tradição e inovação, ato comum das literaturas indígenas. A autora não deseja tomar para si a ideia do gênero japonês, pelo contrário, inspira-se nessa poética e dá a ela uma dimensão própria, singular, como podemos notar no haikai abaixo.

> Em nossa oca
> ainda exala o perfume
> das nossas andanças
> (Graça Graúna, 2021).

Graça Graúna escreve no formato do terceto e opta pela construção de um poema que elucida uma marca coletiva. A presença do pronome possessivo "nossa", marcado no singular no primeiro verso e no plural no terceiro, apresenta uma rede coletiva memorial. A oca, espaço sagrado presente nas aldeias, local de partilhas, de morada, de aprendizagem e de afeto, é um espaço da coletividade. O segundo verso, no entanto, dá sentido ao verso primeiro, trazendo marcadamente uma circunstância que é afirmada pela presença do advérbio "ainda", este que prolonga no tempo a ideia do verbo exalar; ou seja, ao utilizar "ainda exala o perfume", a voz

poética indígena prepara/aponta para a conclusão do poema, pois um verso completa/complementa o outro. O que ainda exala é o perfume, perfume das andanças, andanças coletivas. Mas quais serão os objetivos dessas andanças? Tendo em vista a luta constante dos povos indígenas e percebendo que a ação de andar é muito recorrente na poesia de Graça Graúna – tal como exposto no poema que epigrafa esta seção: "sou de Abya Yala / por isso ando... ando / e nunca é o bastante" (Graça Graúna, 2021) –, as andanças dizem respeito às ações correntes de lutas por direitos, por discussões, por diferentes espaços deste território, e também às andanças coletivas pelas matas em busca de alimentos. Vale enfatizar que a marca coletiva deste haikai destaca que, muitas das vezes, seja pela presença de verbos na primeira pessoa do plural ou pela presença de pronomes pessoais ou possessivos, a poesia indígena apresenta um espaço de vozes que dialogam, que se encontram e anunciam.

Quanto à metrificação do verso, Randra Barros, pesquisadora da poética de Graça Graúna, observa que "o haicai de Graça Graúna propõe uma forma inovadora de praticar esse gênero, rompendo com alguns princípios tradicionais" (Barros, 2022, p. 151). Randra Barros, em seu livro *O canto de Graça Graúna: uma poética da heterogeneidade nas literaturas indígenas brasileiras contemporâneas*, não analisa os haikais do livro *Fios do tempo,* mas, sua descrição sobre os haikais de Graúna vale também para o livro de 2021. De fato, há também neste uma prática que inova e rompe com princípios tradicionais do gênero. No poema "em nossa oca / ainda exala o perfume / das nossas andanças" (Graça Graúna, 2021), nota-se a irregularidade do verso, sendo então este poema composto por 3-6-5 sílabas poéticas. As escolhas lexicais de Graça Graúna estendem-se mais pelo espaço da significação do que da metrificação; uma característica da autora que tem a sua poesia também como espaço de resistência, de crítica, de denúncia. Barros (2022, p. 23) defende em seus escritos que Graça Graúna "constrói uma 'poética da heterogeneidade' e, assim, amplia as possibilidades enunciativas de um escritor indígena". A pesquisadora defende essa proposta a partir da conceituação de heterogeneidade em Antonio Cornejo Polar, crítico literário peruano que tem dentre seus diversos interesses de pesquisa uma discussão centrada nas produções literárias latino-americanas. A poética da heterogeneidade de Graça Graúna, segundo Randra Barros, revela-se nas vivências da autora que é uma indígena que reside em contexto urbano – ainda assim indígena, que mantém diálogo com a natureza, a terra – e também na escrita poética da autora.

Acredito que a heterogeneidade em Graça Graúna revela a potência criativa da autora potiguara que, tanto na prosa quanto no verso, consegue estabelecer diálogos identitários e também de contextos diferentes do espaço indígena. A escrita heterogênea de Graúna revela

também um compromisso com as classes consideradas minoritárias na sociedade. Assim, a autora utiliza-se da escrita literária para versar sobre temas que, muitas das vezes, estão aquém do meio literário. De tal forma, nesse processo de análise, apoio-me na definição de Barros (2022), que revela essa heterogeneidade na poética de Graúna, que pode ser também vista em "Fios do tempo (quase haikais)". Esse diálogo multifacetado que dialoga sobre temas variados em diversos textos de Graúna aparece em evidencia no poema "marGARIdas", presente no livro *Tessituras da Terra* (2001):

> Nem todas as flores
> vivem gloriosamente em flor.
> Uma delas sobrevive
> catando os nossos restos
> juntando os nossos pedaços
> do playground à lixeira
>
> marGARIda-amarela
> marGARIda-do-campo
> marGARIda-sem-terra
> marGARIda-rasteira
> marGARIda-sem-teto
> marGARIda-menor
>
> pela terra mais garrida
> de maio a maio arrastando
> o seu carrinho de GARI.
>
> Catando os nossos restos
> juntando os nossos pedaços
> vai e vem uma marGARIda
> brotar no seu jardim.
> (Graça Graúna, 2001, p. 45).

Um leitor leigo acerca da literatura de autoria indígena poderia questionar se tal poema é literatura indígena. Em um momento de certa ênfase, poderia se dizer que a resposta é curta e simples: sim! No entanto, aqui cabe refletir um pouco mais sobre essa pergunta e suas possíveis e múltiplas respostas. Em relação ao conteúdo, os textos de autoria indígena podem ser multifacetados. A escrita é utilizada como arma, mas também como espaço heterogêneo, que versa sobre diferentes temas e propostas. Claro que a grande maioria das produções reverenciam a ancestralidade, os ancestrais, relatam a colonização, destacam a cultura. Mas há também textos que partem da liberdade de criar, como faz Graça Graúna no poema destacado acima.

Literaturas Indígenas são textos produzidos de forma oral ou escrita por sujeitos indígenas, sejam eles sobre a aldeia, os resquícios da colonização, as memórias ancestrais, os cânticos e danças ou sobre o homem branco, a cidade, o médico ou os garis, como escreve Graúna no poema "marGARIdas". Uma diferença, no entanto, da autoria indígena versar sobre

outras experiências, é o cuidado em não estereotipar ou inferiorizar outros sujeitos, como fizeram os românticos ou autores outros que escreveram sobre os indígenas. Assim, não há uma obrigatoriedade quanto aos temas ou procedimentos abordados. Não se pode essencializar a literatura indígena, exigindo dela fidelidade a uma poética fechada que lhe garantiria a marca de genuína.

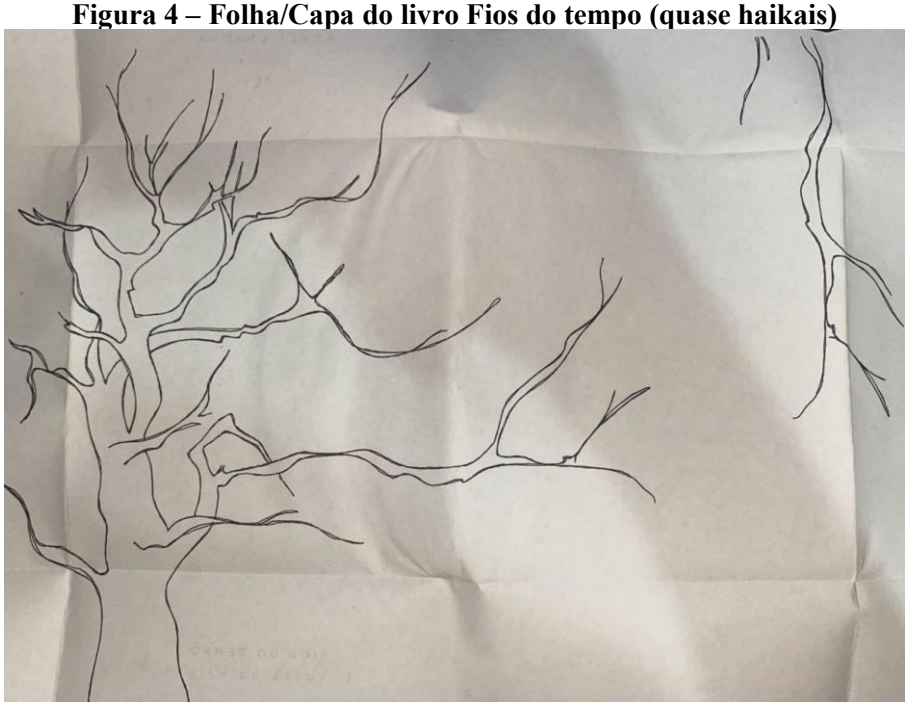
O poema "marGARIdas" enfatiza a capacidade criativa de Graça Graúna que, em muitos de seus textos, utiliza-se de um mecanismo interessante: o jogo de palavras. O título, que recebe o nome de uma flor, possui a palavra gari em letras maiúsculas, o que aponta para uma relação quase que metonímica. Assim, em quatro estrofes, a voz indígena do poema salienta a importância das garis e compara-as com a flor do campo, a margarida, flor esta que assume a própria função em sentido denotativo e também conotativo, pois é a flor/gari que cata nossos restos, por isso, "nem todas as flores / vivem gloriosamente em flor".

A segunda estrofe cita exemplos de margaridas, mas destaque-se que os versos três e cinco revelam que há margaridas sem-terra e sem-teto, estas que vivem nesta "terra mais garrida", terra exuberante, vistosa, como exposto no hino nacional brasileiro; que de "maio a maio" vai arrastando o seu carrinho de gari. A voz-imagem indígena encerra o poema enfatizando que são as garis que catam nossos restos e nossos pedaços. Como poeta que investe na heterogeneidade, Graça Graúna também constrói poemas em que cria imagens. Destaque-se que no poema "MarGARIdas", as ações das garis refletem a criação de movimentos que nos levam a compreender esse processo via criação de imagens. Pode-se notar uma crítica ao humano enquanto sujeito produtor dos restos jogados nas ruas, que dificultam o trabalho das garis, mas também a falta de sensibilidade e respeito por esta profissão tão necessária e importante à sociedade. Assim, ao mesmo tempo que denuncia, Graúna homenageia as garis comparando-as com a margarida que nasce, cresce e deixa-se florir. Com isso, nota-se a elasticidade da escrita criativa indígena que versa sobre temas diversos e apresenta a possibilidade de se falar sobre temas também do cotidiano. Graúna realiza o feito de representar o outro sem inferiorizá-lo ou estereotipá-lo. De tal maneira, "embora as relações conflituosas entre o universo indígena e o mundo ocidental estejam no centro dessa produção, a poesia de Graça Graúna se mostra também solidária de outras vítimas do poder hegemônico ocidental" (Olivieri-Godet, 2017, p. 106).

Embora o foco aqui sejam os poemas em haikai de Graça Graúna, vale a pena também salientar, por meio de textos em outros formatos, que a autora potiguara consegue dialogar com diversos universos criativos. O poema "MarGARIdas" representa aquilo que Barros (2022) chama de poética da heterogeneidade. Assim, Graça Graúna, como autora de literatura indígena,

rompe com o estereótipo de que nós indígenas não podemos investir em diferentes espaços poéticos. Retornando então aos haikais de *Fios do tempo* pode-se notar como os poemas passeiam por espaços diversos, não fixos. O livro não tem um tema, mas sim uma temática: atravessar tempos, costurar memórias e cortar com palavras. Inclusive, a ideia de costura e corte está muito presente no livro, não apenas nos poemas, mas também no formato gráfico. Publicado pela Editora Baleia Cartonera, que se inspira no movimento cartonero.[18]

Figura 4 – Folha/Capa do livro Fios do tempo (quase haikais)



Fonte: arquivo pessoal.

O livro é envolvido em papelão reciclado. Além disso, apresenta uma estética própria, diferente do convencional, rompendo então com a porta do mercado editorial brasileiro muito regrado e, por vezes, limitado. A folha/capa que envolve o papelão quando retirado, no avesso, forma um desenho de uma árvore, que possui apenas galhos. As flores, folhas, frutos são os poemas presentes no livro. Eles que colorirão, metaforicamente, os *fios do tempo.* Inclusive, o título do livro é bastante significativo. Cada haikai, cada verso, são fios que se conectam,

[18] De acordo com o jornalista Cláudio Henrique, (jornalista, MS em Comunicação, pela UFMG), o Movimento Cartonero "surgiu em 2003, na Argentina, e foi fruto da sobrevivência dos escritores e da população desempregada do país. Os livros no formato cartonero são feitos artesanalmente e de papelão. No Brasil, especialmente no Nordeste, esse tipo de confecção de obras chegou e ganha cada vez mais popularidade. Em Pernambuco, esse movimento começou em 2015. O Movimento Cartonero é, sem dúvida, um grande aliado da preservação ambiental e da literatura. Os materiais utilizados podem ser diversos – papelão para a capa, caixa de leite UHT, que tem um melhor acabamento, além de papel para impressão, linha e tintas". Disponível em: https://gracagrauna.com/2021/11/12/fios-do-tempo-um-profundo-respiro/. Acesso em 30 de outubro de 2023.

mesmo sendo a estética gráfica do livro fragmentada. Essa fragmentação se dá pelo fato de algumas páginas serem recortadas e não serem paginadas. No entanto, não há fragmentação nos poemas, eles se conectam. Do corte das páginas às costuras dos poemas, Graça Graúna traduz a sua heterogeneidade, como podemos observar no haikai a seguir:

> De manhã na aldeia
> a passarada anuncia
> o cajueiro em flor
> (Graça Graúna, 2021).

Neste poema, a voz-imagem caracterizada também como indígena apresenta o espaço da aldeia: cria uma imagem. Diversos são os espaços pelos quais os haikais transitam em *Fios do tempo*. Dessa forma, traz à tona uma experiência que passa pelo sentido da audição. As manhãs revelam os sons de diferentes animais nas aldeias. Os pássaros, animais estes que estão muito presentes nas narrativas indígenas e em alguns poemas do livro aqui estudado, aparecem no poema para anunciar por meio do canto que o cajueiro está em flor. Em sua poesia, Graça Graúna dá voz e vida às gentes outras – animais, plantas, águas –, refletindo assim uma sensibilidade poética que valoriza e reconhece essas outras existências, que aos povos indígenas possuem valiosos significados. "O cajueiro em flor" significa que em breve haverá fruto, colheita. Este poema evoca, então, a memória da audição, no qual o canto dos pássaros também significa nas aldeias. Entender as cosmologias que os animais ensinam e que os povos indígenas apreendem e repassam a cada geração faz parte das identidades indígenas. Em outro poema que apresenta a figura de outro pássaro, a voz indígena destaca:

> Final de tarde
> mais um bando de garça.
> alegria nos céus
> (Graça Graúna, 2021).

Agora, diferente do poema anterior, em que a manhã na aldeia é o espaço e a passarada anunciava o florir do cajueiro, destaca-se um pássaro em questão: a garça. O final da tarde passa a ser o momento em que as garças se revelam. A conjunção aditiva "mais" apresenta, então, que outras revoadas passaram, e, desta vez, mais um bando alegra os céus. Em seus poemas, Graça Graúna transita pelos tempos/horários/turnos. Assim, fazendo jus ao título do seu livro, a autora potiguara revela a diversidade do tempo e, em três versos, aponta para uma significação ou significações. Seja na manhã ou no final da tarde, a escrita de Graúna une o simples ao essencial e poetiza a vida e o tempo de forma particular. Barros (2022, p. 154) destaca que "Graça Graúna, como *haijin*, flagra momentos simples e os traduz em versos", como faz ao

destacar os pássaros que cantam e que voam em banco alegrando os céus. Esses momentos simples também podem ser vistos em outro haikai que ainda versa sobre pássaros.

> Um pardal devora
> No chão da rodoviária
> Os restos do dia
> (Graça Graúna, 2021).

Momentos simples, como a ação de um pardal devorar os restos que ficam na rodoviária, são traduzidos em versos por Graça Graúna. Outra vez um pássaro dá mote para a composição poética da autora. Agora, um pássaro muito comum de diversas regiões do Brasil, o pardal. O espaço, por sua vez, não é a aldeia, mas sim uma rodoviária, local em que vários pés se deslocam, espaço que produz muitos restos, migalhas. A ideia de restos, sobras e migalhas está presente em outros poemas de Graça Graúna. No poema "MarGARIdas", já evocado neste texto, há a menção a recolher/catar os restos. Naquele poema, a voz poética refere-se à ação da Gari, que recolhe nossos restos, ou seja, os lixos que desprezamos e ao invés de depositarmos no local correto, jogamos ao chão, ou mesmo aquilo que descartamos "corretamente" em uma sociedade de consumo, com seu lixo excessivo. Aqui, no haikai, quem recolhe são os pardais. Dessa maneira, a autora indígena toma um momento simples como espaço de elevação da poesia. O simples torna-se potente. A poesia então, como exposto por Octavio Paz (1982, p. 27) em *O arco e a lira* "converte a pedra, a cor, a palavra e o som em imagens". Assim, Graça Graúna, por meio de seus haikais e de suas escolhas, converte momentos simples em espaços poéticos de significados. Desse modo, o som dos pássaros, a imagem das garças que andam em bando alegrando os céus e do pardal que cata os restos no chão da rodoviária são convertidas no momento da leitura. O som transforma-se em imagem da memória. A ação da garça voar e do pardal devorar migalhas tornam-se imagens para o leitor. De tal maneira, ainda com Octavio Paz, "o artista é criador de imagens: poeta" (Paz, 1982, p. 27). Eis a poeta Graça Graúna: artista, criadora de imagens. Nesse sentido, observo que na poética de Graça Graúna, o que tendo a chamar de voz indígena é também uma voz-imagem indígena, visto que via poesia, a autora potiguara instaura uma poética que une voz e corpo para compor desenhos. Cabe ao leitor criar suas diferentes interpretações.

Como poeta indígena, Graúna também apresenta haikais que revelam a força da ancestralidade e da coletividade indígena:

> De corpo e alma
> vou no dorso do tempo
> em liberdade

(Graça Graúna, 2021).

Filhos da Terra
no caminho de volta:
cantos ancestrais
(Graça Graúna, 2021).

Nesses dois haikais, é possível notar a presença da individualidade e da coletividade indígena. Enquanto o primeiro demarca uma singularidade que está marcada na primeira pessoa do singular, o segundo apresenta não uma voz coletiva, mas marcações no plural que enfatizam essa coletividade. Note-se que o primeiro haikai une os dois princípios da natureza humana: corpo e alma. Assim, a voz poética enuncia que segue "no dorso do tempo / em liberdade". Destaque-se que a liberdade foi/é tematizada nos textos indígenas como algo que se busca constantemente. Assim, a voz-imagem indígena do poema segue no tempo em busca dessa liberdade. Quanto ao segundo poema, a marcação plural em "filhos da Terra" revela a marca ancestral. A voz do texto adjetiva os povos indígenas como filhos da Terra. Aqui, então, a Terra, marcadamente com letra maiúscula, tal qual no poema, assume o papel de Mãe. Os indígenas, então, seguem no "caminho de volta", este que pode ser pensado de duas formas, o caminho de retorno ao lar físico ou ao lar espiritual. Esse caminho de volta é marcado pelo sinal de dois pontos, o que indica o que seria esse caminho, ou seja, os "cantos ancestrais". Aqui, o caminhar assume uma relação dialógica com o cantar. Dessa maneira, a ancestralidade é evocada nas relações com a Mãe Terra, pelos seus filhos que caminham e cantam em busca de liberdade. Outros dois haikais de Graça Graúna ainda reforçam a importância da ancestralidade:

O melhor de mim
recebo dos parentes
ao escutar a Terra.
(Graça Graúna, 2021).

Ao som das maracas
as mensagens da Terra.
a aldeia em festa
(Graça Graúna, 2021).

A voz-imagem indígena se coloca no singular no primeiro poema, mas retoma ao conceito de coletividade, uma vez que enfatiza que o melhor que ela possui recebe dos parentes. A palavra parente é empregada no sentido de que os diferentes povos indígenas do Brasil se tratam como parentes, estabelecendo um vínculo ancestral que nos liga. No mais, a voz indígena conclui que esse recebimento se dá pela escuta da Terra. A Terra, presente mais uma vez num poema de Graça, assume a condição de persona que ensina e forma. O poema valoriza ainda a ação de escutar, tal como nas comunidades em que ouvir é estar sempre em constante formação.

No segundo haikai, a Terra também é personagem que forma, que transmite "mensagens". Essas mensagens, no entanto, são transmitidas "ao som das maracas", objeto cultural que, ao ser balançado, emite som, o som que anima, que deixa "a aldeia em festa". O som que forma, que transmite ensinamentos. Graça Graúna utiliza-se da escrita literária também para fazer ecoar o som das maracas, as mensagens da Terra, a sabedoria dos parentes. A literatura indígena de Graça Graúna também forma, também ensina.

No entanto, mesmo com todo o desenvolvimento de autoras/es como Graça Graúna, "a literatura indígena continua sendo negada, da mesma forma como a situação dos seus escritores e escritoras continua sendo desrespeitada" (Graúna, 2013, p. 20). Pensar em um ambiente literário que ainda nega a existência de uma literatura escrita por indígenas configura pensarmos também que a neocolonização persiste e exerce poder neste país. No contexto atual em que autores indígenas lutam pelo direito de fala e de escuta, ascende um debate de luta por espaço, validação e reconhecimento. Assim, em um outro poema, Graça Graúna expõe o poder da sua escrita, ou da escrita indígena:

> Escrever, pra que?
> Pra respirar e resistir
> Como quer a Poesia
> (Graça Graúna, 2021).

Dessa forma, voz-imagem indígena tende a rejeitar a ideia unívoca de que o poema só será definido como tal se seguir as ideias formais. A escrita poética indígena se inscreve no meio literário rompendo com definições limitadas e detentoras de poder. Assim, surge a dúvida: "escrever, pra que?". Para anunciar que os povos indígenas também se enveredam pela escrita literária de forma autônoma e criativa, mas também para "respirar e resistir", vendo na poesia formas de resistência, de luta e de insubmissão. Vale ressaltar que, às vezes, palavras do português falado que para a gramática não são aceitáveis na escrita aparecem na poesia indígena, tal como ocorre com a preposição "para" que no poema aparece "pra" nos versos 1 e 2. Assim, revelam-se as escolhas lexicais da autora que ora escreve como a gramática exige, ora prefere escrever sem seguir as regras.

Maria Inês de Almeida e Sônia Queiroz, em *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil* (2004), destacam que é possível pensar literariedade como operação cognitiva e social, considerando o contexto pragmático do grupo que a propõe. Assim, as autoras consideram que, no caso das literaturas indígenas, "seria necessário verificar suas relações com o esforço de aquisição e domínio da escrita, da língua portuguesa, com a luta pela reconquista da terra e pelos direitos civis [...] (Almeida; Queiroz, 2004, p. 199). Dessa forma, as autoras

reconhecem as particularidades e os processos pelos quais os povos indígenas passaram, e consideram também um fator muito necessário quando enfatizam que "cada literatura tem sua própria literariedade" (Almeida; Queiroz, 2004, p. 199). Com isso, as literaturas indígenas possuem uma literariedade própria. Graça Graúna, então, propõe em seus haikais uma literariedade específica.

Em *Fios do tempo,* há a constante presença de poemas que versam sobre um pássaro específico: o assum-preto, pássaro preto ou graúna. O pássaro que dá a alcunha ao nome de Graça é poetizado em quatro poemas no livro da autora. Vejamos:

> Pássaro-preto
> longe do azul à margem
> dor-em-dor, saudade
> (Graça Graúna, 2021).
>
> Final de tarde
> lá, bem dentro da mata
> a graúna dorme
> (Graça Graúna, 2021).

Os pássaros de diversas espécies são tematizados nos poemas de Graça Graúna. Na narrativa ilustrada *Criaturas de Ñanderu* (2010), a figura do pássaro também está presente, via imagem e narrativa escrita. Nos haikais, o pássaro adquire três variantes de nome: pássaro-preto, graúna e assum preto. Este pássaro está presente em diversos países do nosso continente, no entanto, aqui no Brasil, é encontrado principalmente na caatinga nordestina. Sendo uma mulher indígena nordestina, Graça Graúna assina em seu sobrenome essa alcunha. No primeiro haikai, o pássaro-preto adquire representação de saudade e dor. Aqui, torna-se possível uma análise dialógica. Em algumas partes da região nordestina existe uma prática cruel, mas muito comum, realizada contra esse pássaro; caçadores capturam o pássaro e furam os olhos do animal, alegando que assim ele cantará mais, de forma mais bela. Inclusive, Luiz Gonzaga possui uma música composta em parceria com Humberto Teixeira, em que canta essa dor, mencionada pela voz poética no poema de Graça Graúna:

> Tudo em vorta é só beleza
> Sol de Abril e a mata em frô
> Mas Assum Preto, cego dos óio
> Num vendo a luz, ai, canta de dor
>
> Tarvez por ignorança
> Ou mardade das pió
> Furaro os óio do Assum Preto
> Pra ele assim, ai, cantá mió

(Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, 1950)[19].

Fazendo então um aparato dialógico entre o poema de Graça Graúna e a canção de Gonzaga e Teixeira, percebe-se que a "dor-em-dor" tematizada pode ter relação com essa prática cruel com o animal típico da região nordestina. Composta numa variante popular, a canção interpretada pelo Rei do Baião aponta que o animal canta de dor. Já o poema revela a marcação dor-em-dor, seguida da palavra "saudade". A maldade (mardade) versada na canção popular aponta para uma relação de dor que se perpetua no pássaro. O segundo haikai de Graça Graúna apresenta outra variante do nome desse pássaro: a graúna, este que serve de alcunha para o nome da autora. O poema revela então um momento do dia em que a graúna dorme, o final da tarde. Nota-se no poema a marcação específica de tempo e espaço: final de tarde e bem dentro da mata. A graúna é um pássaro de hábitos noturnos; assim, as cantorias desse pássaro revelam-se com maior predominância nesse período do dia, sendo o período da tarde destinado a dormir, como exposto.

Vale ainda ressaltar que a graúna também é tematizada no romance de José de Alencar. Em *Iracema* (1865), quando a personagem homônima é apresentada, ela é descrita como "a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longo que seu talhe de palmeira" (Alencar, 2010, p. 12). Assim, no romance alencariano, o pássaro é representado fazendo referência à sua cor, o negro, que é comparado ao cabelo de Iracema. A plumagem negra do pássaro também é destaque na narrativa *Criaturas de Ñanderu* (2010), já mencionada anteriormente. Rita Olivieri-Godet (2017), ao falar sobre a escolha do sobrenome de Graça Graúna, referencia também essa relação da graúna que é apresentada no romance indianista de Alencar.

Os outros dois poemas que apresentam o pássaro-negro evidenciam a variação assum preto:

> Cantar primeiro
> como faz o assum preto
> pra acordar o dia
> (Graça Graúna, 2021).
>
> Pra espantar os males

[19] A obra foi composta pela dupla em 1950 e tornou-se mais um clássico nordestino, não somente pela bela melodia bem como pela letra forte e extremamente poética. Além de denunciar a violência contra o animal ("Tarvez por ignorança / Ou mardade das pió / Furaro os óio do Assum Preto /Pra ele assim, ai, cantá mió"), a letra ainda compara o canto triste do animal com o canto triste do poeta que lamenta a perda de seu grande amor ("Assum Preto, o meu cantar / É tão triste como o teu / Também roubaro o meu amor / Que era a luz, ai, dos óios meus"). Disponível em: https://museudacancao.blogspot.com/2012/11/assum-preto.html. Acesso em 31 de outubro de 2023.

à sombra de uma árvore
assum preto canta
(Graça Graúna, 2021).

Nesses dois outros poemas em que o pássaro em questão é tematizado, adquire-se a variante assum preto e o debate centra-se na ação de cantar do animal. O primeiro haikai volta-se para o ato de iniciar o dia após a cantoria. O animal que canta para anunciar algo, tal como o haikai que versa sobre a passarada que anuncia o cajueiro em flor. Assim, o pássaro torna-se anunciador e referência para voz poética que sugere a ação de cantar para "acordar o dia". Já o segundo haikai aponta para uma questão peculiar do assum preto; ao cantar, de acordo com a cosmologia sertaneja, o pássaro afasta os males. Está muito presente nas cosmologias dos povos indígenas nordestinos a atenção aos significados dos cantos dos pássaros. Há aqueles que seus cantos revelam agouros, outros penúria ou aviso de coisas negativas. Há também os pássaros que ao cantar revelam alegria, coisas boas, espanto de males, tal como o assum preto, que, tal qual no poema, "à sombra de uma árvore", canta "pra espantar os males". Quanto à gramática, nota-se que nos dois poemas a autora escolhe a variação do "pra", retirando um "a" e adaptando ao contexto falado da língua portuguesa. Quanto aos versos, esses dois poemas apresentam irregularidades, não seguindo a norma do haikai japonês. Enquanto o primeiro segue o ritmo 4-6-5, o segundo se aproxima mais da estética, apresentando padrão de verso 5-6-5, sendo o primeiro e o último verso na métrica específica e o segundo verso faltando apenas uma sílaba poética, visto que, por ser a palavra "árvore" proparoxítona, a contagem se encerra na sílaba tônica "ár": **à**-**som**-bra-**deu**-ma-**ár**-vo-re.

Dessa forma, a autora potiguara tematiza o pássaro e poetiza ações comuns desse animal. Inclusive, sua ação de cantar revela a beleza desse animal tão perseguido que, quando canta, arrepia as penas do pescoço. Assim, Graça Graúna dá uma dimensão própria aos seus poemas, de forma que cria também aquilo que em *Desocidentada: experiência literária em terra indígena* (2009), Maria Inês de Almeida chama de características próprias que dão uma literariedade específica às textualidades indígenas. Para a professora aposentada da UFMG, características como "a relação com os espíritos, a intimidade com as diferentes naturezas, a ausência de maniqueísmos e de censura, [...] a liberdade com relação ao léxico e à sintaxe são características dessa literatura" (Almeida, 2009, p. 104). Essa liberdade nota-se com uso constante de palavras que são comuns na língua portuguesa falada, como a supressão do "a" em "para" que se transforma em "pra" em alguns poemas de Graúna.

Almeida enfatiza que a razão ocidental organiza essa definição maniqueísta de literatura, muito pautada nesse ideal formalista. Assim, as literaturas indígenas, ao mesmo

tempo que rompem com esse ideal eurocêntrico, apresentam novas formas de se entender literatura, considerando as particularidades dos povos, e atentando-se às questões como ancestralidade e identidade, pois, como acrescenta Almeida (2009, p. 110), "cada estilo desenvolvido por um povo indígena garante sua relação com o universo literário", pois cada povo, ao mesmo tempo que é coletivo, é também particular. Com isso, a desocidentalização da teoria literária é também um meio que colabora para a validação das escrituras e oraturas indígenas. Uma vez que essa tarefa já tem sido realizada, cabe à academia e à teoria literária reconhecer as existências de materiais literários indígenas, com seus conceitos próprios de literatura e literariedade.

As textualidades indígenas, embora revisem o passado colonial na forma e na escrita, são propostas também nos modelos canônicos, como forma de salientar que dominamos também essa técnica ocidental, e que precisamos recorrer a ela para sermos lidos/vistos/ouvidos. Dessa forma, Maria Inês de Almeida e Sônia Queiroz (2004, p. 259) destacam que "eles não precisam da escrita para contar seus mitos, mas precisam dela para representá-los para o mundo além da aldeia", e em especial para aqueles que do mesmo povo sofrem com a desterritorialização provocada pela migração forçada. A escrita é uma técnica ocidental que foi imposta em muitas comunidades colonizadas, e essa técnica, como bem sabemos, exerce tamanho poder. Dessa forma, povos que foram formados na tradição oral utilizam-se dessa técnica aprendida forçadamente para levar seus saberes, epistemologias, literaturas ao público fora das aldeias, mas funciona também como espaço da crítica, da reversão. Assim,

> a escrita, grande aliada das classes dominantes, paradoxalmente, torna-se a oportunidade de reversão para os dominados. Eivada das diferentes falas silenciadas, funciona como uma arma que, através de cada frase ou palavra desacostumada, detona com um certo poder: a língua enquanto instituição (Almeida, 2009, p. 91).

Maria Inês de Almeida, estudiosa das textualidades indígenas, destaca uma função da escrita indígena: funcionar como arma. O emprego da expressão "arma" não condiz com a arma utilizada pelo colonizador para invadir, matar e destruir. O sentido da expressão arma aqui é o de encontrar mecanismos para responder e criticar o passado colonial. A escrita se torna uma arma estratégica para destronar a língua imposta pelo colonizador como instituição, como espaço de poder que seleciona e exclui. Ao mesmo tempo, vale ressaltar que os povos indígenas sempre utilizaram a oralidade também como arma, embora tenha sido e continue sendo negada a importância da oralidade para a constituição das culturas. Acerca da escrita como arma, o último haikai presente em *Fios do tempo* elucida essa utilização.

Advertência:
se eu parasse de escrever
respiraria?
(Graça Graúna, 2021).

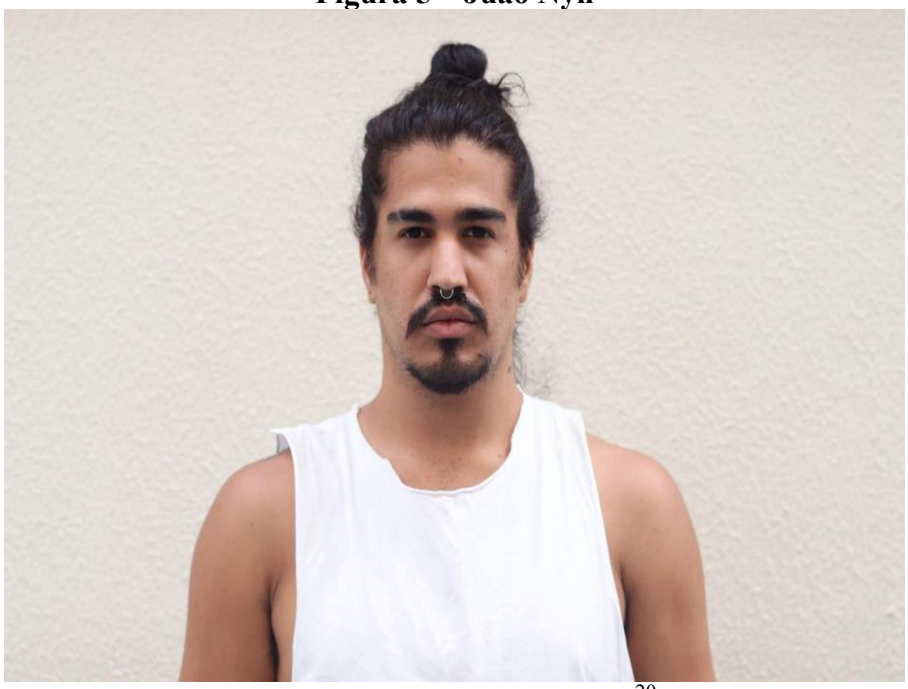
O haikai adquire um tom provocativo e reivindicativo. Interessa reafirmar que se trata do último poema no livro da autora. Encerrar sua poética com esse poema significa muito, uma vez que a voz poética assume que é por meio da escrita que se mantém. O primeiro verso é composto apenas por uma palavra, esta que é seguida do sinal de dois pontos. A palavra em questão, "advertência", quando utilizada no discurso comum, significa que algo será explicado, explicitado ou enfatizado em seguida. No poema, a palavra adquire esse mesmo tom. O que se procede nos versos 2 e 3, no discurso não poético, seria enunciado em linha única, separando o verbo no infinitivo do verbo flexionado na primeira pessoa do singular por vírgula, já que se trata de uma pergunta.

A advertência da voz poética é um questionamento que deixa a resposta em suspenso. Então, ela se pergunta "se eu parasse de escrever / respiraria?". Fica assim o questionamento. A escrita assume um local de significância para a voz indígena poética. Escrever torna-se ação metafórica que promove a respiração. Dessa forma, como destacado por Octavio Paz (1982, p. 28), "cada poema é único" e é nessa unicidade que os haikais de Graça Graúna se unem e adquirem vários tons específicos: denúncia, anúncio, identidade, memória. São fios do tempo que em suas unicidades se conectam provocando e produzindo o que querem os versos e os povos indígenas: liberdade.

3.2 [*kiririmba*] [*sylêncyo*]: a homossexualidade e a performance indígena em *Tybyra*, de João Nyn

[kiririmba]
[Sylêncyo]
– psyu, edju apy...
– Psyu, vem cá... – (João Nyn – *Tybyra).*

Figura 5 – João Nyn



Fonte: Portal de Dramaturgia.[20]

Quantas bocas de canhão
ainda
enfrenta(re)mos?
Quem ainda está amarra(n)do?
Tybyra?
Quantos ainda terão seus corpos
massacrados
perseguidos
violentados?
João não sabe ficar em [sylêncyo]...
Sabe que pode falar... para que
nunca mais
nos amarrem em bocas de canhões.

A arte indígena é ancestral. Diversos povos eram/são, por natureza, seres artísticos. Nas danças, nos cânticos, nas rodas e nos rituais reverbera-se arte. João Nyn, como sujeito indígena

[20] Disponível em: https://www.portaldedramaturgia.com/profile/juao-nyn. Acesso em 27 de out. de 2025

nordestino, multiartista do povo potiguara do Rio Grande do Norte, traz, em sua arte, a revelação de vozes que foram silenciadas, tendo sido essas vozes ceifadas pela faca, pelo tiro, pela doença, pela fome, pela miséria, pela exclusão dos espaços de poder, inclusive no campo das artes, ou pela boca de um canhão. Em *Tybyra: uma tragédia indígena brasileira,* dramaturgia publicada em 2020, de autoria de João Paulo Querino da Silva, ou melhor, Juão Nyn, o autor indígena constrói um texto denunciativo e provocativo. Em um monólogo, Tybyra, o personagem homônimo, narra, por meio de uma linguagem própria, irônica e subjetiva, o processo que acarreta em seu próprio homicídio.

A dramaturgia de Juão Nyn surge a partir de uma releitura da obra *Viagem ao norte do Brasil feita nos annos de 1613 a 1614*, texto do religioso francês Yves d'Evreux, que participou de uma expedição ao Maranhão. O capítulo V dos relatos etnográficos do padre francês é intitulado "De um Indio, condenado á morte, que pedio o baptismo antes de morrer" (d'Evreux, 1874, p. 230). O índio em questão é Tybyra. Na narração de d'Evreux, o índio era "um selvagem iniquo, impuro, e immundo" (d'Evreux, 1874, p. 230), mas que, pela narração colonizadora do religioso, aceitou o batismo para herdar o reino dos céus cristão. Tybyra era considerado impuro e foi condenado à morte por possuir características afeminadas e por se relacionar com outros homens. O índio é demonizado na escrita de d'Evreux pelas suas práticas, e o modo como aceita o batismo e a alcunha de "filho de Deos" (d'Evreux, 1874, p. 232) parece ser um modo que foi muito utilizado por escritores da literatura brasileira até o Romantismo. A forma como Tybyra aceita ser batizado para alcançar o céu e a salvação revela uma passividade do índio que reconhece na sua prática um "erro", tal como aqueles que o viam ser executado afirmavam ser. No entanto, mesmo aceitando o batismo, Tybyra tem por fim a morte.

Juão Nyn, então, escreve uma dramaturgia pelo viés indígena, dando a Tybyra a possibilidade de autocriar uma imagem sobre sua própria morte. Assim, o primeiro caso de LGBTfobia registrado nos relatos etnográficos do colonizador é relido e recontado pela voz de um escritor indígena brasileiro, gay e nordestino. De maneira autônoma, autoral e possuindo uma estética que se afasta do modo como o mercado editorial brasileiro almeja e produz, *Tybyra: uma tragédia indígena brasileira* (2020) cria uma forma própria que denomina como dramaturgia. Matheus Picanço Nunes observa que essa forma específica de Nyn (2020) "é notada a partir da quebra da estrutura em diálogos, geralmente construída por meio dos discursos entretecidos de diversos personagens" (Nunes, 2024, p. 461). Juão Nyn propõe um texto teatral que não apresenta diálogos entre os personagens. A voz de Tybyra predomina e o silêncio, como exposto no prefácio da obra, é o interlocutor do monólogo. Ainda com Nunes (2004), vale pontuar que "Tybyra, apesar de ser uma tragédia, propõe tensionamentos que

colocam em xeque os traços essenciais deste gênero: não se trata de uma subversão completa, mas uma forma de gerar desestabilidade em sua relativa estabilidade". Assim, o gênero dramático, em si, é repensado na construção narrativa de Juão Nyn, de modo a subverter aspectos como a forma de escrever, as etapas do drama e a ausência de diálogo entre as personagens, por exemplo. Juão Nyn dá a Tybyra a possibilidade de ser mais que um narrador, mas a capacidade de ser uma voz-imagem que, ao mesmo tempo que narra, cria imagens, via monólogo, do que se constrói no teatro. O gênero dramático em si já é tecido pela capacidade de fazer o leitor criar imagens das cenas. Aqui, em *Tybyra,* Juão Nyn investe em um personagem que se constitui como um criador de imagens outras, uma vez que, por meio do monólogo, nós, leitores, supomos, tencionamos, criamos. Tybyra narra e cria imagens próprias: do gozo ao fenecimento.

De tal maneira, se nos escritos de Yves d'Evreux, um escritor que representa o que mais se herdou de colonial no Brasil: religioso cristão, branco, heterossexual, europeu, há descrição da visão colonial como pecado e erro; na ficção de Juão Nyn vemos o oposto dessa hegemonia. Assim, Tybyra, agora, denuncia as práticas homofóbicas daqueles que o procuravam e o levaram à morte na boca de um canhão. Em *Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil da colônia à atualidade* (2018), João Silvério Trevisan discute sobre a história da homossexualidade no Brasil, destacando que o epíteto "devassos no paraíso" foi dado aos indígenas brasileiros pelo historiador Abelardo Romero "por causa desse pansexualismo ao mesmo tempo libidinoso e cândido" (Trevisan, 2018, p. 62) dos silvícolas que habitavam as terras pindorâmicas. A ideia de devassidão como pecado parte da hegemonia cristã a qual escreve, por exemplo, Yves d'Evreux, uma vez que "entre os indígenas, os códigos sexuais nada tinham em comum com o puritanismo ocidental daquela época; por exemplo, davam pouca importância à virgindade e até condenavam o celibato" (Trevisan, 2018, p. 62). Por este viés, a condenação de Tybyra à morte, a rejeição e a estranheza à homossexualidade indígena partem de uma concepção branca, cristã, europeia, uma vez que entre diferentes povos indígenas essas relações não causavam nenhum estranhamento, de forma que relações homossexuais entre diferentes sujeitos eram ação comum, como aponta Trevisan no capítulo "O escândalo dos índios homossexuais".

O excerto utilizado como epígrafe desta seção é a fala inicial do monólogo. No entanto, como se trata de um material dramatúrgico, que foi escrito para ser encenado, há uma descrição breve do contexto, do espaço. Vale ressaltar que entendo a obra *Tybyra: uma tragédia indígena brasileira* (2020) como uma dramaturgia, já que fora denominada assim por seu autor, e de fato é. Ao mesmo tempo, tomo esta obra como um material literário que, por meio da proposta

teatral, apresenta a versão indígena de uma narrativa real contada pelo viés do colonizador em forma de relato. Assim, Juão Nyn escreve *Tybyra* enfatizando o caráter trágico da narrativa, propondo isso em dois idiomas: O Tupi-Guarani e o Potyguês.

> **tataendy oendy mbengwe'i nhe'é moī porãa tembé a'e idjadju'y odjikwaá.i'à oatsá wa peteí teī mokõe re vogais tupi guarani a'e y (nhanhimongueta awâ), ywyrá ragwé pu odjeroky.**
>
> A ylumynação acende devagar, gradatyvamente revelam-se apenas a mandýbula e o pescoço do nheié moī porãa (ator/atryz). As cenas que seguem são um monólogo, mas também um dyálogo poétyco entre duas vogays Tupy-Guaranys: o Y e o Sylêncyo (de onde tudo vem e para onde tudo vay). Barulho de folhas sendo mexydas (Juão Nyn, 2020, p. 28).

A descrição da cena inicial foca na iluminação do ambiente e no corpo de quem encena. O foco centra-se apenas na mandíbula e no pescoço do ator ou da atriz. Acerca da língua e da forma de escrever de Juão Nyn, vale pontuar que o Tupi-Guarani em questão é o Tupi moderno e há a supressão da letra "i" em todo o monólogo, bem como quando o próprio autor fala. Na "Yntrodução", o autor explica suas escolhas: "Antes de mays nada, precyso comunycar que aquy e em toda estétyca do lyvro, quando escrevo ou quando TYBYRA abre a boca, todos os "i"s somem e são substytuýdos por Y" (Juão Nyn, 2020, p. 9). O autor assume uma postura estética e política de rejeição à letra "i", e intitula esse idioma de "Potyguês", um idioma criado por ele.[21] E explica:

> Por quê?
> Porque Y é uma vogal sagrada Tupy-Guarany.
> Porque o Brasyl é um Païs sem pyngos nos "i"s.
> Porque as lynguas yndÿgenas brasyleyras não são alfabétycas (Juão Nyn, 2020, p. 9).

Dessa maneira, Juão Nyn elege politicamente esses três fatores e assume a postura em sua vida. O Potyguês torna-se então uma língua-manifesto, inspirado nas vogais do Tupi-Guarani que são: A, E, I, O, U, Y e o silêncio. O silêncio é uma palavra/ação que está constantemente presente em todos os atos de *Tybyra*. Para um leitor conservador, a leitura pode tornar-se complicada. Embora tenda o/a leitor/a a entender o "y" com o mesmo som de "i", a estética de substituir uma letra por outra causa diferença na visualidade do texto para quem está acostumado a ler com a vogal "i". Isso, no entanto, não empobrece ou diminui o texto do autor potiguara, pelo contrário, dá a ele uma característica própria, fazendo seus leitores compreenderem novos processos de escrita, relacionando-os com uma língua indígena e seus

[21] Esse ato político e estético do autor Juão Nyn não ocorre apenas na escrita de *Tybyra.* Em todos os seus escritos, inclusive em mensagens e redes sociais, o autor escreve em Potyguês.

processos enunciativos. Dessa maneira, *Tybyra* é uma obra bilíngue, escrita primeiramente em Tupi-Guarani e traduzida para o Potyguês, que se torna uma língua indígena.

É justo pontuar que *Tybyra: uma tragédia indígena brasileira* (2020) está dividida em cinco atos, que são chamados de LUZ e intitulados de: I – *O prazer*; II – *A Pryzão*; III – *O Cárcere*; IV – *A Sentença*; V – *A Execução*, além de possuir ilustrações do artista indígena Denilson Baniwa. Assim, a tragédia segue uma ordem cronológica que se estende desde os momentos de prazer, de sexo entre Tybyra e os colonizadores, até o momento de sua morte. Na "éndywa peteī – aku'a" – LUZ I – O PRAZER, o personagem Tybyra conversa com aqueles que seriam seus parceiros de prazer. As falas desses não aparecem, mas o leitor presume a partir das de Tybyra. Por meio de um linguajar irônico, o protagonista mostra que gosta do sexo e que são os colonizadores que o procuram para a relação.

> **– ei, psiu... edju apy, juruá. edju apy.**
> **–** Ey, psyu…. Vem cá, juruá*. Vem aquy.
> **[*kiririmba*]**
>
> [*Sylêncyo*]
>
> **– psyu, edju apy...**
> – Psyu, vem cá...
>
> **– apy ai, nda txeretsai nha'a?**
> – Tô aquy... Tá me vendo não?
>
> **– [kiririmba]**
> – [Sylêncyo]
>
> **– nda txeretsai pá?**
> – É cego, é?
>
> **– o bixim ndaitsai Poräiry……**
> – Ô byxym pra ter os óy ruym...
> (Nyn, 2020, p. 28-29).

No primeiro ato, Tybyra está na mata e, ao avistar o juruá,[22] chama-o. O juruá é o homem branco. Tybyra convoca e pergunta: "Tá me vendo não? / É cego, é?". Percebe-se então que o homem branco procurava e Tybyra estava na espera. Refuta-se, portanto, as descrições de Yves d'Evreux, sendo então os homens que procuravam Tybyra para o coito. Em tom de ironia, o indígena ainda exclama: "Ô byxym pra ter os óy ruym"; nota-se então durante o monólogo uma constante atitude irônica de Tybyra, acompanhada muitas vezes do riso ou de perguntas de ironia. No livro *Cartas do Brasil* (1886), o padre Manoel da Nóbrega observava que "andam

[22] Note-se que quando empregado, o termo juruá é acompanhado de um asterisco. Este elemento é muito recorrente em *Tybyra.* No glossário do livro, fica explicado que "Juruá: cabelo ao redor da boca em algumas lúnguas do tupy guarany, como são chamados os não yndýgenas" (Nyn, 2020, p. 105).

muitos filhos dos Christãos pelo sertão perdidos entre os Gentios, e sendo Christãos vivem em seus bestiaes costumes" (Da Nobrega, 1886, p. 84). O apontamento do padre católico salienta que as relações homossexuais, descritas como "bestiais costumes", eram realizadas, inclusive, pelos filhos dos cristãos, os juruás dos quais fala Tybyra. Pierre Moreau, viajante francês que chegou ao Brasil em 1646, destaca em *História das últimas lutas no Brasil entre holandeses e portugueses* (1979) que "todos, indiferentemente, levavam vida lasciva e escandalosa; judeus, cristãos, portugueses, holandeses, ingleses, franceses, alemães, negros, brasilianos, tapuias, mulatos, mamelucos e crioulos coabitavam promiscuamente" (Moreau, 1979, p. 30), salientando então, a prática de sodomia entre diferentes sujeitos.

No Potyguês utilizado por Juão Nyn, há uma variação linguística em determinadas palavras que se aproximam muito das expressões utilizadas em algumas regiões do nordeste brasileiro. A expressão "byxym", por exemplo, no português, varia entre "bixin e bixinho", muito comum para se referir ao outro de quem ou com quem se fala quando não sabemos o nome do sujeito. Ter os "olhos ruins" possui duplo significado: olhar com agouro para o outro ou não o enxergar bem; no caso empregado por Tybyra, o que serve é a última definição. Quanto à pronúncia dessa expressão, em Tybyra, "óy" é pronunciado como ditongo aberto acentuado porque o artigo que o antecede está no plural; caso estivesse no singular, a pronúncia seria fechada e a letra "o" não seria acentuada. Assim, o "byxym ou juruá", encontra-se com Tybyra e o indígena continua:

> **– edju djiwy emombe'u o regwa e' y rendjiporaka ka'agwy re?**
> – Vay me dyzer que num era ysso que tu tava caçando na mata?
>
> **– ema'é…**
> – Oya...
>
> **– [kiririmba]**
> – [Sylêncyo]
>
> **– mba'égwi rekydje?**
> – Tá com medo de quê?
>
> **– eirunupé...**
> – Calma…
>
> **– djareko ka'agwy are nhai awa, pepy wa'éwe...**
> – Temos o tempo da natureza...
>
> **– eike Katu...**
> – Aly é melhor...
>
> **– edju...**
> – Vem...
>
> **–Eiké ta...**

– Pode entrar...

– aiitsu'u reporandu ramo…
– Só mordo se pedyr…

– edju... nda txeaei português, francês txe arò wa'er...
– Vem.... Só num gosto de português; francês, eu cuydo...
(Juão Nyn, 2020, p. 30).

Em tom de ironia, Tybyra pergunta ao juruá se não era aquilo que ele buscava. Quando diz "Vay me dyzer que num era ysso que tu tava caçando na mata?", o indígena faz referência à relação sexual que o colonizador buscava, mas de modo escondido. Pelo monólogo de Tybyra, pode-se compreender que o homem branco procurava o coito mas temia ser visto, descoberto, por isso Tybyra expressa "– Tá com medo de quê? / – Calma…". A relação deveria ser rápida, e o uso dos três pontos (...) após as palavras evidencia a voz dos outros que não aparece grafada no texto. Por meio da escrita, fica evidente a crítica à escrita de d'Evreux, uma vez que a prática homossexual no autor francês levou Tybyra ao fenecimento, prática esta que ainda nos dias de hoje leva indígenas e não indígenas a diferentes formas de amarras a bocas de canhões. Destaque-se que no texto Tybyra é apresentado como sujeito que gostava do sexo, do coito e ironizava constantemente o receio do juruá em ser descoberto, visto. Então, leva o parceiro para outro espaço "– Aly é melhor... / – Pode entrar...", à procura de discrição para a realização do ato. Tal necessidade de discrição por parte do juruá é exigida por ele compreender que do público do qual o próprio provinha (cristão e branco), como bem aponta Trevisan (2018, p. 63), "nada chocava mais os cristãos da época do que a prática do 'pecado nefando', 'sodomia' ou 'sujidade'". O medo de ser descoberto revela a compreensão implantada pelo discurso europeu: dois homens praticando relação sexual era pecado, sodomia, sujidade. Porém, a prática sexual entre sujeitos do mesmo sexo não era qualquer pecado. Trevisan (2018, p. 63) aponta que "a sodomia se inscrevia entre os quatro *clamantia peccata* ("pecados que clamam aos céus") da teologia medieval.

O não aceite a uma possível bissexualidade diz respeito também ao receio de uma sociedade que, tal qual a que matou Tybyra, cometa os mesmos atos com esses sujeitos. Tybyra ainda enfatiza que só morde se o branco pedir, e convoca o outro à relação "– Vem.... Só num gosto de português; francês, eu cuydo...". Desse modo, faz referência aos franceses, espaço do qual o religioso Yves d'Evreux provinha e do qual escreveu sobre Tybyra. A situação de cuidar de francês e não de português soa, além de irônica, cômica, uma vez que o processo colonizatório tem a mancha da imagem dos portugueses. E o monólogo continua:

– tuwitxá... hum... tuwitxá……. heym...
– Açu*... Hummm... Açu, heyn...

– e'e pã?
– Delýcya, né?

– aexauka, axauka, aexauka pamé…
– Mostro, amostro, mostro tudo...

– maringwa reipotawe?
– Quer mays o quê?

– ndeaywu, ko'ay txee ndaipyyratairy juruá re.
– Fala, que hoje eu tô pegando leve com juruá.
(Juão Nyn, 2020, p. 31).

O asterisco em "Açu" indica que a palavra possui significado diferente. De acordo com o glossário presente no livro, "Açu" significa "grande". Neste caso, faz referência ao falo do juruá francês que procurou Tybyra para o ato sexual. Sem pudor ou discrição em suas expressões, Tybyra manifesta satisfação em descrever o objeto como "– Delýcya, né?". Ainda, entende-se que o branco pede que Tybyra mostre algo, provavelmente alguma parte específica de seu corpo e Tybyra logo responde "– Mostro, amostro, mostro tudo... / – Quer mays o quê? / – Fala, que hoje eu tô pegando leve com juruá". Tybyra se coloca como sujeito que busca satisfazer seus desejos e deixar o homem branco também satisfeito. Pergunta ainda se o parceiro deseja algo mais, dizendo que neste caso estaria pegando leve, ou seja, não mostrando todo seu potencial no ato sexual. Aqui, destaque-se que a descrição é evidente de uma prática sexual entre dois homens e, pelo desenvolvimento das falas de Tybyra, entende-se que nesta parte do ato o branco exerce o papel de sujeito ativo (que penetra) e Tybyra de sujeito passivo (que está sendo penetrado). Juão Nyn escreve então de uma forma que no monólogo Tybyra é a voz-imagem do texto. Ele cria imagens e nós leitores vamos identificando, a exemplo da prática sexual entre ele e o juruá. No entanto, convém pontuar que essa dicotomia ativo x passivo não sustenta o discurso da penetração, porque embora Tybyra seja penetrado, quem comanda toda a ação é o próprio Tybyra, ele conduz o prazer, diz como deve ser, orienta, dialoga. Textualmente, Tybyra é o sujeito ativo. Essa questão fica mais evidente a seguir:

– emoi mba a'é djawi...
– Bota tudo…

– ambera'è, ma'erá redjapurá?
– Calma.. Que pressa é essa?

– mbegwe a'ewewe edjopy awa…
– Devagar é melhor pra começar...
(Juão Nyn, 2020, p. 31).

Enfatizando sua posição ativa textualmente, Tybyra sugere que a penetração seja completa e pede calma ao juruá, o que evidencia ainda mais sua posição ativa no texto, porque

quando quem penetra o faz de maneira apressada, ele orienta que "devagar é melhor pra começar". Estando então em um ato considerado perigoso do ponto de vista da cultura e da religião, o homem branco temendo ser visto, tende a realizar com rapidez para terminar o ato. Não há, em nenhum momento da tragédia, a demonstração de que Tybyra nega seus desejos, vontades e posições. Neste caso, podemos relacionar o ato da peça como um texto que se aproxima do realismo grotesco discutido por Mikhail Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, quando o autor russo destaca que uma das características da literatura do Renascimento é colocar em destaque o baixo corporal, ou seja, as degradações, aquilo que não é considerado alto ou belo. Segundo Bakhtin, no realismo grotesco, há uma dualidade entre alto e baixo, sendo o "alto representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro" (Bakhtin, 2010, p. 18-19). Em Tybyra, vemos o baixo corporal em destaque, o pênis e o ânus, embora não ditos com essas palavras são enfatizados no monólogo pelo personagem. Bakhtin criticava a definição estética renascentista de que "o corpo é algo rigorosamente acabado e perfeito" (Bakhtin, 2010, p. 26). Dessa forma, do Renascimento à contemporaneidade o corpo em seu estado de degradação foi colocado na literatura, seja pelo viés da pornografia ou do homoerotismo, por autores/as que apresentam uma escrita que não se embasa na ideia de pudor ou perfeição do corpo.

Um dos autores brasileiros que se debruçou sob essa escrita foi o mineiro Rubem Fonseca, autor do livro de contos *Feliz ano novo,* de 1975, obra essa que possui um conto com o mesmo título do livro em que os personagens degradam o espaço e os corpos durante um assalto a uma festa de ano novo em que há mortes, estupros e furtos. Hilda Hilst, Joao Gilberto Noll, Ignácio de Loyola Brandão e o alagoano Nilton Resende são exemplos de autores brasileiros que escrevem textos em que esse corpo degradado está em ascensão. Em *Tybyra* o baixo corporal é apresentado com ênfase, de forma que o personagem, durante o ato sexual, exclama: "– Tem nynguém vyndo, não... Relaxa... Pega de novo..." (Juão Nyn, 2020, p. 33). O pegar nas genitálias, a ação de penetrar e ser penetrado evocam a prática sexual em seu acontecimento. Destaque-se novamente a posição ativa que Tybyra exerce textualmente. Seus comandos, quase sempre, são ditados por verbos no imperativo: relaxa, pega. Tybyra é penetrado, mas quem comanda o ambiente é ele.

No entanto, a discussão sobre posições durante o ato sexual atenta para uma discussão sobre o estigma do passivo sexual abordado pelo pesquisador brasileiro Michel Misse, em 2007. Segundo o pesquisador, o passivo, ou seja, aquele que é penetrado na relação homossexual, lida com o estigma e a inferiorização porque o discurso sexual homoafetivo é pautado numa posição hierárquica em que o homossexual ativo exerce tamanho poder, enquanto o homossexual

passivo é inferiorizado. Em *Tybyra,* após o personagem sugerir "–Agora é mynha vez..." (Juão Nyn, 2020, p. 33), entende-se que há uma negação por parte do outro com quem Tybyra se relacionava, quando o indígena questiona "– Por que, não?" (Juão Nyn, 2020, p. 33). O ato da relação sexual coloca em xeque uma discussão sobre essa relação de poder instaurada nas relações homossexuais. Michel Misse (2007, p. 23) observa que "esta antinomia ideológica "ativo/passivo" começa nos livros contábeis das empresas e se estende por todo o universo simbólico dominante", de forma que a ideia de sujeito passivo estará sempre em consonância com a noção de feminilidade, fragilidade. Após a negação em inverter a posição, numa suposta negação de passividade, Tybyra exclama:

> **– tereó mawy, etse, ray! ndereikwaairy. mba'ewa remokanhy…**
> – Pode yr symbora, então. Xyspa, ray! Num sabe o que perdeu…
>
> **– a'ewe aema, txe ka'agwy'i pame oikwaá.**
> – Tem problema não, mynha moyta é conhecyda...
>
> **– kuriwe'i oi wa'erã amboaé. omoi'a oi riae.**
> – É... Já já aparece outro. É dyreto, o movymento.
> (Juão Nyn, 2020, p. 33).

O sarcasmo do personagem evoca com rapidez que o descontentamento em não penetrar logo passa, pois, por ter uma moita conhecida, outro logo chegará. A moita é descrita como o local do encontro, da relação. Em sua dissertação de mestrado, intitulada "Os Afectos Mal-Ditos: O Indizível das Sexualidades Camponesas", defendida em 2006, o antropólogo brasileiro Paulo Rogers traça um estudo sobre o imaginário construído sobre o corpo do homem no campo, abordando as relações sexuais nas moitas realizadas por homens da cidade de Goiabeiras (nome fictício), da região do Cariri cearense. A discussão do antropólogo professor da UFBA cabe aqui para pensarmos que tal como se construiu sobre o imaginário social que o homem camponês não poderia gozar, não pode se relacionar com outros homens, construiu-se naquela sociedade em que Tybyra vivia – no qual os juruás – embora buscassem o gozo, temiam a descoberta – também não poderiam.

Paulo Rogers (2006, p. 107) aponta então que "o indizível das sexualidades camponesas cria o impossível, o não-dito, o mal-dito". Nesse sentido, naquele contexto estudado pelo antropólogo, as sexualidades camponesas ficavam no status do indizível – existiam, escapavam ao modelo de família tradicional, mas se negavam, se reprimiam. Os homens camponeses de Goiabeiras se afetavam uns pelos outros, porque, como aponta Rogers (2006, p. 59), "os afectos mal-ditos são intensidades e paixões", e tais paixões saiam do indizível apenas na moita, no lugar do encontro, do sexo. As moitas, os matos, os becos, as roças e tantos outros locais foram (e ainda são) o local do encontro indizível, do encontro invisível e do risco, tal como aconteceu

com Tybyra e com os homens de Goiabeiras. Ao possuir uma moita muito conhecida, Tybyra enfatiza a procura que havia pelo encontro, pela prática mal-dita.

Ainda nessa discussão sobre a idealização de ativo/passivo nas relações homossexuais, Misse (2007) aponta que essa dicotomia se pauta na ideia de normalidade e estigmatização:

> O "normal" é associado ao estereótipo de "ativo" e o "estigmatizado" ao de "passivo", correspondendo o primeiro à função sexual do heterossexual masculino e o segundo, à função sexual do heterossexual feminino. Por extensão, e numa ordem inversa, o homossexual masculino "passivo" e o homossexual feminino "passivo" corresponderão ao "estigmatizado", e o homossexual masculino "ativo" e feminino "ativo" equivalerão ao "normal" (Misse, 2007, p. 24).

Tybyra, então, corresponde ao homossexual masculino "passivo" estigmatizado, colocado numa situação que beira a inferioridade, mas que logo é rejeitada pelo discurso do próprio personagem de que sua moita é conhecia e logo apareceria outro. No entanto, nas relações homossexuais, essa dicotomização tem provocado novas pesquisas. Daniel Cerdeira de Souza e Adriano Beiras, em estudo sobre violências por parceiro em relações homossexuais, observam que "ainda é preciso observar que a dificuldade social de compreender a complexidade das relações homossexuais faz com que essas relações sejam lidas a partir do modelo heterossexual, onde o ativo é o homem da relação e o passivo seria a mulher da relação" (De Souza; Beiras, 2024, p. 235). Assim, em *Tybyra* fica evidente a busca do colonizador pela relação sexual, mas também uma suposta supremacia na posição ativa de sujeito que penetra, relegando a Tybyra uma condição estigmatizante, embora já tenha discutido anteriormente o papel ativo via discurso que Tybyra exerce no texto.

A Luz I – O prazer coloca em xeque o desejo arbitrário de Tybyra. Não há pudor ou ressalvas. Tybyra de fato sente prazer – fica mais que evidente o grotesco, o baixo corporal, como já vimos nas discussões de Bakhtin (2010). Pelo monólogo, nota-se que Tybyra não procurava o coito, ele era procurado. De fato, correspondia aos apelos dos homens que o buscavam. Difere-se, portanto, do Macunaíma de Mário de Andrade, que tinha um apetite sexual extremamente exagerado, que "brincava" a todo momento e em qualquer lugar. Na literatura, a descrição e/ou narração de corpos em relação sexual, muitas das vezes, tende ao discreto, ao metafórico. Em *Tybyra* não há discrição no narrar; as imagens são explícitas, mesmo sendo um monólogo em que subtendemos pela narração do protagonista, a prática sexual é bastante evidente. E mais evidente é que são os brancos/juruás que o procuram: "**– kó rupi ouwa'e txe djou tsé...** / – Quem vem por aquy é porque quer me descobryr... (Juão Nyn, 2020, p. 35). Tal descobrimento diz respeito ao encontro sexual, uma vez que os homens que o procuravam iam em momentos escuros para não serem descobertos: "**– kowa'e ou aema, txe**

maendua... / – Esse já veyo que eu alembro, tava escuro, mas eu alembro" (Judão Nyn, 2020, p. 35).

Judão Nyn ficcionaliza a narrativa do primeiro indígena homossexual morto condenado por sodomia. Importante ressaltar que a tragédia proposta pelo autor potiguara apresenta antes quem é o personagem, qual o tempo e o espaço da tragédia. O drama tem como personagem o indígena Tybyra, o tempo é o ano de 1614, o espaço é São Luiz do Maranhão, tendo por gênero a forma trágica e como conteúdo a disputa de poder. Essa disputa fica materializada mais ao final da tragédia, visto que a Igreja exerce papel crucial na morte do personagem condenado por sodomia. À instituição cristã são destinadas críticas por meio do monólogo de Tybyra:

> **– apy arai aé, redjua gui anyiry?**
> – Aquy ysso é normal, lá de onde tu veyo né não?
>
> **– te anhimongweta ramo arai…**
> – Pensey que fosse..
>
> **– txee aetxa pa, retsa pá frade awe odjapo.**
> – Já vy com todos os meus olhos ynté frade fazer.
>
> **– frade, padre, coroinha, ndaikwaai ko anhã rery...**
> – Frade, padre, coroynha, sey lá o nome desses djabo...
>
> **– santo kwery ey nha'à?**
> – Quer dyzer... Num são santo?
> (Judão Nyn, 2020, p. 37).

Ao afirmar que frades, padres e coroinhas também já fizeram o que é descrito como "anormal", Tybyra deixa evidente que a prática sexual entre homens acontecia também entre os religiosos da igreja. A narração do protagonista descreve que os homens que o buscavam até tremiam de medo antes e durante a relação sexual, temendo serem descobertos, vistos. Dessa forma, a descrição não aponta para um tabu do que se entendia por sexo homossexual, mas sim para um receio de descoberta do ato considerado pecaminoso. Fica a crítica do personagem mais evidente quando ratifica que aqueles que o julgavam eram muitos dos que denominavam a prática como sodomia. Mais uma vez, então, vemos que a ironia do personagem fica ácida quando questiona: "– Quer dyzer... Num são santo?", refutando a demonização do ato quando realizado pelo próprio Tybyra, mas silenciado/escondido quando realizado pelos clérigos. Dessa maneira, Tybyra crítica a instituição e seus membros que demonizavam a sua prática, quando eles também buscavam realizar: "**– kuriwe'i odjekwaa wa'erã amboae...** / – Já já aparece otru…/ **– eiwa ikane'o mba, odjapo eïwa re'a...** / – Eles devem tá é cansado de fazer entre sy.../ **– karu tsé kó ywy pyaú , a'e txo'o pyaú...** / – Famyntos por mundos novos, carnes novas (Judão Nyn, 2020, p. 39). Assim, subentende-se que a prática homossexual ocorria não

apenas entre Tybyra e os religiosos, mas também apenas entre eles. A busca por mundos novos e carnes novas faz referência ao encontro do colonizador com os indígenas. Dessa maneira, a ironia do personagem está respaldada pela constante contradição nas relações que esses homens buscavam, uma vez que temiam ser pegos e serão os mesmos que levarão Tybyra à condenação por sodomia.

Considerando o poder que a matriz colonial instaurou no processo colonizador das américas, o pesquisador Estevão Rafael Fernandes, em estudos sobre a homossexualidade indígena no Brasil e nos Estados Unidos, destaca, a partir das discussões de Walter Mignolo e Madina Tlostanova em "The Postcolonial and the Global",[23] quatro momentos em que "há mudanças radicais na história da humanidade" a partir das proposições coloniais. Apenas um desses momentos interessa a esse debate: o que definiu o controle da sexualidade. A isso, Fernandes (2020) observa que houve:

> O controle do gênero e da sexualidade com vistas a se conformar ao controle da economia e da autoridade. A moralidade cristã, a ideia de família e superioridade patriarcal foram impostas ao mesmo tempo em que a homossexualidade foi condenada e posta ao lado do demônio (Fernandes, 2020, p. 242).

A demonização da homossexualidade fica evidente na tragédia composta por Juão Nyn, uma vez que Tybyra é morto por ser considerado impuro. Tal controle da sexualidade – e automaticamente nos corpos, no processo da matriz colonial – acontece imbuído dos "três elementos centrais que afetam a vida cotidiana da totalidade da população mundial: a colonialidade do poder, o capitalismo e o eurocentrismo" (Quijano, 2005, p. 124). Esses três elementos citados por Aníbal Quijano afetam drasticamente diversas áreas das existências indígenas, inclusive as sexualidades. O poder colonial estabelecido, o capital que visava apenas o lucro e imposição da identidade cristã eurocêntrica, pautou o corpo e a existência de Tybyra.

Assim, em um texto proposto para ser encenado, dramatizado, Juão Nyn escreve uma performance essencialmente indígena que atravessa os limites da materialidade artística. A ideia de performance indígena atualiza a concepção ocidental porque se quer, além de artística, ser também política, identitária. Jaider Esbell observa que "[...] a arte sempre esteve entre os índios [...] mas de ser provocativa antes de ser comercial" (Esbell, 2017, p. 176). A arte performática então manifesta-se entre os povos indígenas de diversas formas, em seus cânticos, danças, rituais e, como destacado por Esbell, sempre esteve entre. Não foi algo introduzido forçadamente pelo colonizador; os povos indígenas já possuíam tradições, costumes, formas diferentes e emancipadas de promover arte, a seus modos específicos. A arte indígena quer ser

[23] O pós-colonial e o global.

provocativa e não apenas servir a um aparato mercadológico capitalista que rouba identidades e tenta a todo custo embranquecer essas artes. Aqui, em questão, falo da arte escrita dramática, uma vez que para compreendermos um texto precisamos pensá-lo a partir do gênero em que ele é proposto. O teatro indígena tem dado passos nessa caminhada produtiva. Jaider Esbell pontua que

> a ideia que temos hoje de teatro é de um lugar onde talvez nós, os atores, corpos coletivos indígenas, estejamos marcando como um lugar de troca, de devolução e especialmente de revolução. Um ato contínuo onde o rito é o grito que desperta ambivalentes estruturas de composição de mundos outros que não a tragédia, o drama e a extinção (Esbell, 2021, s/p).

O teatro indígena quer revolucionar. Entendido como esse ato contínuo ritualístico, as obras dramáticas indígenas, tal como aconteceu em *Tybyra* (2019), cumprem a tarefa de pensar o teatro como o local da revolução. Outro exemplo de texto dramático indígena é a peça *Makunaimã: o mito através do tempo* (2019), de autoria coletiva. Escrita por indígenas e não indígenas, a autoria lança-se como processo inacabado, portanto, coletivo. Contudo, na "Nota de edição", destaca-se que "os direitos autorais do livro são dedicados aos narradores indígenas taurepang, macuxi e wapichana" (Taurepang *et al*., 2019, s/p). A autoria então é dada aos donos das narrativas sobre a divindade Makunaimã, povos estes do Monte Roraima. Diferentemente do que acontece em *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter*, a rapsódia de 1928, em que Mário de Andrade escreve a partir das experiências e anotações de Theodor Koch-Grünberg. *Makunaimã: o mito através do tempo*, noventa anos depois da publicação andradina, vai questionar o feito do autor brasileiro que assume a autoria sem dar os devidos créditos aos donos do mito macunaímico, e, tal como *Tybyra: uma tragédia indígena brasileira,* propõe uma releitura do que fora dito antes pelo olhar do branco sobre os indígenas. Nessa performance de autoria coletiva, colocam-se em diálogo vozes indígenas que questionam e denunciam, tal como faz Juão Nyn em seu texto.

A Luz I – Prazer se encerra com Tybyra enfatizando a prática tanto com franceses quanto com portugueses, destacando ainda que às vezes a prática sexual ocorria com mais de um ao mesmo tempo: "**– hum…** / – Hum / **– edju, a'éwe redju awâ...** / – Vem... Pode vyr… / **– ema'é, petei'i e'y...** / – Uya, né só um não… (Nyn, 2020, p. 39). As visitas ao espaço do personagem, muitas das vezes, aconteciam de forma compartilhada. No ato I, há um destaque para a prática comum entre Tybyra e os colonizadores. A busca por prazer era constante, mas o medo dos juruás também toma papel central na narrativa. Assim, Juão Nyn compõe uma tragédia performática em que só pela narração de Tybyra o leitor compreende os processos narrativos, as imagens criadas.

Dessa forma, as performances indígenas são compostas no entrelugar entre voz, corpo e escrita, comandadas pelas vozes-imagens. Seja na contação em comunidade, na dança ritual ou festiva ou na representação literária dramatizada, a união desses elementos compõe a tessitura performática indígena. A professora Leda Maria Martins, por exemplo, em *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela* (2021), trata das performances do povo negro, mas também salienta as importantes contribuições dos povos indígenas para a conceituação da ideia de performance. A pesquisadora da UFMG observa que as práticas performáticas dos povos africanos e dos povos indígenas "garantiram a sobrevivência de uma *corpora* de conhecimento que resistiu às tentativas de seu total apagamento" (Martins, 2021, p. 35). Martins elucida que mesmo passando por todo processo de proibição, demonização, coação e exclusão, as performances orais desses povos mantiveram o que chama de *corpora* de conhecimento vivo. A introdução por obrigação e repressão do pensamento europeu afetou drasticamente as culturas indígenas e africanas, embora a ação de resistir desses povos tenha sido maior que toda e qualquer manifestação de exploração e morte.

O segundo ato, intitulado de Luz II – A PRYSÃO, aborda a prisão de Tybyra, sendo acusado de sodomia, portanto, preso por aqueles com quem ele praticava os coitos.

> **– mamo py txereraá?**
> – Tão me levando pra donde?
>
> **– mba ewa? mba'ewa?**
> – O que é ysso? O que é ysso?
>
> **– amongwe pendeaywu!**
> – Alguém fala alguma coysa!
>
> **– noronupairy mo ai okori... txeaywuta, pende pendeaywu pewe!**
> – Não deyxo de nhénhénhém não. Vou fazer auê até alguém dyzê!
>
> **– bre moata eme, ai txe'awy!**
> – Não me arrasta, ay meu cabelo!
>
> **– tre Doi!**
> – Me solta!
>
> **– ndallowaal mba'eweri!**
> – Eu não tô entendendo nada!
> (Juão Nyn, 2020, p. 48).

Tybyra é "capturado" e preso sem explicação. Solicita então que o expliquem qual o motivo de tal ato. Por meio de constantes perguntas, sendo arrastado e tendo o cabelo puxado, a captura de Tybyra e o processo de prisão revela um poder colonial que se estendeu na colonização e revela ainda hoje resquícios cruéis. O que era/é considerado errado às normas brancas, cristãs, europeias e imperiais e destoa do estabelecido pelas leis deles (muitas não se

aplicam às cosmologias indígenas), será capturado e preso como foi Tybyra, seja figurada ou literalmente. Durante a prisão, o personagem, em processo constante de questionamento, identifica um dos que o prendiam: "**– ndee... mba'ewa… ndeae tu, rowetsa kwaa.** / –Você... Num pode ser... Logo você? Tava reconhecendo... (Juão Nyn, 2020, p. 49). O texto então se encaminha para a denúncia moral e crítica do personagem, que, encaminhando-se para o seu fim, reconhece que quem o prendia antes o procurava para a prática sexual. Juão Nyn investe em um formato de escrita dramática em que é possível visualizar os erros dos colonizadores, intensificando as ações dos mesmos que viam a ideia de "pecado" e "erro" em Tybyra, mas não em suas ações. O juruá que o puxava para a prisão é descrito como "**– a'ewete, djokorewa, txe pyy porã aikwaa ndee repyy kwaa mbegwei...** / – Mal agradecydo, traydor! Me pega dyreyto, que eu sey que você sabe tocar sem ser de com força... (Juão Nyn, 2020, p. 49). Tybyra denuncia e protesta; assim, a posição do personagem em criticar aquele que o agarrava para o levar reforça a dominação do colonizador e do padrão heteronormativo. O indígena denuncia enquanto estava sendo levado que quem o estava capturando se relacionava com ele.

> **– ma'erá txe mbo'a? mba'ewa adjapo?**
> – Por que querem me prendê? O que é que eu fyz?
>
> **– ndaikwaai, mba'ewa nda djapoi!**
> – Não sey o que ysso sygnyfyca, não fyz nada de errado!
>
> **– mba'é sodo? mba'ewa ame'é? sodomia? ndaikwa'airi.**
> – Sodô o quê? Só dá o quê? Sodomya? Num sey nem o que é ysso.
>
> **– txee ome'é wa'é aé, ma'erã? a'é woi...**
> – Qualyra* eu sou, mas qué que tem? Ele também...
>
> **– ai, txe núpa eme...**
> – Ay, não me bate.
> (Juão Nyn, 2020, p. 49).

Nesse momento da prisão Tybyra, é informado do seu "crime", o que o levara à prisão e futuramente à morte: sodomia. Tybyra é incriminado, questionado, julgado. Aqui, então, se aproxima de um regime inquisitorial, no qual, como aponta Trevisan (2018, p. 149):

> De acordo com o procedimento corrente da Inquisição, após a confissão e interrogatório do réu, o visitador preparava a acusação e ouvia o procurador da defesa, além das testemunhas (sempre sigilosas) de acusação e defesa. Para os crimes de sodomia, em geral bastava uma testemunha de acusação — considerando-se que a punição desses casos era "de primeira necessidade numa república cristã", como argumentava um promotor inquisitorial.

Acusado, agredido e xingado, Tybyra era levado pelos brancos para a prisão. Se na Inquisição, para casos de sodomia, necessitava-se apenas de uma testemunha de acusação, quem acusara Tybyra já havia visitado sua moita. A prática de sodomia faz referência ao

acontecimento bíblico discutido no livro do Gênesis, em que a cidade de Sodoma fora destruída pelas práticas contínuas de pecado realizadas por aquele povo. Sodomia, então, diz respeito à pratica de sexo anal entre dois homens ou um homem e uma mulher. Tybyra, então, seria sodomita, bem como aqueles com quem ele se relacionava, por realizarem a penetração anal. No *Tratado descriptivo do Brasil em 1587*, o português Gabriel Soares de Sousa destaca como eram os Tupinambá. Na descrição do colonizador, "são os Tupinambás tão luxuriosos que não ha peccado de luxuria que não cometam" (Sousa, 1879, p. 286). O Pecado da luxúria está intimamente ligado também às práticas sexuais, uma vez que Sousa (1879, p. 287) acrescenta que eram os Tupinambá "mui afeiçoados ao peccado nefando, entre os quaes se não tem por afronta"; por nefando entenda-se as relações homossexuais praticadas entre os indígenas. A literatura quinhentista colaborou para uma descrição animalizada e pecaminosa dos indígenas. Seja em José de Anchieta, no *Tratado descriptivo do Brasil em 1587*, de Gabriel Soares de Sousa, ou no *Tratado da Terra do Brasil,* de Pero de Magalhães Gândavo, e de tantos outros escritores coloniais que serviam aos interesses da Igreja e da coroa.

Tybyra não sabia o significado de sodomia, mas compreendeu que estava sendo preso pelas práticas sexuais realizadas com outros homens, então exclama "– Qualyra* eu sou, mas qué que tem? Ele também...". O indígena se coloca como uma "qualyra", que, de acordo com o posfácio de Juão Nyn (2020, p. 106), é uma "expressão local de São Luýs do Maranhão para pederasta passyvo, homossexual", ou seja, Tybyra se reconhecia como um homossexual/viado, se pensarmos nessa concepção inventada pelo colonizador. No entanto, Tybyra também denuncia que aquele que o prendia também o era. Vale ressaltar que a ideia de pecado abordada pelos frades, freis e autores quinhentistas parte da concepção cristã, branca e europeia. Entre os povos indígenas, inclusive os Tupinambá, a ideia de pecado foi introduzida pelos colonizadores. Dessa forma, pensar a ideia de homossexualidade como pecado parte de uma cosmovisão que muitas das vezes não condiz com as vidas indígenas. E Tybyra continua:

> **– mamo txereraa, txee aipota pá…….. nda'eweri... txepiré odjekwaá, tekoá'à kó katxyru kwery upé…**
> – Pra onde me levarem, vão me querer... Num adyanta. Mynha pele à mostra parece que é tentação presses cão...
>
> **– ndaiko txei arai, pame txerayu ramo adjapo riae. re'anga txe? kowa'é ema'é raê...**
> – Eu nem escolhy ysso pra vyda, mas fyz sucesso e acabou vyrando dyreto. Tu num quer provar? Esse oto aquy, ó… Já...
>
> **– ai... ndamboty mo'ai txe djuru. a'e ramigwa re txe mboata ramo, pe amboe woi eraa...**
> – Ay... Não calo mynha boca não! Se for me prendê por ysso, tem que levar esse oto junto… Aqueles aly também…

(Juão Nyn, 2020, p. 50).

Tybyra se coloca como um corpo que é desejado e, onde quer que esteja, será uma tentação. Nessa concepção, aproxima-se da concepção de erotismo apontada por Georges Bataille (1987, p. 14), quando observa que "toda a concretização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo". Para Bataille, quando está só, o sujeito é fechado, ou seja, descontínuo. O ato sexual, o erotismo, no entanto, é o oposto da descontinuidade, daquilo que é fechado. De tal forma, Bataille ainda observa que "toda a concretização do erotismo tem por fim atingir o mais íntimo do ser, no ponto em que o coração nos falta. A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua" (Bataille, 1987, p. 14). O corpo desejado, o corpo erótico de Tybyra, sai da descontinuidade quando o ato sexual se consolida.

Continuamente, no monólogo, a voz-imagem Tybyra denuncia aqueles que o prendiam, mas que já tinham deitado com ele. Se fosse para prender, deveriam prender aos demais também, denuncia Tybyra. A prática de sodomia, destacada pelo colonizador, era vista como erro apenas quando realizada pelo indígena, sendo, portanto, encoberta quando realizada pelos demais. Luiz Mott, estudioso das questões que envolvem a homossexualidade, inclusive no Brasil Pré-colonial, destaca em estudo sobre Gays no Brasil Pré-Colonial que

> tão generalizada era na terra brasilis a homossexualidade, que os Tupinambá tinham nomes específicos para designar os adeptos desta performance erótica: aos homossexuais masculinos chamavam de Tibira e às lésbicas de Çacoaimbeguira (Mott, 2011, s/p).

Dessa maneira, a prática era comum; e, embora tenha sido tomada como pecaminosa, nefanda e digna de morte pelo poder colonial, pela narração de Tybyra, apenas ele foi condenado à morte. A nomeação a sujeitos indígenas que são homossexuais como "Tibira" revela uma marca colonial que se sustenta pelo viés da ideação cristã. A homossexualidade, encarada como pecado pelos cristãos, ainda dita regras na sociedade atual. Com isso, a imposição da crença de uns se sobressai sobre ao direito livre que os indivíduos têm de serem o que desejam. Retomando então à matéria literária, a LUZ II se encerra com Tybyra sendo levado para o cárcere. O cárcere, portanto, é o título da LUZ III.

> **– remombe'u rangwe mba'ewa txee adjapo. petei gwe djawe….. anyi, nda txeretsai…**
> – Podyam dyzê umêno o que foy que eu fyz. Será que foy aquela vez que... Na…Nynguém me vyu manguear*.
>
> [...]

> **– pame ma ho’u apy, nei txereraa djepe awã?**
> – ...quase tudynho já vysytaram mynha tenda e nenhum pra me lyvrar?
>
> **– amoi i mba'é txe djurupy?**
> – Já butô as parte na mynha boca e num olha nem no meu zóy?
> (Juão Nyn, 2020, p. 58-59).

O ato III é curto e apresenta Tybyra ainda a se questionar o motivo de sua prisão. O cárcere aparece como local de dúvidas, questionamentos e também de encontro com a família após a prisão. Tybyra chega a perguntar se estava sendo preso por “manguear”, ou seja, por roubar, o que logo é descartado, porque, segundo ele, ninguém o viu realizar o ato. A ironia feroz de Tybyra é mais constante com aqueles que antes o procuravam e que agora eram os que o vigiavam no cárcere. De tal modo, o personagem expressa constantemente que aqueles já visitaram sua rede e, de forma erótica, afirma que os órgãos genitais já foram colocados em sua boca, mas eles nem olham em seus olhos. A repulsa de Tybyra com a negação dos juruás alimenta o discurso de invisibilidade pelo qual o personagem é acometido. Do prazer, passando pela prisão até o cárcere, Tybyra denuncia constantemente o processo de invasão como uma injustiça. Ainda na Luz III, acontece o encontro de Tybyra com sua família:

> **– djagwatari?**
> – Vysyta?
>
> **– ndaipotairi arai txerera'a**...
> – Num quero que nynguém me veja assym...
>
> **– anyi, aporandu…**
> – Não, por favor...
>
> **– [kiririmba]**
> **–** [Sylêncyo]
>
> **– txe tsy……. ma'erâ redju?**
> **–** Oy mãe... Por que a senhora veyo?
>
> **– eiwà ndoipotairi nhandeaywu nhandewa rupi oikwaa ramo nhande mba'emo djajapo txe.**
> **–** Eles não deyxam falar a lyngua aquy, acham que estamos tramando algo.
>
> **– ma'erà reru eiwa kwery? txe memby nda txeretsai rangwe ko arai, txetsy'i. araï ey aipota pe mandu a txere'é...**
> **–** Por que você trouxe eles? Mynha fylha num podya tà me vendo assym, maynha…… Não é assym que eu querya que ela se alembrasse deu.
> (Juão Nyn, 2020, p. 60).

A visita da família causa vergonha em Tybyra. Por estar encarcerado, não queria que ninguém o visse naquele estado, principalmente sua família. Nessa cena, também fica evidente a introdução do idioma pelos colonizadores, de forma que, ao falar à mãe que não podiam falar

a língua deles na prisão, demonstra que o colonizador impôs outro idioma ao adentrar no território. Outro ponto destacado no monólogo é a paternidade de Tybyra, o que comprova que o indígena se relaciona com ambos os sexos. A Luz III se desenvolve com o personagem solicitando a possibilidade de tomar banho. Tybyra exclama: “adjau txe! towe tadjau! adjau tsé! towe tadjau! Adjau tsé pamé ary pendé 'e'y rami... – Eu quero tomar banho! Me deyxem me lympar! Num consygo fycá sem me lavar esse tempo todo que nem vocês não...” (Juão Nyn, 2020, p. 63). Aqui, o texto apresenta o clima tropical do Brasil e a ação de tomar banho constantemente dos povos indígenas, que, por sua vez, era rejeitada pelos colonizadores, especialmente os franceses. Desenrolando-se para o final, a LUZ IV é intitulada A SENTENÇA, e desdobra o sentenciamento do personagem à morte.

> **– oy pai... bança…**
> – Oy, seu Padre... A Bença...
>
> **– porete pa'i?**
> – Vay dá bença não?
>
> **– pa’ nda iporawui...**
> – Vyxe que Padre mal-educado…
>
> **– a'eramo eporandu eme, ore kwery re...**
> – Então... Não adyanta rezar por yndyo, Padre...
>
> **– ore nhe é waiwai ndo nguruwiai ko txe nhanderu re, marai oguriwia rã pende nhanderu re, nhanderu wa'eri djodjuka tema riwe, ma'erà nhanderu? idjupe txee ndaipotai...**
> – A nossa meya alma não acredyta nem yn mey Deus como o de vocês, num Deus que massacra sem myyserycórdya, puque se é em nome dele... Ele eu nego...
> (Juão Nyn, 2020, p. 77).

Embora Tybyra fosse rebelde ao sistema instaurado pelos colonizadores, já tinha sido introduzido a diversas ações propostas por eles. A imposição do idioma e o pedido de benção ao padre, por exemplo, revelam tensões que foram introduzidas violentamente. No entanto, a negação do padre em “abençoar” o indígena demonstra que o sujeito, segundo o discurso cristão, “não tinha mais jeito”. Estava condenado. O personagem, no entanto, denuncia política e criticamente que o que o padre tinha como verdade, como Deus, não era o mesmo pensamento que ele enquanto indígena tinha. A imposição da cristandade, a ideia de homossexualidade como erro e como sodomia diziam respeito apenas a quem praticava a religião – que não era o caso de Tybyra. No ato da sentença, a tragédia se encaminha para o epílogo que será o último ato. Antes, o texto de Juão Nyn refuta a proposta de d’Evreux que em seu texto descritivo aponta que Tibira aceitou o batismo antes de morrer. Na dramaturgia indígena, vemos a reescrita:

> **– amano ta wy, aipotá txeirü waí omanó awii.**

> – Vou morrer e bem o mereço, porém desejo que ygual fym jtenham os meus cúmplyces.
>
> **– txe mongarai rangwe, awã ko yware... a'eri? arai? txe nhe'é odjepe'a-txerete gwi? odjepe'a ta?**
> – Se ao menos eu tyvesse um batysmo, né? Ya pro céu... É ysso? É assym? Mynha alma ya se separar do meu corpo? Se desprender?
>
> **– ndapotaweiry mba'emo pendewy gwi, ipoe'i ireru ogwerowia wa'e!**
> De vocês eu não espero nada, vocês que dyzem servyr ao Deus de vocês são os pyores!
>
> **– pa'i kwery ko teko ayu wa'eri owedja ko nhanderu upe oiko wa'e omanó?**
> – Se os padres gostam da vyda, por que deyxam esse crystão morrer?
>
> **– oayu weidjuri nhanderu upe oporandu wa'e. mba'erã kowa'é pé ndoayui?**
> – Se amam tanto os crystãos, por que não amam este?
> (Juão Nyn, 2020, p. 80).

O padre, tal como na narração de d'Evreux, é solicitado para batizar Tybyra e livrá-lo da condenação, na concepção cristã. O Catecismo da Igreja Católica, publicado em 1992, expõe a doutrina da fé católica e discute todos os aspectos em relação aos princípios cristãos católicos. Sobre a homossexualidade, o catecismo diz:

> A homossexualidade designa as relações entre homens ou mulheres, que experimentam uma atracção sexual exclusiva ou predominante para pessoas do mesmo sexo. Tem-se revestido de formas muito variadas, através dos séculos e das culturas. A sua génese psíquica continua em grande parte por explicar. Apoiando-se na Sagrada Escritura, que os apresenta como depravações graves (103) a Tradição sempre declarou que «os actos de homossexualidade são intrinsecamente desordenados» (104). São contrários à lei natural, fecham o acto sexual ao dom da vida, não procedem duma verdadeira complementaridade afectiva sexual, não podem, em caso algum, ser aprovados (Catecismo, § 2357).
>
> Um número considerável de homens e de mulheres apresenta tendências homossexuais profundamente radicadas. Esta propensão, objectivamente desordenada, constitui, para a maior parte deles, uma provação. Devem ser acolhidos com respeito, compaixão e delicadeza. Evitar-se-á, em relação a eles, qualquer sinal de discriminação injusta. Estas pessoas são chamadas a realizar na sua vida a vontade de Deus e, se forem cristãs, a unir ao sacrifício da cruz do Senhor as dificuldades que podem encontrar devido à sua condição (Catecismo, § 2358).

Considerando o documento da Igreja Católico, que se embasa na Bíblia, a homossexualidade é considerada depravação, ou seja, algo indecente, que é contraria à lei natural – a heterossexualidade. No entanto, o documento reconhece que "um número considerável de homens e mulheres" apresentam tendências homossexuais. Aqui, não fica claro a que momento histórico o documento se refere, ao eufemizar com a expressão "um número considerável". O documento sugere o acolhimento e o respeito, que difere do que acontece com Tybyra. Por fim, os homossexuais são chamados à conversão, ao deslocamento do erro. No entanto, na dramaturgia, o personagem ironiza o fato de precisar do batismo para encontrar uma suposta salvação e seus cúmplices não terem o mesmo fim que ele. Em tom de denúncia, Tybyra

faz diversos questionamentos ao padre e àqueles que o condenavam: "– Se os padres gostam da vyda, por que deyxam esse crystão morrer?". Note-se que Tybyra assume a posição de cristão, mas não aceita o batismo. Depois, completa: "– Se amam tanto os crystãos, por que não amam este?". Mesmo sabendo que não estava livre da morte, Tybyra questiona se os princípios cristãos não o tirariam da condenação a qual estava sendo destinado a morrer.

Por outro olhar, a dramaturgia de Juão Nyn pode ser lida, então, numa perspectiva necropolítica. Os corpos se envolviam, homens se relacionavam com Tybyra, mas havia corpos específicos marcados ao fenecimento. No ensaio *Necropolítica,* o filósofo Achille Mbembe discute e atualiza o conceito de Biopoder criado por Michel Foucault. Mbembe, porém, revela como o poder colonial exerce poder por meio do direito de matar ou de deixar viver. Ao conceituar necropoder/necropolítica, o crítico camaronês observa que há "formas contemporâneas que subjugam a vida ao poder da morte" (Mbembe, 2018, p. 71). Embora a narrativa de Tybyra se passe em São Luís do Maranhão, em 1614, o corpo de Tybyra estava subjugado à morte. Essa subjugação pode ser entendida como fruto de um poder colonial e soberano que marcou a morte de Tybyra. Assim, entende-se também que "a soberania é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é 'descartável' e quem não é" (Mbembe, 2018, p. 41). Tybyra é sentenciado à morte, mas não a uma morte qualquer, é sentenciado a uma morte violenta, brutal, que despedaçou seu corpo. Tybyra é explodido na boca de um canhão porque seu corpo estava marcado para morrer, lido como corpo descartável, impuro, assim como os corpos de diversos indígenas nos nossos dias. O poder colonial, soberano e imperial continua a sentenciar corpos como o de Tybyra cotidianamente, numa prática extremamente necropolítica, para a morte. Dessa maneira, o texto se encaminha para o seu fechamento. A última luz, intitulada de A EXECUÇÃO, encerra a tragédia com a morte de Tybyra. A narrativa repete a descrição de d'Evreux e reconta o caso do primeiro indígena vítima de homofobia na construção da ideia de País que hoje chamamos Brasil.

> **tsapeá otxauka nhe'e moi porãa rete re canhão ikupe py oi.**
> **tywyrá, nhandewa tupinambá, onhepoty ko ngwete onhimoatà pá rewe, opokwa ityma re a'e ipo re, iky'a mboka uçu djuru re oipokwa tawa São Luÿs do Maranhão hi'ary. yy ramoi renonde (Baýade São Marcos) ikupe ywy oi aré.**
> **ko ary odjuka awâ djawe pé sodomia, mboruwitxa kwery francês renonde. pa'i a'é amboae kwery a'e pygwa oi apy, ko ywa pyntü rei, ara'i opoyi, tupã kwery ogwata ta'a emombe'u.**
> **tywyrá djuru omboty aré, a'érire ogwenoè ko idjuru omboty wa'e. tybyra idjaywu, owera rire, yapua idjuru gui onhéndu.**
>
> A ylumynação revela pela prymeyra vez todo o corpo do nhe'é moi porâa (ator/atryz) e a presença da boca do canhão preso às suas costas.
> Tybyra, Yndÿgena Tupynambá, está preso com os membros estycados, amarrado pelos braços e pernas. Com a cyntura amarrada à boca de um canhão de guerra, em

> cyma do forte de São Luýs do Maranhão. De frente para o mar (Baýa de São Marcos), de costas para a terra.
> No dya da sua execução por Sodomya, dyante dos Comandantes Franceses, do clero e dos cydadãos locays, o céu está nublado, as nuvens carregadas anuncyam uma tempestade. A boca de Tybyra está obstruyda por um pedaço de algodão, ele passa um tempo em sylêncyo até que consegue tyrar o obstáculo que separa sua boca do mundo. Tybyra fala como se, depoys dos relâmpagos, o som dos trovões saysse de sua boca: (Juão Nyn, 2020, p. 84-85).

A descrição do espaço da dramaturgia nos atos anteriores destaca que as luzes focavam em partes específicas: pescoço, olhos e mandíbula. No ato final, a iluminação capta pela primeira vez o corpo todo do/da ator/atriz. Tybyra está preso ao canhão com os braços e as pernas amarradas. A descrição de que relâmpagos aconteciam no momento da execução acontece com frequência no ato final. Desta vez, as falas do monólogo são mais extensas. A descrição dos momentos carrega um tom mais trágico, de forma que as descrições dos movimentos, do espaço e dos corpos que habitavam o momento são densas. O local da execução foi o forte de São Luís do Maranhão. Destaca-se que a descrição do espaço revela um simbolismo marcante; Tybyra é executado de frente para o mar e de costas para a terra. As pessoas que acompanhavam a execução eram, principalmente, os colonizadores formados pelo clero e pelos comandantes franceses. Tudo tendia para a supremacia colonial. O Silêncio de Tybyra provocado pela amarra do algodão é rompido e ele, então, pode se expressar. Tybyra critica a invasão, denuncia que os colonizadores trouxeram doenças, dialoga com os familiares e pede que não vejam o momento de sua morte, além de amaldiçoar aquele que acender o canhão que o matará. Com um linguajar que denomino como feroz, que rasga, critica e denuncia, pela narração do personagem, é possível compreender que os colonizadores, além de estarem matando Tybyra, também já haviam conseguido persuadir parentes do personagem, atribuindo uma ideia que se perpetua na sociedade contemporânea, a ideia racista e preconceituosa de que as divindades indígenas são demoníacas. Assim, Tybyra exclama:

> **– jeropary anhã é' y, anhã iwaikwe wa'é y... txe ma ywy gwy py ngwa é'y a'é kwery ma imaragatu wa'é, djaetsa mboae, anyi, txerykwe'y endu eme eiwa, txe rendy'a. ko ka'agwy nhanembo'e lamé ary ndipoiry odja'oa kó mafangaru wa'e a'e imafangatu e'y wa'e ndee redjekore...**
> – Jeropary não é demônyo, Anhã não é dyabo. Eu não sou do ynferno, eles são encantados que a gente precysa entender... Olhar de outra forma... A natureza nos ensyna todo dya que não exyste fronteyra entre sagrado e profano. Tu tá se enganando...
>
> **– anyiry txerywy, etse we endu emé...**
> – Não, yrmão… Não escute eles, me entenda... (Juão Nyn, 2020, p. 89).

Esse discurso aparece no texto literário, mas surte efeito até o presente. A colonização alimentou e a neocolonização retroalimenta a demonização da crença indígena, geralmente de

acordo com os princípios cristãos. Nesse sentido, os efeitos da colonialidade do poder discutida por Quijano (2005, p. 121) "forçaram – também em medidas variáveis em cada caso – os colonizados a aprender parcialmente a cultura dos dominadores em tudo que fosse útil para a reprodução da dominação, seja no campo da atividade material, tecnológica, como da subjetiva, especialmente religiosa". Embora Tybyra tenha negado a imposição do cristianismo, muitos de seus familiares já tinham sido embebedados do discurso judaico-cristão.

Fábio Eduardo Cressoni, em sua tese de doutorado em História defendida na UNESP, ao estudar as dificuldades que os missionários da Companhia de Jesus encontraram em relação ao processo catequético com os Tupinambá, discute o fenômeno a qual define como demonização da alma indígena. A discussão de Cressoni (2013) pauta-se tanto na concepção de inferno abordada pelos colonizadores portugueses, bem como pelas relações sociais que permeavam a Europa. Assim, o estudioso observa que

> [...] as práticas simbólicas que contornam a forma de ser lusitana e, por sua vez, o exercício missionário ao longo da ação expansionista inerente à conquista de novos espaços são categoricamente demarcadas pelo temor relativo ao maior adversário do cristianismo, resultando na demonização das práticas que divergem da ordem divina e de seu respectivo ordenamento real (Cressoni, 2013, p. 34).

À essa questão, é pertinente pontuar que as religiões cristãs, tanto a católica quanto a protestante, difundem seus ideais em muitas comunidades indígenas e continuam a sentenciar corpos indígenas embasados no que eles acreditam e defendem. Observando a fala de Tybyra, quando os colonizadores definem que Jeropary e Anhã são entidades demoníacas, tal discurso se assemelha ao que Cressoni (2013) aponta; tais práticas, de acordo com a visão colonial, divergem da ordem divina. Aqui vale pontuar que o discurso de céu e inferno, Deus e Diabo, certo e errado pautou-se sempre na perspectiva do colonizador. Para Tybyra e seu povo, tais concepções não possuíam valor. Dessa forma, Tybyra exclama que tanto Jeropary quanto Anhã não são figuras demoníacas; pelo contrário, são encantados da natureza. A força ancestral que os encantados emanam não são correspondidas pelos ideais cristãos. Assim, a dramaturgia serve também para denunciar e anunciar que as divindades indígenas precisam ser reverenciadas e respeitadas. Portanto, atribuir-lhes alcunhas negativas e intolerantes só reforça o poder colonial cristão branco. Além disso, reforça-se a tentativa de supremacia cristã nas comunidades, visto que no texto os irmãos de Tybyra já acreditavam não no indígena, mas no clero e nos comandantes. Da materialidade literária para as diversas comunidades indígenas nesse vasto território nacional, muitos/as indígenas são persuadidos e começam a negar suas divindades e crenças. Antes de morrer, Tybyra ainda exclama que negou o batismo:

> **– ndee reikwaa ramo, wa'eri na txemogarai aé...**
> – Você acha, mas eles não me batyzaram...
>
> **– txe ndaipotai a'é kwery -mba'e, ndaipotai.**
> – Eu não precyso do batysmo deles. Não precysamos (Juão Nyn, 2020, p. 90).

Juão Nyn escreve um drama em que o personagem rejeita a imposição do batismo cristão. Tybyra denota que não precisava do batismo, que nenhum indígena precisava. Tybyra foi executado porque não negou o que fazia, não aceitou o batismo e num processo inquisitorial teve sua sentença. Trevisan, ao discutir sobre a Inquisição no Brasil para casos de sodomia, destaca que após o julgamento a Mesa Inquisitorial emitia uma das seguintes sentenças:

> [...] conforme o réu fosse considerado diminuto (por confessar de modo insuficiente), contumaz (fugido ou desobediente), ficto (que fingia arrependimento), convicto (que se mantinha no erro), falso (que confessava apenas para evitar a pena), revogante (que se contradizia na confissão), relapso (reincidente, depois de reconciliado com a Inquisição) (Trevisan, 2018, p. 149).

Levando em consideração esses princípios, Tybyra configurava-se como um sentenciado convicto, uma vez que para o poder colonial, as práticas do indígena eram erro. De tal modo, as cartas, relatos de viagem e tantos outros gêneros que serviram de suporte para a alimentação de discursos extremamente coloniais e cristãos ainda merecem ser revistas, recontadas. Se foram criadas sob as investidas de cristãos, desta vez, são (re)narradas pelo viés de quem foi personagem, de quem foi colonizado, ou seja, os próprios indígenas.

Já encerrando a dramaturgia, Tybyra ainda destaca que acreditava em Deus Tupã; reforçando assim a religiosidade indígena, baseada nas cosmologias que não eram as mesmas de quem o condenava à morte. Antes do fim, Tybyra ainda solicita um pouco de fumo e diz que após a morte será também um encantando. Já no fim do texto, vemos o início do clímax da tragédia. No entanto, a tragédia escrita por Juão Nyn difere dos modelos de tragédias canônicas, como por exemplo *Antígona* e *Édipo Rei*, de Sófocles. Um dos recortes principais é que nesta não há um coro. Há a descrição do espaço, o que seria um breve prólogo, mas não de forma cantada ou de preparação para a entrada do coro. Os Episódios existem, embora também de forma diferente. São divididos em cinco atos que no texto de Juão Nyn chamam-se LUZ.

Dessa maneira, embora não tenha sido composta no formato tradicional do drama, o texto de Juão Nyn se insere sim numa composição trágica. O texto rompe com o tradicional e inova ao propor dois idiomas, substituindo as letras “i”s, possuindo um linguajar popular, por vezes extremamente de conotação sexual. A tragédia de Tybyra é um manifesto tanto na forma, quanto na escrita. Enquanto texto manifesto, a tragédia funciona também como um espaço que reverbera a performance indígena, uma vez que foi proposto para ser encenada. Há também

outras formas de arte-manifesto, a exemplo da exposição “Degenerado Tibira”, com curadoria de Eduardo Bruno e Waldírio Castro e apoio do Estado do Ceará, que, por meio da memória de Tibira, apresenta uma exposição abertamente LGBTQIA+, abordando aspectos do âmbito *queer*. A exposição esteve em Berlim, e conta com a presença de obras de diversos artistas LGBTQIA+ do Brasil, tendo dois indígenas presentes: Ziel Karapotó, de Alagoas, e Yacunã Tuxá, da Bahia. O próprio escritor, Juão Nyn, interpreta Tybyra em uma montagem teatral, com direção de Renato Carrera. Em fevereiro e março de 2025, o escritor/ator apresentou o espetáculo no Sesc São Paulo.

Leda Martins diz que os conhecimentos dos povos indígenas, a quem chama de “povos da floresta”, eram disseminados “pelas performances corporais, por meio de ritos, cantos, danças, cerimônias cenestésicas e cinéticas” (Martins, 2021, p. 36). Vale enfatizar o respeito da intelectual negra Leda Maria Martins para com os povos indígenas. A descrição das performances corporais indígena pela pensadora brasileira é de um respeito ancestral. Difere, portanto, das propostas de autores brancos que sempre desconsideraram as performances indígenas. Martins (2021) salienta a importância do rito, da dança, da cerimônia que se liga às sensações corpóreas, espaciais, dos diversos sentidos. Em *Tybyra* pode-se notar a performance corporal do indígena que não se sujeita ao domínio colonial.

No livro em que conceitua a ideia de performance espiralar, Leda Maria Martins reconhece e valida as performances indígenas. Quando salienta que as performances do tempo espiralar são atravessadas por movimentos de tempo não linear, descontínuo, que se embaralha nas curvas do tempo, a professora da UFMG entende também que o corpo e a voz se unem nessa performance que, tal como o espiral, é carregada por curvas, voltas, pensamentos, tempos, temporalidades, ancestralidades, vozes diversas, pois, em cada volta do espiral, há um novo espaço, novos tempos. Martins (2021) destaca que a ação de grafar das culturas africanas e dos povos da floresta, não na perspectiva alfabética das letras, mas no sentido de corporificar as experiências, “encontrava nesse corpo em performance seu lugar ambiente de inscrição”, e mais, por meio dessa performance, “dançava-se a palavra, cantava-se o gesto, em todo movimento ressoava uma coreografia da voz, uma partitura da dicção, uma pigmentação grafitada na pele, uma sonoridade de cores” (Martins, 2021, p. 36). Nota-se então uma sinestesia de gestos e sensações: dançar a palavra, cantar o gesto, coreografar a voz, partiturar a dicção, grafitar a pele e sonorizar as coisas. A performance desses povos era diversa e bastante sólida.

De tal maneira, Martins (2021) conceitua a ideia de oralitura como uma performance do tempo espiralar, conceito este que “designa a complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos

saberes fundados e fundantes das epistemes corporais" (Martins, 2021, p. 41). Assim, oralitura une voz e corpo em performance, numa natureza que envolve saberes ancestrais em contato com a cultura em movimento, pois a oralitura é manifestada por meio, também, da performance ritual. E é na performance ritual que a autora (2021, p. 81) conceitua também a afrografia: "um riscado, um traço, um retrós, um tempo recorrente e um ato de inscrição". Assim, este conceito relaciona a performance ritual que está em comunhão com a oralitura, com o gesto, corpo-tela em movimento. Destaque-se que Leda Martins vai conceituando temas e em profusão disso surgem novos desdobramentos e novas conceituações. A ideia de afrografia, por exemplo, leva-me a pensar na possibilidade de uma proposição de indígenografia.

Se em Leda Martins a afrografia diz respeito aos traços que evocam as relações com o oral, os gestual e o corporal, remetendo às heranças da diáspora africana, inscrevo nesta seara as relações cunhadas por Leda Martins para dialogar com os processos migratórios, diaspórico também, mas, acima de tudo, os processos experienciado pelos povos indígenas no período colonial para pensar nesse riscado ou retrós que forma a concepção oral, gestual e corporal indígena nessa indígenografia, que se orienta nas diversas manifestações performáticas indígenas nas aldeias ou fora delas, porque as poéticas orais indígenas existem "desde tempos imemoriais" (Munduruku, 2018, p. 81).

A performance indígena em *Tybyra* une corpo, voz, gesto. Manifestação, ato, luz, corporeidade. A indígenografia se inscreve num movimento que se grafa também no corpo. Tybyra foi marcado pelo canhão, porque seu fim é trágico. Mas antes disso, foi marcado pelo direito de existir e ser quem era, embora tenha sido cerceado. A Luz V funciona como um epílogo que revela o desfecho da tragédia.

> Rufadas de tambores;
> Som de cayxa de baterya;
> Som de trompetes;
> Um mastro leva o cachymbo sagrado à boca de Tybyra;
> Som de dysparos de armas;
> Som de uma revoada de pássaros.
>
> A ylumynação começa a revelar a paysagem que rodeya TYBYRA e o canhão, ynstrumentos musycays, byblyas, armas e bandeyras da França flutuam no ar, como que sustentados por uma tropa fantasma, enquanto 1ybyra pyta seu cachymbo sagrado e say muyta fumaça.
>
> Um mastro com fogo na ponta acende o pavyo do canhão;
> O pavyo começa a encurtar;
> As cortynas se fecham.
>
> Som da explosão do canhão;
> Fumaça por bayxo das cortynas.
>
> Completa escurydão.

> Cortynas se abrem, **nhe'é moi porãa** (ator/atryz) agradece paramentado com um manto sagrado Tupynamba e fala sobre os TLBGs Yndÿgenas vyvos que resystem na contemporaneydade (Juão Nyn, 2020, p. 95).

Atiram. Tybyra é esfacelado. A morte do personagem finaliza a tragédia. As bandeiras do colonizador ruflam. O poder colonial venceu, mas a memória de Tybyra é evocada como um ato de resistência. Não se deixou dominar pelos poderes do colonizador. A execução revela que a necropolítica destacada por Mbembe (2018) venceu mais uma vez. Fica o questionamento: quantos Tybyra morreram e quantos ainda morrerão condenados por esse sistema euro-branco-cristão-imperialista-colonial? Do silêncio ao grito, vozes como a de Tybyra não se calam; canhões não esfacelam. As performances indígenas são instrumentos políticos, literários e ancestrais. De escritas e reescritas, tecem-se espaços da memória e da luta cotidiana.

3.3 Espalhando no vento as vozes originárias, ancestrais e polifônicas da poética de Eliane Potiguara

> *"Eu sempre considero que a gente precisou partir para a literatura indígena porque não tinha outros espaços. Estava todo mundo ocupando os nossos espaços"* – (Eliane Potiguara – *Tembetá*)

Figura 6 – Eliane Potiguara

Fonte: Blog Eliane Potiguara.[24]

Uma voz que canta
Denuncia, anuncia, proclama!
Ah, irmã, as vozes de tua avó, de tua mãe
Chegam aos nossos ouvidos.

Vozes irmãs, vozes mães, vozes mulheres
E eles querem te calar, irmã?
Não deixaremos.

Caminhemos
Elas nos guiarão (Silva Filho, 2024).

Porque não tinha outros espaços, diz Eliane Potiguara insatisfeita. Um dos principais resquícios da colonização foi a retirada da possibilidade de os povos indígenas se autoexpressarem, de falarem de si e dos seus. Em contraposição a essa falta de espaço, sempre houve um outro "ocupando os nossos espaços". Esse outro, geralmente, era um homem branco,

[24] Disponível em: http://www.elianepotiguara.org.br/. Acesso em 27 de out. de 2025.

de classe social ascendida. A fala insatisfeita de Eliane Potiguara acentua que por muito tempo os outros falavam sobre nós, ocupavam espaços nossos ou até mesmo roubavam nossas narrativas. O roubo exercido pelos colonizadores para com os povos indígenas foi mais que roubar itens e espaços materiais. Houve roubo de cultura, línguas, arte, narrativas, fazendo com que a autoria fosse do colonizador e não dos indígenas. Embasada em um poder hegemônico, colonial e imperial, a literatura brasileira foi se constituindo. Assim, partir para a literatura por não ter outros espaços não configura essa arte como uma sobra que só seria aceita se não houvesse em que se agarrar, visto que a palavra indígena sempre existiu. No entanto, a literatura indígena mencionada por Potiguara na epígrafe evocada acima diz respeito à escrita indígena, esta que ainda nos dias de hoje busca seu espaço na cena literária contemporânea.

Nessa rede ancestral – formada pelas memórias herdadas dos antepassados – e também dialógica – pelas vozes que se unem para compor a sua poética – inscreve-se Eliane Potiguara. Mulher indígena descendente dos potiguara do litoral norte paraibano.[25] Tendo nascido distante do berço ancestral, a autora potiguara nasceu no Rio de Janeiro, devido a migração forçada que sua família precisou realizar para sobreviver das nefastas perseguições que sua família enfrentou no início do século XX. A migração da família é narrada pela autora em sua obra-prima, o livro *Metade cara, metade máscara*, publicado pela primeira vez em 2004. Diversas famílias indígenas precisaram migrar para sobreviver e, ainda nos dias atuais, famílias indígenas são perseguidas por causa de suas terras e da luta por respeito e cidadania. Eliane Potiguara é considerada a pioneira da literatura de autoria indígena no Brasil, na dimensão escrita. Além da escrita literária, teve/tem fortes contribuições na luta pelos direitos humanos, com foco nos direitos das mulheres, tendo viajado para diversas conferências e eventos representando as mulheres indígenas do Brasil.

Em *Metade cara, metade máscara* Eliane Potiguara narra o encontro com o berço ancestral dos seus antepassados: "visitou as terras imemoriais de sua mãe, de sua avó paraibana e de seus ancestrais espirituais. Ali sentiu a essência da existência humana, o seu cordão umbilical queimava e seus pés não andavam: flutuavam" (Potiguara, 2019, p. 27).[26] Há diversos indígenas que foram apartados dos seus berços ancestrais e realizam esse processo de busca e/ou retorno às terras dos seus antepassados. Eliane Potiguara, embora tenha vivido grande parte

[25] Embora a minha pesquisa verse sobre a escrita de autores/as indígenas de povos do Nordeste, há casos, como o de Eliane Potiguara, que não nasceram nas terras nordestinas. No entanto, por descender de um povo muito forte e resistente nas terras do nordeste brasileiro, adiciono também Eliane Potiguara às análises considerando seus textos produções de povos do nordeste.

[26] Os nomes dos povos são utilizados como alcunha para diversos/as autores/as indígenas. Por esse motivo, referenciarei com o nome composto da autora para explicitar e diferenciar, por nesse texto ter mais de uma autora Potiguara que recebe no sobrenome a alcunha do seu povo.

de sua vida distante das terras potiguara, tem em sua memória as aprendizagens e sabedorias ensinadas por sua avó, Maria de Lourdes, uma anciã, com quem aprendeu muito. Inclusive, a autora indígena menciona em *Metade cara, metade máscara* que foi ouvindo as histórias que sua avó narrava que tomou gosto pela escrita. Não apenas a narração a envolvia, mas os sentimentos e os significados que a avó colocava em suas contações. Dessa maneira, "as histórias reais de sua avó a levavam para um mundo mágico e literário" (Potiguara, 2019, p. 27). Muito dessa ação de ouvir, de ser formada pela matriarca indígena, se reflete na produção poética e narrativa da autora. Em diversas das suas obras, nota-se sempre a figura de avós contando, formando, ensinando. Eliane Potiguara também foi a criadora do GRUMIM/Rede de Comunicação Indígena[27] e, em 2021, recebeu o título de Doutora *Honoris Causa* pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, mesma universidade em que se graduou em Letras. Em 2025 lançou pela Editora do Brasil a obra "Conhori e as Icamiabas: Guerreiras da Amazônia", tornando-se finalista do Prêmio Jabuti na categoria Livro Juvenil.

Autora de textos em prosa e poesia, observo que alguns textos de Eliane Potiguara se aproximam do conceito de dialogismo bakhtiniano. Janice Thiél (2012, p. 89) destaca que "o texto indígena pode ter sido escrito não por duas mãos, mas por cem mil vozes ou mais"; dessa maneira, a ideia de que diversas vozes atravessa os textos de autoria indígena significa pensarmos em confluência de consciências que, não necessariamente, são vozes que concordam. Confluir em Bakhtin não significa concordar. No caso dos textos de Eliane Potiguara, muito da perspectiva dialógica se dá pela relação sinonímica com sua avó. Outras vezes, os textos apresentam uma voz-imagem indígena que se enuncia, mas que carrega marcas de diálogos com outras vozes. Observo que essa marca dialógica aparece com maior intensidade na poesia de Eliane Potiguara, existindo, inclusive, poemas em que se iniciam com um "eu" evidente e que depois fala por um "nós" também muito evidente que se imbrica no texto e assume, numa posição dialógica, a narração poética. Observe-se o poema intitulado "Terra":

> A Terra é um organismo vivo
> E fala conosco através das chuvas,
> Dos trovões, da luz do sol.
> E faz crescer a vegetação,
> E ilumina o dia,
> E dá o néctar da vida
> a todos os seres -
> terrestres, marítimos, fluviais.

[27] "Criado em 1987, o GRUMIN promove o acesso de mulheres e homens indígenas e suas organizações, às informações, mobilizando-os, influenciando-os na formação de opiniões. Desenvolve consciências críticas mobilizando indivíduos e organizações ao "empoderamento", buscando o exercício dos direitos humanos para o desenvolvimento socio-político-econômico do presente e do futuro de suas tradições e cultura" (Grumin). Disponível em: https://grumin.blogspot.com/. Acesso em 2 de fevereiro de 2024.

> A lua é nossa avó, o sol é nosso avô.
> Nossos corpos são sagrados
> e de nossos úteros brotam vidas
> (Eliane Potiguara, 2023, p. 108).

O poema em questão está presente no mais novo livro da autora, lançado em 2023. *O vento espalha minha voz originária* foi lançado pela Grumin Edições, resultado de muitas escritas inéditas e de textos já publicados em sites, revistas e/ou coletâneas. Neste livro, Eliane Potiguara (2023, p. 11) reúne "testemunhos, pequenas crônicas, ensaios, poemas, citações, contos", versando sobre diversos temas, tão caros aos povos indígenas quanto à toda humanidade. Aqui, interessam-me alguns poemas da autora presentes neste livro, tal como o poema elucidado acima. Uma das características da poesia de Eliane Potiguara é a presença de títulos nos poemas. Inclusive, vale enfatizar que a autora é considerada a primeira mulher indígena a publicar um poema no Brasil, "Identidade Indígena", em 1975. O poema "Terra", composto por 11 versos, salienta a importância desse planeta que, para muitos povos indígenas, é chamada de Mãe Terra. O respeito e o cuidado com essa ancestral sagrada, como destaca Kaká Werá Jecupé em *A terra dos mil povos* (2020), faz parte de uma cosmovisão ancestral que observa na natureza o processo da evolução humana. Assim, tanto a terra quanto o Sol, a Lua, o arco-íris, a água, o fogo, o ar, as plantas, os animais são ancestrais sagrados e, em cada povo indígena, adquire significados específicos (Werá Jecupé, 2020).

Pelo olhar do branco, o que ocorre no segundo verso do poema poderia ser chamado de personificação ou prosopopeia, uma vez que a Terra "fala" com os humanos por meio das chuvas, trovões e luz do sol. Assim, atribuem-se características humanas a seres não humanos. Mas, se observarmos pelo viés apontado por Werá Jecupé, de que a Terra é uma ancestral, não há personificação no poema, mas sim uma relação de encantamento, pois, de fato, os povos indígenas compreendem que por meio das chuvas, trovões e luz do sol a Terra ensina, forma. Diversos povos indígenas compreendem as relações cosmológicas da Terra, sabem quando plantar, quando não investir no espaço, quando vai chover, quando vai trovejar. Dessa maneira, ela, a Terra, como destacada na primeira estrofe do poema, "é um organismo vivo". A voz indígena do poema ainda destaca que é da Terra que provém o "néctar da vida" que é destinado a todos os seres da terra, dos mares e dos rios. Ainda, o poema elucida o que já destaquei por meio de Werá Jecupé, a relação de ancestralidade que os povos indígenas estabelecem com a terra, o sol, a lua. No poema, denomina-se que a lua é nossa avó e o sol o nosso avô – seres sagrados. E, nessa relação ancestral e sagrada, o poema finda-se com a afirmação de que nossos corpos humanos também são sagrados, produtores de vida, tal como a Terra que nos alimenta.

Pensando então na relação dialógica que pode ser estabelecida no poema, observe-se a presença do pronome oblíquo tônico “conosco” para especificar que a voz do poema não fala apenas dela, mas de outros sujeitos – neste caso, os humanos. O final do texto é marcado por uma repetição excessiva do pronome possessivo “nosso”, marcado também nas suas flexões “nossa” e “nossos”. Assim, o texto de Eliane Potiguara atravessa uma coletividade, e é atravessado por outras vozes. Neste caso em particular, destaco o texto da autora potiguara, mas diversos outros textos indígenas são atravessados por várias vozes. Assim, afirmo que existem textos de autoria indígena que apresentam também características dialógicas tais como Mikhail Bakhtin observa nos romances do autor russo Fiódor Dostoiévski. Quando se fala de autoria indígena, não se pode jamais esquecer do nascimento do texto no seio da cultura oral. De tal forma, as autoras Maria Inês de Almeida e Sônia Queiroz se perguntam quem seria o autor do conto oral indígena. A partir de tal questionamento, as autoras salientam que o contador, enquanto agente que partilha a narrativa, exerce a função de intérprete, não de dono do texto. Portanto, a autoria é atribuída ao coletivo, ao povo, ao todo. Nesse ínterim, em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2013) – doravante PPD, o autor russo Mikhail Bakhtin destaca que

> um membro de um grupo falante nunca encontra previamente a palavra como uma palavra neutra da língua, isenta das aspirações e avaliações de outros ou despovoada das vozes dos outros. Absolutamente. A palavra ele a recebe da voz de outro e repleta de voz de outro. No contexto dele, a palavra deriva de outro contexto, é impregnada de elucidações de outros. O próprio pensamento dele já encontra a palavra povoada (Bakhtin, 2013, p. 244).

A palavra e a voz não são neutras. As vozes dos outros povoam também as nossas palavras. Dessa forma, há uma constante derivação naquilo que nos propomos a falar. O outro povoa nossos diálogos, e esse outro, para os povos indígenas, são os contadores, nossos pais e avós, os caciques, pajés. No texto oral indígena, a autoria torna-se coletiva porque o contador transmite e não toma a autoria para si, para seu “eu”. As contações, portanto, são tecidos que foram costurados ao longo das gerações, assim, aproximam-se do conceito dialógico de Bakhtin. Os contos orais indígenas são dialógicos porque evocam diálogos do ontem e do hoje. As narrativas orais exigem performance de quem narra. Cabe então ao contador performá-lo, dando a devida dimensão estética ao narrado. Nesse recebimento do outro, destacado por Bakhtin, noto a proposição poética indígena, muito presente em Eliane Potiguara, de escrever, mesmo que seja na primeira pessoa do singular, sempre embasada num discurso que é atravessado, também, pela voz do outro. A palavra indígena não é solitária; assim, concordando com Bakhtin, trata-se de uma palavra povoada, carregada de vozes outras, costurada ao longo do tempo, dialógica por natureza. Vejamos o poema a seguir:

ESPERANÇAS

Me emociona
O AMOR ENTRE OS POVOS,
como reconhecimento
da grande força ancestral que nos guia
e cria um cinturão de energia e luz.
É a própria natureza
que age a favor da humanidade,
contra a opressão humana (Eliane Potiguara, 2023, p. 108).

No poema "Esperanças", vemos a marca evidente de uma pessoalidade pela marcação com o pronome oblíquo "me" seguido do verbo flexionado em primeira pessoa do singular. Assim, em um ato de liberdade criativa, a autora inverte essa regra, que na fala popular costumeiramente é utilizada da mesma forma como empregada no poema. A voz poética do poema se emociona com o "AMOR ENTRE OS POVOS"; note-se a marcação em caixa alta, reconhecendo essa ação dialógica de atravessamento entre os povos. Os povos em questão são as diversas sociedades espalhadas pelo globo. Inclusive, esse verso grafado faz referência também a um poema narrativo que está presente no livro *Metade cara, metade máscara* (2019), intitulado "ATO DE AMOR ENTRE OS POVOS". O amor entre os povos, para a voz poética, é o reconhecimento da força ancestral que guia a ambos. Aqui, vale destacar que a ancestralidade é algo que todos os povos possuem. Os povos indígenas e negros saúdam e respeitam suas ancestralidades porque delas vieram/vêm os ensinamentos que criam, o que no poema é chamado de "cinturão de energia e luz". Marcante é também a escolha do título do poema, a ideia de esperança atravessa os povos indígenas, mas a marcação pluralizada escolhida pela autora denota que esse sentimento é partilhado por todos os povos. A ideia de tecido dialógico na poesia de Potiguara surge também dessas marcações coletivas. Ao final do poema, a natureza é mencionada como a agente que conduz a humanidade em contraposição ao massacre humano. Nesse contexto, vale relacionar essa ideia de natureza, humanidade e humano com a discussão proposta por Ailton Krenak em *Futuro Ancestral* (2022), quando o autor coloca que muito do seu aprendizado descende de uma "fricção com a natureza" (Krenak, 2022, p. 102).

Entendo, a partir de Ailton Krenak, que nós somos também parte da natureza, o que me leva a compreender a vida não apenas restrita ao ser humano, mas pensando também numa relação de humanidade múltipla, na qual seres animais, rios, plantas, montanhas também compõem esse espaço, sendo esses seres nossos ancestrais. Assim, Krenak (2022, p. 108) aponta que passou a se "confundir com a natureza num sentido amplo, de me entender como uma extensão de tudo, e ter essa experiência do sujeito coletivo"; e é essa coletividade que é

abordada no poema de Eliane Potiguara. A natureza age em favor da humanidade, dos homens, dos rios, das montanhas, da fauna e da flora contra a opressão do próprio homem. Dessa maneira, como exposto por Krenak (2022, p. 37), "nas narrativas de mundo onde só o humano age, essa centralidade silencia todas as outras presenças", as presenças da natureza como encantado, a presença da Mãe Terra como encantada. Sendo assim, o homem é o próprio destruidor do amor entre os povos. Em outro poema, intitulado "REPITA COMIGO", a voz-imagem indígena reafirma o compromisso com os ancestrais:

> Desejo orar e me encontrar com meus ancestrais
> Para receber bênçãos
> E forças necessárias para seguir o caminho (Eliane Potiguara, 2023, p. 107).

O poema composto por apenas três versos traz logo em seu título uma ordem: "repita comigo", usando o verbo no imperativo. Assim, o poema se constitui também como oração, não no sentido literal da palavra, mas na concepção de repetição, mas também como possibilidade de confluência: "comigo". O desejo da voz indígena do poema é orar e ir ao encontro dos ancestrais. A ancestralidade, muito tematizada por Eliane Potiguara, descende de uma partilha vivida coletivamente. Os ancestrais mencionados no poema são aqueles que já partiram, que se encantaram/morreram. Deles, a voz do poema espera receber bênçãos e forças para "seguir o caminho". Percebe-se a ligação com a ancestralidade como espaço de formação, de busca por conhecimento, sabedoria, orientação, benção e força. A própria Eliane Potiguara (2019, p. 90) destaca que "a tocha da ancestralidade deve ser trabalhada dentro de cada um de nós, pois ela é riquíssima em conhecimentos, sejamos indígenas, negros, amarelos ou brancos". Retorno então ao debate de que todos os povos possuem suas ancestralidades. Embora esse debate centre-se, principalmente, nos povos indígenas e negros, os brancos também possuem suas ancestralidades; mas, vale pontuar que muitos dos ancestrais brancos mataram e derramaram sangue dos ancestrais indígenas e negros. A autora potiguara entende a ancestralidade como espaço da ética, do amor. Para ela, é na ancestralidade que resgatamos nossos conceitos e princípios. No poema em que intitula de "Ancestralidade", a voz indígena diz:

> Só quem sentiu
> Percebe o valor dos tempos (Eliane Potiguara, 2023, p. 104).

Em *O vento espalha minha voz originária* (2023), Eliane Potiguara investe em alguns poemas bastante curtos, compostos por dois ou três versos. No poema "Ancestralidade", note-se que não há marcação específica de quem fala. A noção de ancestralidade atravessa a ação de sentir. Mas, sentir o quê? Quando a voz poética menciona que "só quem sentiu / percebe o valor

dos tempos", e levando em consideração o título do poema, supõe-se uma referência aos processos coloniais que fizeram diversos povos e comunidades sentirem as dores da perseguição, da morte, das proibições, das separações. E é nessa sinestesia de sentidos que esses sujeitos, que não são destacados explicitamente no poema, percebem "o valor do tempo". Ter uma ancestralidade é, também, não se desligar das histórias dos seus ancestrais. Por isso, a poesia de Eliane Potiguara não descende de uma palavra neutra, isenta de significados ou despovoada de outras vozes, como vimos em Bakhtin (2013). Embora não marcadamente por termos, a poesia desta autora indígena carrega e espalha vozes diversas, vozes políticas, vozes ancestrais. Assim, é compreendendo esses processos ancestrais que não nos deixa esquecer a história, que, mesmo sem marcações explícitas, os poemas da autora são compreendidos, como se pode ver no poema "Viagem":

> Não são Américas!
> São Terras Sangrentas de meu coração (Eliane Potiguara, 2023, p. 104).

A voz indígena renega a definição de América como termo inventado pelo colonizador para homenagear o colonizador. Ainda sobre o nome América, a homenagem no nome do continente "somente nasce em 1507, quando o geógrafo alemão Martin Waldseemüller publica "Introdução à Cosmografia", contendo um mapa no qual o autor refere-se ao Novo Mundo como 'América', em uma clara homenagem a Américo Vespúcio" (Farret; Pinto, 2011, p. 33). Rafael Leporace Farret e Simone Rodrigues Pinto destacam, a partir das proposições do filósofo uruguaio Arturo Ardao, que antes de se chamar América, o continente primeiramente foi denominado de "Índias", depois de "Novo Mundo".

No entanto, mais que o poder exercido na ação de nomear o território, essas terras que forçadamente chamamos América são terras em que houve lutas e resistências, por isso, a voz indígena do poema elucida que terras sangrentas de seu coração. O trauma da colonização não foi experienciado por todos os sujeitos indígenas. Muitos de nós percebemos atualmente resquícios desse trauma colonial. Mas, mesmo não tendo vivenciado em sua totalidade esse trauma, muitos autores e muitas autoras indígenas utilizam-se da literatura como um meio que reverbera essas marcas traumáticas. O sangue que foi derramado nessas terras chamadas Américas escorreram pelo poder colonial genocida que perdurou e ainda tem forças nessas terras. Assim, as vozes que atravessam a poesia de Eliane Potiguara são vozes insatisfeitas com tantas marcas que fizeram sangrar e que continuam a marcar corpos e experiências indígenas.

São essas vozes que fazem com que Eliane Potiguara dialogue sobre ancestralidade, trauma, memória e tantos outros elementos que cabem no poema. São essas vozes também que

criam imagens de denúncias e críticas. Retomando então a proposição de Janice Thiél, já evocada nesse texto, quando destaca que o texto indígena pode ser escrito por cem mil vozes ou mais, é que enveredo também essa discussão pelas proposições bakhtinianas, pensando que a literatura indígena é, por natureza, um espaço de dialogismo, costurado a cada geração, no tempo, nas memórias. Apresento, então, duas estrofes a seguir do poema "Identidade Indígena", presente no livro *Metade Cara, Metade Máscara* (2019). Tal poema foi publicado pela primeira vez em 1975 em jornais. É por esse poema que Eliane Potiguara é considerada a primeira mulher indígena no Brasil a publicar um poema.

> **Eu viverei** 200, 500 ou 700 anos
> **E contarei** minhas dores pra ti
> Oh! Identidade
> E entre um fato e outro
> **Morderei** tua cabeça
> Como quem procura a fonte da tua força
> Da tua juventude
> O poder da tua gente
> O poder do tempo que já passou
> Mas que vamos recuperar.
> **E tomaremos** de assalto moral
> As casas, os templos, os palácios
> **E os transformaremos** em aldeias do amor
> Em olhares de ternura [...]
>
> **Nós, povos indígenas**,
> **Queremos** brilhar no cenário da História
> **Resgatar nossa memória**
> E ver os frutos de nosso país, sendo divididos
> Radicalmente
> Entre milhares de aldeados e "desplazados"
> **Como nós** (Eliane Potiguara, 2019, p. 114-115, negritos meus).

O poema "Identidade Indígena" é extenso e apresenta uma voz-imagem indígena que anuncia e denuncia. Nas estrofes expostas acima, é possível identificar um eu evidente, que expõe sua visão a partir de sua individualidade, mas que também possui uma coletividade. A primeira pessoa do singular é marcante na primeira estrofe destacada acima. Por meio dos verbos "viverei", "contarei" e "morderei", a voz anuncia que é pela identidade que recuperará o que fora tomado/perdido. No entanto, a mesma estrofe apresenta a troca do singular pelo plural, quando os verbos passam a ser "tomaremos" e "transformaremos". A estrofe final, por sua vez, anuncia uma coletividade não apenas nos pronomes e verbos, mas naquilo que entendo por dialogismo. O poema de Eliane Potiguara se enuncia pela capacidade dialógica de unir vozes que desejam "brilhar no cenário da História" e "resgatar nossa memória". Portanto, se Bakhtin (2011, p. 348) enuncia que "a vida é dialógica por natureza", o poema de Eliane Potiguara traz à tona a possibilidade de definir a poesia indígena como dialógica.

A relação dialógica é ação possível nos textos de autoria indígena, principalmente naqueles que imbricam a contação oral dentro do texto escrito. Eliane realiza esse feito com maestria na narrativa ilustrada *O pássaro encantado* (2014). O texto inicia-se com uma voz-imagem indígena que apresenta o espaço ao leitor: "no meio da mata, as crianças brincavam em perto da casa onde moravam [...] as mães e algumas meninas, abaixadas, preparavam o peixe moquecado e o beiju com farinha de mandioca" (Eliane Potiguara, 2014, p. 4). Após situar o espaço, essa voz-imagem apresenta a entrada de uma personagem anciã que se tornará narradora do texto. O título *O pássaro encantado* faz referência ao barulho que as crianças ouviram na mata, o barulho do pássaro em questão será explicado pela anciã que, ao entrar na narrativa, assume a postura dialógica de fazer com que as crianças compreendam a cosmologia do canto do pássaro. A avó então diz: "não se assustem, crianças! É o passado que vem de longe! E contou: Num tempo muito antigo[...]" (Eliane Potiguara, 2014, p. 7-8). Note-se que o narrador que descreveu o espaço, no qual as crianças brincavam e as mães trabalhavam, cede espaço para uma nova voz adentrar ao texto e assumir a postura de uma voz que narra e ao mesmo tempo cria imagens. Assim, por essa possibilidade de vozes narrativas que se imiscuem, o texto indígena de Eliane Potiguara se aproxima do dialogismo bakhtiniano. Vale ressaltar que se trata de um texto ilustrado, uma narrativa curta, com uma linguagem mais acessível.

Em suma, a discussão aqui centrada não acontece na busca por uma aceitação dos textos indígenas nas teorias bakhtinianas, mas para evidenciar que os diálogos ancestrais e memórias indígenas que transparecem nas narrativas orais e escritas são compostas por relações alteritárias, que mantêm constante diálogos mesmo antes de uma teoria que definisse polifonia e dialogismo. Os textos indígenas apresentam confluências de vozes, diálogos inacabados e narradores em arena a fim de compor uma teia de vozes ancestrais e do nosso tempo.

Paulo Bezerra, em seu texto "Polifonia", presente no livro *Bakhtin: conceitos-chave* (2005), organizado por Beth Brait, observa que estão associados ao conteúdo polifônico os conceitos de "realidade em formação, não inconclusibilidade, não cabamento, dialogismo, polifonia" (Bezerra, 2005, p. 191). De tal forma, os textos de autoria indígena aproximam-se da proposta polifônica, de forma que suas construções acontecem via ancestralidade, e a ancestralidade é inacabada, está sempre em processo, é inconclusa, tal como acontece nas contações. Um conto oral e um texto escrito que nasce da oralidade não se esgota no final. Há sempre algo mais a ser dito, cada geração dá uma continuação ao narrado, acrescenta, diminui, esquece, lembra. Assim, textos como os de Eliane Potiguara, por exemplo, fogem da proposta monológica, que "pretende ser a última palavra" (Bezerra, 2005, p. 192). A literatura indígena não é uma voz única, nem pretende ter a palavra final. O que se cultiva e partilha nos dias de

hoje será repassado por vozes diversas, continuando assim o fio ancestral que une essas narrativas. Este repasse ocorre de forma poética, anunciativa e formativa, como se pode observar no poema “Mulheres Guerreiras”.

> Tomemos fôlego
> Para as próximas etapas.
> Esqueçamos decepções ou desamores.
> A luz que recebes na testa é o sinal (Eliane Potiguara, 2023, p. 110).

Este poema funciona como orientação. Alguns poemas de Eliane Potiguara adquirem um tom informativo, às vezes utilizando-se de verbos no imperativo, para indicar, informar, orientar. Neste, a voz-imagem instrutiva dialoga com as mulheres indígenas, estas que são chamadas de guerreiras. O poema é composto por apenas quatro versos, sendo iniciado nos versos um e três por verbos conjugados na primeira pessoa. O verso dois é uma continuação do imperativo “tomemos fôlego”. Essa voz orienta as mulheres à necessidade de tomar fôlego, que aqui pode ser lido como descansar, empenhar-se pelo que virá pois ainda há “as próximas etapas”. Embora não haja uma voz evidente no poema, subentende-se que há alguém que conclama as mulheres a tomarem fôlego para seguirem. Assim, o imperativo no verso terceiro ordena e convida essas mesmas mulheres a esquecerem as “decepções ou desamores”. Dessa forma, destaque-se que as mulheres indígenas foram/são vítimas de diversos ataques a seus corpos, experiências; tiveram suas liberdades invadidas, seus filhos retirados. A luz recebida na testa pode ser lida como o incentivo das ancestrais para a continuação da caminhada. A figura da mulher aparece na poesia de Eliane Potiguara como sujeito que enuncia suas dores, mas que jamais desiste de seguir para alcançar a liberdade. Em *Metade cara, metade máscara* (2019), no poema “O segredo das mulheres”, a voz poética indígena, tal como no poema “Mulheres Guerreiras”, conclama as parentas, irmãs para a luta, para a resistência. Eliane Potiguara (2019, p. 46) nos lembra que “a libertação do povo indígena passa radicalmente pela cultura, pela espiritualidade e pela cosmovisão das mulheres”; dessa forma, a mulher indígena é uma fonte inesgotável de ensinamentos, que possui uma espiritualidade forte e suas cosmovisões formam e ensinam. No poema “Terra Cunhã”, presente em *Metade cara, metade máscara* (2019), narra-se sobre a força da mulher indígena. Segue-se as três primeiras das seis estrofes do poema:

> Mulher indígena!
> Que muito sabes deste mundo
> Com a dor ela aprendeu pelos séculos
> A ser sábia, paciente, profunda.
>
> Imóvel, tu escutas
> Os que te fingem aos ouvidos
> Fé guerreira, contestas:

"Não aguento mais a mentira!"
Mas longe deles, choras a estupidez,
O MEDO…
(sim, longe deles!)
Sofres incompreensão e maldade
Aos poucos morres à míngua…
Desrespeito, roubo, assassinato.

No dia em que rastejaste
Imploraste tua terra - e JÁ TINHAS!
A teu lado companheiras: miséria e morte
A violência e a angústia dos trópicos... (Eliane Potiguara, 2019, p. 81).

A voz-imagem indígena do poema conversa, dialoga com a mulher indígena. Alguns dos poemas de Eliane Potiguara também são propostos em tom de conversa, como se a voz lírica dialogasse de fato com alguém, esperando uma resposta. O poema "Terra Cunhã" é composto por versos livros e estrofes irregulares. A primeira estrofe possui quatro versos e exclama "Mulher indígena!", logo em seguida, destaca a sabedoria dessa mesma mulher, que é sábia, paciente e profunda; características essas adquiridas "com a dor que ela aprendeu pelos séculos" – o poema vai criando imagens dessa mulher. Note-se que, embora o substantivo mulher esteja marcado no singular, e no verso terceiro o pronome pessoal esteja também no singular, a noção de século aparece grafada no plural, reforçando a perspectiva dialógica de que o poema não se refere apenas a uma mulher indígena, mas às mulheres, dos diferentes séculos, das diferentes dores enfrentadas.

Todo o processo que causa dor é denunciado na segunda estrofe que possui dez versos. A descrição de imobilidade denota um espaço em que a mulher indígena foi obrigada a silenciar, a se manter quieta, aceitando as mentiras do colonizador, mesmo não aguentando mais. Note que o poema denuncia o medo, que aparece grafado em letras maiúsculas. O medo que faz chorar, mas longe deles. Quem são eles? São aqueles que maltratam os corpos das mulheres indígenas, que desrespeitam, que roubam seus filhos e os escravizam, que as assassinam. Em versos livres, Eliane Potiguara constrói, por meio da poesia, uma crítica feroz ao processo colonial que perdurou a ideia colonial e patriarcal de que os corpos femininos indígenas eram corpos aptos à invasão. Na terceira estrofe, a denúncia se estende. A terra que era sua fora tomada, assim, implorava por um espaço que era seu, mas que fora furtado. O poema ainda enfatiza que ao lado dessa mulher, outras tiveram por fim a miséria, a morte, a violência. Dessa maneira, numa escrita ativamente dialógica, Eliane Potiguara constrói um poema que faz denúncias, mas que representa o que foi o poder genocida colonial que se insurgiu sobre corpos indígenas, principalmente sobre corpos femininos indígenas.

Nas caras ela viu o abuso

A inveja de ser o que és: cândida,
lúcida, mãe, companheira...
E tu zombastes desses pobres (de) espíritos.

Sabes do rio de lágrimas
Que te aperta o peito aflito
Na bolsa d'água o filho esperas
Futuro, luz, nova era.

Mas luta, raiz forte da terra!
Mesmo que te matem por ora
Porque estás presa ainda
Nas garras do PODER e da história (Eliane Potiguara, 2019, p. 81).

Nos três últimos quartetos, a imagem da mulher continua sendo discutida. A quarta estrofe do poema revela o abuso sofrido pelas mulheres indígenas e reforça características dessa figura, que fora invejada por ser cândida, lúcida, mãe e companheira. Eliane Potiguara (2019, p. 46) destaca que "a mulher é uma fonte de energias, é intuição". Além disso, a figura da mulher indígena como mãe também aparece na quinta estrofe. A fonte de energia passa também pelo espaço da maternidade. Ser mãe indígena em meio à colonização foi passar por um "rio de lágrimas", ter o peito aflito em meio às perseguições.

No entanto, o verso inicial da última estrofe revela um grito enunciativo de resistência: "mas luta, raiz forte da terra". Aqui, há uma constante relação com o título do poema, a mulher indígena, a terra cunhã, é vista como esse espaço sagrado, que mesmo perseguida, pisoteada, maltratada, roubada, resiste e luta. A voz poética conclama essa mulher à luta, à resistência, mesmo estando ela ainda presa nas garras do poder e da história. Na escrita de Eliane Potiguara (2023), nota-se a presença de palavras em caixa alta no meio dos poemas. Penso que essa marcação sirva de ênfase, de destaque. Embora ainda presa pelo PODER que mata e destrói, a cunhã, a mulher indígena lutará. Potiguara, então, destaca que o poder das mulheres indígenas "é o conhecimento passado através dos séculos e que está reprimido pela história. A mulher, intuitivamente, protege os seios e o ventre contra seu dominador e busca forças nos antepassados e nos espíritos da natureza para a sobrevivência da família" (Potiguara, 2019, p. 46). Essa mulher é, mesmo no singular, também coletiva, protege a família, os filhos e deseja a liberdade. A poesia de Eliane Potiguara quer-se dialógica porque as vozes femininas, as vozes mulheres, não são apenas suas. São vozes que se construíram ancestralmente, e que almejam serem ouvidas.

No poema "Os guardiães espreitam", há uma confluência de vozes que declamam:

Eu oro
Tu vibras
Ele realiza
Nós aceitamos

Vós curais
Eles te guardam!
E o chocalho toca...
E continua a tocar...
E bate, e bate, e bate...
O chão vibra
Ao som dos tambores
Ao pé dos senhores
Nas mãos das senhoras
Que vão te curar (Eliane Potiguara, 2023, p. 107).

Observar que as literaturas indígenas podem também revelar ações dialógicas só é possível por meio da alteridade. Os povos indígenas vivem esse princípio necessário às relações cosmológicas. O ato de relacionar-se com o outro e ter nele uma ligação ancestral e memorial confere aos povos indígenas uma dimensão particular e ao mesmo tempo coletiva. Bakhtin (2011, p. 33) salienta que "o homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, do seu ativismo que vê, lembra-se, reúne e unifica [...]". Assim, o princípio da alteridade é essa necessidade que o homem tem de estar em relação com o outro, de necessitar do outro para ser contemplado, para que possa existir em sua exterioridade pelo olhar do outro. Dessa maneira, o poema "Os guardiães espreitam" revela essa marca de alteridade, uma vez que opta pelas marcações dos seis pronomes pessoais retos. Em cada pronome, há a presença de um outro, de uma voz que realiza algo. Em relação à conjugação verbal, diferentes verbos aparecem após cada pronome. Iniciado pelo "eu", subtende-se que seja esta a voz narrativa do poema. Assim, orar, vibrar, realizar, aceitar, curar e guardar são as ações que sintaticamente são realizadas pelos sujeitos. No entanto, no pronome "eles", há a presença do pronome oblíquo átono "te", fazendo então referência ao título do poema. Ao exclamar "Eles te guardam", a voz poética refere-se aos guardiões, ou seja, aos ancestrais. Em seguida, há referência ao chocalho que balança, que toca, que emite som e faz o corpo dançar, o chão vibrar. Por fim, a voz-imagem indígena elucida os pés dos senhores e as mãos das senhoras, referenciando os mais velhos e as mais velhas, numa relação de alteridade, que une corpos e vozes.

De tal maneira, para a construção do texto literário indígena, a alteridade é fator importante. Trudruá Dorrico,[28] doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), autora indígena, chama essa relação de alteridade no texto literário indígena de "poética do eu-nós". Alteridade, polifonia e dialogismo são conceitos irmãos. De tal forma, na literatura, esses conceitos adquirem relações específicas que dizem respeito ao escrito, mas também a quem escreve. Assim, na literatura indígena, valida-se o que

[28] A autora assinou o texto em questão como Julie Dorrico. No entanto, em seu processo de retomada, mudou seu nome para Trudruá Dorrico. Por isso, em respeito à escolha da autora, grafo durante o texto como a autora deseja ser chamada.

se escreve/narra e quem escreve/fala, por isso, Dorrico (2017, p. 226) compreende "o 'eu-nós' como uma intrínseca relação de alteridade que une à voz e à autoria individual, o 'eu' enquanto sujeito histórico, o 'nós', a memória coletiva/mítica da tradição ancestral comunitária". Com isso, compreende-se que as literaturas de autoria indígena possuem uma via dupla no que diz respeito à autoria.

Em relação ao papel do autor, a teoria literária teve e ainda tem muitos estudiosos que se debruçam sobre esse campo, às vezes minado, às vezes dúbio, às vezes com respostas. Alguns dos principais nomes que se destacaram nesse debate sobre autor/autoria foram os franceses Michel Foucault e Roland Barthes. Em discussões estruturalistas e pós-estruturalistas, ambos falavam sobre o desaparecimento e o lugar que deveria ser dado ao autor. Em *O rumor da língua* (2004), ao falar sobre a morte do autor, Barthes questiona aquilo que chama de reinado e império do autor. Assim, o estruturalista francês observa que "um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação" (Barthes, 2004, p. 64). Neste caso, Barthes se aproxima do dialogismo bakhtiniano. Porém, o francês continua: "mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor [...]" (Barthes, 2004, p. 64). O crítico retira o que chama de reinado do autor e coloca apenas no leitor. De fato, tanto Barthes quanto Bakhtin descartam a unicidade do sujeito. Tirar do autor e colocar a responsabilidade da obra apenas no leitor restringe uma gama de possibilidades, considerando que o autor escreve a partir de uma ideologia e de contatos. A literatura indígena, por sua vez, aproxima-se mais da conceituação bakhtiniana que da barthesiana, uma vez que considera o leitor importante, tal como o autor, ou os autores. Fazer o autor morrer, para a literatura indígena, é deixar o texto sem vida, sem vozes, sem a importância de seus narradores.

Michel Foucault, por sua vez, em seu famoso ensaio "O que é um autor?" – no qual produz o famoso questionamento "que importa quem fala?" (Foucault, 2001, p. 264) –, descortina a problematização da função autor, no qual esse sujeito, na concepção foucaultiana funciona como mecanismo que deveria estar próximo ao anonimato. Seja na concepção barthesiana ou foucaultiana, a poética do eu-nós indígena, dispensa esse anonimato, morte ou desaparecimento do autor, pois considera o autor ou os autores partícipes do ambiente literário.

De tal forma, retornando à concepção de Dorrico (2017), a autoria indígena caminha por um viés duplo. A poética do eu-nós diz respeito à autoria indígena que pode ser individual e/ou coletiva. Os textos podem ser assinados por um eu e serem atravessados por um nós. Assim, Dorrico (2017) observa que no eu se revela esse sujeito singular, histórico, e no nós revela-se o sujeito plural, mítico, atravessado por vozes outras. De tal forma, há textos indígenas que

recebem a autoria individual, quando destacados pelo nome do autor, da autoria, por exemplo: Eliane Potiguara, Graça Graúna, Denízia Fulkaxó. E há textos que recebem a autoria coletiva, seja em antologias de contos ou poemas, seja em narrativas escritas por grupos de autores indígenas, seja em textos escritos que provém da oralidade e assinadas em nome do povo, por exemplo: Povo Potiguara, Povo Kariri Xocó, etc. No entanto, sobre os textos com assinatura individual, Dorrico destaca que é necessário "ver a matéria ancestral existente na criação estética" (Dorrico, 2017, p. 226), uma vez que muitos desses textos, como já enfatizado, são assinados por uma alcunha individual, mas são carregados de outras vozes ancestrais, por isso a proximidade com o dialogismo, a alteridade, a polifonia.

A autoria indígena passa ainda por um processo que é a escrita em parceria com autores não indígenas. Neste caso, tratam-se de produções híbridas, quanto à autoria, mas indígenas em relação ao assunto. Geralmente os não indígenas que escrevem ou colaboram com os autores indígenas são pessoas conscientes de seus respectivos lugares sociais, de forma que não tomam o protagonismo do texto para si. Assumem o compromisso ético e estético de colaborar na disseminação da autoria indígena, não como acontece em *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade.[29] Um exemplo dessa parceria entre indígena e não indígena é o famoso livro *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami* (2015), que recebe a autoria do indígena xamã Davi Kopenawa e do antropólogo francês Bruce Albert. A autoria neste caso é dupla, embora o texto esteja marcadamente na primeira pessoa do plural. Destaca-se no texto que "o 'eu' desta narrativa é também o de um outro, um alter ego redator – eu mesmo. De modo que este livro é afinal um 'texto escrito/falado a dois'" (Kopenawa; Albert, 2015, p. 537). Assim, o livro constitui-se por meio da voz de Kopenawa e da redação/tradução de Albert. Seria um roubo de narrativas Albert assumir a autoria do texto sozinho, sabendo que a autoria nasce da voz de Kopenawa – ação que ele não fez.

Eliane Potiguara, então, enquanto autora que tece sua poética pelas relações do eu-nós, do dialogismo e da alteridade, elabora uma múltipla produção literária que une vozes atuais e ancestrais numa rede que é atravessada por consciências diversas. Aqui, não tenciono fazer com que a poesia de Eliane Potiguara seja enquadrada ou aceita num modelo eurocêntrico de dialogismo cunhado por Mikhail Bakhtin, pelo contrário, noto as relações, mas entendendo a poética dessa autora indígena como um espaço que se quer literário, mas também político, ancestral e, por natureza, memorial. Lembremos que a autora potiguara é uma das responsáveis

[29] Uma vez que "*Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* organiza-se a partir de um conjunto de narrativas, reunião de fontes, formas culturais/artísticas híbridas e díspares que resultam em um amálgama (por vezes bastante contraditório) das culturas brancas, negras e indígenas" (MEDEIROS *et al.*, 2021, p. 172).

por iniciar o projeto político literário indígena na cena brasileira. Assim, embora não tenha nascido no Nordeste brasileiro, mas sendo pertencente a um povo que resiste nesta região, no litoral brasileiro que inicialmente fora destruído pelos colonizadores, a escrita de Eliane Potiguara continua a anunciar a força literária dos potiguara, dos indígenas desta região. No poema "O tempo passa", a voz poética indígena que pode confundida com a própria voz da autora, há uma referência a esse processo de escrita que se quer cada vez mais fincado na alteridade:

> Quando só tinha meia dúzia, eu estava lá.
> O bastão já está passado (Eliane Potiguara, 2023, p. 100).

Enquanto precursora, Eliane Potiguara reconhece sua presença nessa cena que por muito tempo foi (e ainda é) seletiva, machista e separadora. No entanto, o bastão já está passado para tantas e tantos escritoras/es indígenas que continuam reproduzindo memórias e espalhando no vento suas vozes originárias. Sim, formada pela pena coletiva e individual, a literatura indígena emerge nesse seio ancestral, polifônico e dialógico. As vozes ancestrais se unem às vozes do hoje para disseminar a autoria indígena por espaços outros. Mesmo quando individualmente carrega a marca coletiva explícita ou implicitamente. Quando coletiva, reverberando a presença ancestral que emana nas linhas do texto. Quando pela pena e pela colaboração de um não indígena, exigindo a autoria e o devido reconhecimento. Juntos/as à Eliane Potiguara, continuemos a espalhar vozes originárias no vento.

3.4 “A minha escrita eu uso para dizer o que me cala”: os cantos de resistência de Eva Potiguara

Corporeidade

A minha escrita
Eu uso para dizer o que me cala.

A minha pele
É um mapa de histórias colonizadas.

As minhas memórias
São rios que teimam cobrir abismos.

As minhas vozes
Desejam acordar ladrões de sonhos.
(Eva Potiguara – *Abya Yala Membyra Nhe’engara: cânticos de uma filha da terra*)

Figura 7 – Eva Potiguara

Fonte: Damião Paz.[30]

Força
A mulher guerreira tem força
Ela canta os cânticos ancestrais
Ela vibra o maracá
Escreve com a pena da memória
Recorre à identidade.

Canta, mulher guerreira.
Teu cantar faz vibrar nossa memória

[30] Foto: Damião Paz. Disponível em: https://saibamais.jor.br/2023/11/indigena-do-rn-eva-potiguara-e-semifinalista-do-premio-jabuti/. Acesso em 27 de out. de 2025.

Teu cantar faz lembrar nossa história.
Tu sabes continuar.

No fogo
Na terra
Nas águas
No vento
Eva Potiguara vai cantar (Silva Filho, 2024).

Eva Potiguara é uma mulher indígena Potiguara do Rio Grande do Norte por parte de seus avós paternos, e tem ancestralidade com os povos Tupi de Belém do Pará por parte de mãe. Essa autora nordestina traz em sua poesia a força ancestral potiguara e utiliza a escrita como arma para cantar sua ancestralidade. Tal força consiste na capacidade poética de versar sobre elementos identitários, ancestrais. Tal como a voz-imagem indígena do poema "Corporeidade", presente no livro *Abya Yala Membyra Nhe'engara: cânticos de uma filha da terra* (2022), utilizado como epígrafe desta subseção, a autora utiliza-se da escrita literária para dizer o que lhe cala, enxergando, então, nessa técnica, uma forma de fazer com que as palavras indígenas cheguem a mais espaços. Considerando os princípios que segregam e excluem as autorias indígenas, escrever literatura indígena é um ato de resistência, e mais, é corporificar memórias, identidades e ancestralidades. No poema, a voz poética indígena declama em quatro estrofes de dois versos cada os meios que se utiliza para se manter viva. A escrita como forma de denunciar, a pele como espaço marcado, que mapeia os processos coloniais, as memórias como rios que cobrem abismos, e as vozes, no plural, expressando uma coletividade, que almeja acordar ladrões de sonhos.

Levando em consideração o título do poema, note-se que o corpo é cantado em diferentes instâncias. Seja na escrita, que metaforicamente inscreve/escreve o/no corpo, seja na pele, que fora marcada metafórica e literalmente pela colonização, seja nas memórias, que aparecem metaforizando o rio como espaço que cobre espaços, que no poema define-se como abismos, ou seja nas vozes diversas, coletivas, essas vozes que provocam os colonizadores, chamados no poema de ladrões de sonhos. Note-se que, no poema "Corporeidade", é retomada a temática do corpo como espaço que cria imagens. Seja narrado pelo viés da invasão ou pelo viés da força/resistência, o corpo, na literatura indígena, é espaço cartográfico. Por fim, a voz indígena utiliza o plural para explicitar que não é sujeito só, pois, a sua voz é atravessada por diversas vozes, estas que desejam acordar os ladrões de sonhos, que roubaram muito, de terras a ouro, mas principalmente roubaram sonhos indígenas de viverem a coletividade, a seus diversos modos. Os corpos indígenas se inscrevem como espaços marcados e marcadores. Estes performam, contam, narram. Assim, a escrita de Eva Potiguara é, também, um espaço marcado

por essa corporificação que se lança como fonte inesgotável do desejo de falar, de dessilenciar, de sair do anonimato, de questionar o colonizador.

Dessa maneira, a escrita indígena tem se lançado como meio eficaz que cumpre a forma poética de matéria literária e que se quer também engajada, política, militante. Eva Potiguara escreve também embasada numa coletividade, expressa suas individualidades, escreve de forma livre e rompe com padrões das poéticas que possuem hegemonia no Brasil. Assim, tem se juntando a um grupo de autores e autoras indígenas que, como expõe a pesquisadora indígena Adriana Pesca Pataxó, "criam seus próprios caminhos de inserção e elocução, num entrelaçamento das ações de afirmação e militância, como também da ocupação de espaços historicamente violados" (Pesca, 2020, p. 568). Quando no poema "Corporeidade" a voz-imagem indígena declama que utiliza a escrita para dizer o que lhe cala, se insere nesse movimento destacado por Pesca (2020) de promover ações que afirmam e que militam, que ocupam espaços e vão criando seus próprios caminhos.

Eva Potiguara é doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), educadora, produtora cultural, ativista e articuladora do Mulherio das Letras Indígenas, um coletivo feminino indígena que tem representantes em diversos outros países. No Mulherio das Letras Indígenas, Eva Potiguara foi uma das curadoras do "Álbum Biográfico Guerreiras da Ancestralidade", que recebeu o prêmio Jabuti em 2023 na categoria Fomento à Leitura.[31] É autora também dos livros *Do casulo à borboleta*, *Gatos Diversos, Biguru, O guardião das goiabas, Os herdeiros de Jurema*. Além destes, publicou em 2022 pela UK'A Editorial o livro de poemas *Aby Ayala Membyra Nhe'engara: cânticos de uma filha da terra*, livro este que está dividido em quatro partes que são intitulados de: Cânticos de fogo (7 poemas), Cânticos da terra (15 poemas), Cânticos das águas (8 poemas) e Cânticos do vento (16 poemas), totalizando 46 poemas. Vale ressaltar que neste livro os poemas são chamados de cânticos e cada elemento da natureza que nomeia as seções dão dimensões particulares aos poemas.

Selecionei então alguns poemas de cada elemento para compor a análise. Nos Cânticos de fogo, o poema "Brasas vivas" apresenta a relação com o elemento em questão:

> Não sou apenas mulher...
> Sou caco retorcido
> Que rasga a vergonha
> Dos choros recolhidos
> Em noites sem luar!

[31] O "Álbum Biográfico Guerreiras da Ancestralidade" é resultado de um projeto que reúne diversas autoras indígenas do vasto território brasileiro. Nele, diversas poetas indígenas tecem sua escrita por diversos espaços memoriais, identitários e ancestrais. O álbum foi publicado em 2022.

Venho sem medo,
Com as minhas feras,
Com as raízes imersas,
De novas primaveras.
Trago meus vulcões,
Ecos dos gritos
Do sangue que me gerou!
Sou fogo de brasas vivas,
Por liberdade que destila,
Sem medo do opressor!
(Eva Potiguara, 2022, p. 13).[32]

Em "Brasas vivas", a relação com o fogo fica evidente desde o título. A voz-imagem indígena feminina começa negando, mas trata-se de uma negação que seguirá com uma explicação. Essa voz criará durante a extensão do poema uma imagem dela. Ao passo que se decifra, ela oferece ao leitor e à leitora uma demonstração imagética de si. Ela não é "apenas mulher" e, em seguida, adjetiva-se como "caco retorcido". A primeira pessoa do singular é marca desse poema e a voz feminina demarca isso bem. Por ser um "caco retorcido", essa voz feminina assume a postura de liderança. O adjetivo retorcido pode ser lido como um caco que foi quebrado, repartido, ou figuradamente como um caco que é rebuscado. A voz-imagem se coloca sempre como combativa, em saída, em ação. Quando exclama "venho sem medo", dirige-se a um sujeito que será nomeado no último verso do poema. Essa mulher se coloca como possuidora de feras e possuidora de raízes imersas, figuradamente. No poema que possui uma estrofe apenas e se estende por quinze versos, a voz indígena rememora o sangue que a gerou, sendo dessa genitora a descendência como vulcão. Note-se que a ideia de fogo, de queimar, é recorrente no poema. Então, no verso doze, a voz indígena se define como "fogo de brasas vivas". Combativamente, anuncia que não tem medo do opressor, este que não lhe causa receio, pelo contrário, como brasa, ela sabe defender-se, ela sabe lutar. Eva Potiguara compõe uma poética que remete ao elemento da natureza, mas que dá autonomia às vozes femininas para se colocarem como protagonistas de sua poesia.

Ser brasa, ser fogo, queimar, não temer o opressor. A voz feminina em "Brasas vivas" se coloca efetivamente como corpo que age, como brasa que queima. Renega, portanto, as imagens propostas acerca da mulher indígena na sociedade não indígena. Graça Graúna (2013, p. 102) destaca que a mulher indígena "foi articulada desde a colonização, com requintes de malícia, discriminação, brutalidade, preconceito", e essa articulação continua a ser reverberada na sociedade. Dessa maneira, a poesia de Eva Potiguara e de tantas outras escritoras indígenas

[32] Os nomes dos povos são utilizados como alcunha para diversos/as autores/as indígenas. Por esse motivo, referenciarei com o nome composto da autora para demarcar e diferenciar.

desmistifica essas representações estereotipadas e colonizadoras, promovendo então um protagonismo às mulheres indígenas não sob a ótica colonial, mas sob a chancela da identidade. Ainda nos cânticos do fogo, o poema "Transmutação" reflete sobre esse poder feminino indígena de se renovar e reverter lógicas submissas.

> Se me enterrarem no chão,
> Brotarei florestas de madeira.
> Se me jogarem em alto mar,
> Ressurgirei Mãe D'água guerreira.
> Se me atirarem mil vezes no ar,
> Renascerei ave sementeira.
> Se me lançarem ao fogo,
> Voltarei caipora justiceira!
> (Eva Potiguara, 2022, p. 15).

O título do poema evoca a ideia de mudança, de transformar algo ou transformar-se em algo a partir de determinado acontecimento. "Transmutação" é um poema curto, de apenas uma estrofe e composto por oito versos. Nele, a voz-imagem feminina indígena se coloca como sujeito poético que para cada ação realizada por outrem, transmutar-se-á em algo novo. Assim, os versos ímpares são sempre iniciados pela conjunção "se", utilizando-se de um recurso anafórico para reforçar a ideia de condição, ou seja, os versos ímpares são compostos por orações condicionais, de forma que os versos pares são as ações para cada condição. Dessa forma, a voz-imagem do poema se coloca como sujeito ativo e combativo, que oferta ao leitor imagens diversas. No poema, a figura feminina não é sujeito passivo, pelo contrário, exerce função ativa e responsiva. Com isso, os versos iniciados por "se" revelam condições que partiriam de um sujeito que não é mencionado, ele não participa do processo de comunicação estabelecido no poema, seria, então, indefinido. Esse sujeito, ou esses sujeitos são todos aqueles que possuíram e possuem os poderes das amarras coloniais que tanto enterraram, jogaram em alto mar, atiraram ao ar e lançaram ao fogo tantos corpos indígenas.

Note-se que cada verso condicional revela uma possível ação ligada a um elemento da natureza, os mesmos que a autora destaca em cada tipo de cântico. A ação de enterrar ao chão liga-se ao elemento terra; jogar em alto mar liga-se ao elemento água; atirar ao ar liga-se ao elemento vento; e lançar ao fogo, ao próprio elemento fogo. Há uma dimensão estética muito profícua entre o corpo indígena e as relações com a natureza. Retomo então a discussão sobre os povos indígenas entenderem-se como partes integrantes da natureza, de serem a própria natureza. Como já evidenciado a partir de Kaká Werá Jecupé em *A terra dos mil povos* (2020), a terra, a água, o fogo e o ar são nossos ancestrais, por isso, ligamo-nos tão estreitamente com esses elementos. Ainda mais, a voz indígena do poema está intimamente ligada a cada elemento.

De tal maneira, o poema de Eva Potiguara é também um convite a compreender as diferentes cosmologias indígenas porque, como destaca Werá Jecupé (2020, p. 64), “a maior contribuição que os povos da floresta podem deixar ao homem branco é a prática de ser uno com a natureza interna de si”, ou seja, de entender-se como uma natureza que brota, ensina e floresce.

Os versos pares são iniciados sempre por um verbo de ação conjugados na primeira pessoa do singular. As ações da voz indígena são: “brotarei”, “ressurgirei”, ‘renascerei” e “voltarei’. A ligação constante com a natureza reverbera-se nos versos. Ela, a figura feminina, brotará florestas de madeira, ressurgirá como Mãe D´água, renascerá ave sementeira e voltará como caipora justiceira. Aqui, nos versos quatro e oito, vemos a presença de dois sujeitos que no senso comum brasileiro são lidos como folclore e lenda. As figuras da Mãe D’água e da Caipora surgem no poema de Eva Potiguara como cosmologias indígenas que emanam força e resistência para essa figura feminina que se coloca como mulher forte que se transmuta no poema. Assim, Kaká Werá Jecupé (2020, p. 71) destaca que o que os antropólogos chamam de mitos e lendas para os povos indígenas “é um jeito de narrar outras realidades ou contrapartes do mundo que vivemos”. Nesse sentido, essas outras realidades apontadas por Werá Jecupé podem ser também entendidas como cosmovisões, ou seja, como “aquilo que as pessoas, em uma comunidade, pressupõem como realidade certa, são os mapas que elas têm da realidade e que utilizam para viver” (Hiebert, 2016, p. 19). Quem aponta essa definição de cosmovisão é o antropólogo americano Paul G. Hiebert, em seu livro *Transformando cosmovisões: uma análise antropológica de como as pessoas mudam*, no qual o crítico aponta uma relação intrínseca entre a ideia de cosmovisão e cultura. Dessa maneira, essas outras formas de ser e entender o mundo, bem como os mapas criados por determinadas comunidades, fazem parte de um projeto político indígena que se quer autônomo e que se utiliza do meio literário para se transmutar, tal qual a mulher guerreira do poema “Transmutação”.

Nos Cânticos da Terra, as vozes poéticas declamarão sobre esse solo sagrado, que é denominada como Mãe, como ancestral. No poema “Terra-mãe”. nota-se essa relação:

Montanhas irmãs,
Mares irmãos,
Árvores anciãs,
Faunas xamãs,
Casa de meus ancestrais.
Nos cortaram os galhos,
Nos roubaram os sonhos,
Enterraram nossos pais.
Mas nosso fruto vingou!
Renascemos como sementes
Desse chão pindorama,
E não há força que mate

> Nossa raiz escarlate!
> (Eva Potiguara, 2022, p. 24).

Eva Potiguara possui diversos poemas que são propostos em estrofe única. “Terra-mãe” é mais um em que se segue um padrão de apenas uma estrofe, composta por treze versos. Embora no corpo do poema não haja nenhuma menção direta à terra, este poema trata sobre a maternidade dessa ancestral, que pode ser pensada como figura materna. Os quatro primeiros versos remontam às relações de parentesco entre montanhas, mares, árvores e animais, sendo a cada um atribuído uma relação: irmã, irmão, anciã, xamã. Todos esses espaços são a casa dos ancestrais. Mas esses espaços foram violados, cortados, roubados. Nessa terra nossos ancestrais foram enterrados. A voz-imagem se coloca como denunciativa e exclama que mesmo em meio a toda essa invasão “nosso fruto vingou”. A Terra exercendo essa função/ação de mãe é tematizada em diversos poemas de diferentes autores/as indígenas. Sendo uma ancestral, portadora da vida, tem sofrido violências no decorrer do tempo. Essas violências são denunciadas na literatura e o poema é uma forma de tematizá-la, mas principalmente de anunciar que essa mãe está a sofrer. Em *A vida não é útil*, Ailton Krenak (2020, p. 72) evidencia que “muitos povos, de diferentes matrizes culturais, têm a compreensão de que nós e a Terra somos uma mesma entidade, respiramos e sonhamos com ela”. Esses povos são, principalmente, aqueles que se ligam estreitamente com a Terra e entendem que ela está diretamente ligada à nossa existência. De outra forma, há matrizes culturais que violentam e a destroem. Krenak (2020, p. 26) então se pergunta “quantas terras essa gente precisa consumir até entender que está no caminho errado”.

O poema evidencia que mesmo após roubos e cortes, o fruto vingou e, nós, enquanto sementes, renascemos nesse chão pindorama. Note-se que a força da Terra-mãe em se regenerar perpassa pela semente que se rebela e se faz fruto. Esse fruto tem raiz forte, tem raiz vermelha. A terra, enquanto figura feminina, resiste. Ailton Krenak (2020, p. 114) destaca que “quando os índios falam: ‘A Terra é nossa mãe’, os outros dizem: ‘Eles são tão poéticos, que imagem mais bonita!’. Isso não é poesia, é a nossa vida. Estamos colados no corpo da Terra, quando alguém a fura, machuca ou arranha, desorganiza o nosso mundo”. Assim, a Terra-mãe não se trata de uma repetição sem sentido. É cosmovisão. É natureza. É encantamento. É vida. Todo tipo de vida.

No poema “Serás livre”, a voz-imagem dialoga com o ser humano:

> Não queiras ter tanto.
> Não consumas a Terra,
> Não desencante as crianças.
> Retorna ao teu outono,

Que a vida tem saudades
De teu espírito infante
De tudo criar.
Se descobrires o essencial,
Se fores servo
Do Sol,
Do mar,
Da terra
E do ar
Serás livre!
Como águia no horizonte a despontar.
(Eva Potiguara, 2022, p. 26).

No poema de única estrofe essa voz indígena dialoga com o próprio homem. O poema insurge como diálogo, mas, principalmente, como alerta. Cada um dos versos são orientações bem direcionadas ao ser humano. Os três primeiros versos são iniciados anaforicamente pelo advérbio de negação "não". O "não" é utilizado para orientar a negação: negar querer ser tanto, negar consumir a terra, negar desencantar as crianças. Os três versos dialogam com o homem em três instâncias, fazendo ele pensar nele próprio, na terra em que vive, no outro (nas crianças). A voz poética então sugere um retorno às características criativas do homem, que em sua inteligência constrói, mas também destrói. Vejo esse poema como um texto alerta, uma vez que nós também somos o cosmos. Depois, a voz poética dialoga com o sujeito remetendo à servidão para com o Sol, o mar, a terra e o ar. Mais uma vez, notam-se os elementos da natureza presentes na escrita literária de Eva Potiguara.

A autora não se afasta desses princípios marcantes da natureza. Ao mesmo tempo que alerta e educa, o poema vai sendo construído com recursos anafóricos de repetição no início de cada verso (a repetição, a anáfora, nesse caso, é um dos recursos mais presentes no texto que se pretende didático). A liberdade, por fim, será alcançada após essa servidão, que não é negativa, pelo contrário, promove novos horizontes tal como a águia que voa. O poema "Serás livre" é um guia para um futuro que almejamos, mas, a voz poética orienta, sugere; cabe ao ser humano aceitar. A literatura de autoria indígena possui esse caráter político, porque entende que nós e a natureza somos um só. Essas orientações aparecem de forma poética, mas todos nós sabemos que "estamos diante da iminência de a Terra não suportar nossa demanda" (Krenak, 2019, p. 45). Ailton Krenak alerta sobre isso em *Ideias para adiar o fim do mundo* de forma que ainda nos lembra que "a maioria de nós não vai estar aqui quando a encomenda chegar" (Krenak, 2019, p. 68). Cabe ao próprio homem buscar a liberdade para não colaborar com o antropoceno que segue a todo curso destruindo as vidas.

No poema "Retomada", a voz-imagem indígena declama um retorno, este que está intimamente ligado à natureza:

Estou voltando pra casa...

Às raízes que me afloram,
Às trilhas que me arvoram,
Aos escombros matriarcais,
Aos retalhos dos ancestrais.

Estou voltando para casa...

Solo das sementes sagradas,
Das terras e faunas violadas,
De mulheres benzadeiras telepatas,
De homens caçadores das matas.

Estou voltando para casa...

Pelas pegadas do bem-viver,
Pelas mãos da resistência,
Sigo nesta picada, sem temer,
Com as vozes mães da consciência.
(Eva Potiguara, 2022, p. 38).

O poema em questão é composto por seis estrofes. Três estrofes possuem apenas um verso que é igual e aparece alternadamente. Após cada estrofe de um verso, segue-se um quarteto. A voz indígena declama que está "voltando pra casa"; esse retorno faz ligação com a ideia de retomada indígena. Retomada tem sido um termo bastante utilizado que possui vários sentidos; um deles é a ideia de retornar para seu espaço ancestral, no caso de indígenas que precisaram sair de suas aldeias para a cidade grande em busca de estudos, formação e empregos. Outra ideia é a retomada como sinônimo de encontro com a identidade. Há diversos povos que perderam o contato com seus ancestrais devido às migrações, diásporas e fugas para sobreviver. Assim, retomar a identidade é buscar as ligações com o berço ancestral de seus antepassados. Ou, ainda, retomar a ideia de reocupar as terras indígenas que foram invadidas, saqueadas e tomadas. No caso do poema "Retomada", a voz poética declama que está retornando para seu espaço ancestral. Destaque-se a escolha da autora em suprimir um "a" na preposição "para", que no poema está exposto "pra". O retorno, então, será para um contato efetivo com a ancestralidade. A segunda estrofe apresenta uma relação metafórica principalmente expressa no verso primeiro, uma vez que a palavra "raízes" pode ser entendida literalmente como elemento constitutivo das árvores, mas também como os anciãos e as anciãs presentes na aldeia. Esse retorno será marcado pelos (re)encontros. Note-se que há uma segurança que liga essa voz às matriarcas, valorizando e respeitando as figuras femininas e concluindo com a marcação dos ancestrais.

Eva Potiguara propõe, assim, uma estrofe que se apropria do recurso anafórico para interligar a estrofe de verso único que é precedida pela pontuação de reticências e destacar na

estrofe seguinte para onde é esse retorno. A anáfora acontece com a repetição de “às” nos versos 1 e 2 e de “aos” nos versos 3 e 4. Além disso, trata-se de uma estrofe que possui um padrão de rima AABB, uma vez que os dois primeiros versos rimam, possuindo terminações da mesma classe gramatical: afloram e arvoram são verbos. Os dois últimos versos também rimam, possuindo terminações de classes gramaticais diferentes; “matriarcais” funciona, neste caso, como adjetivo, e “ancestrais” exerce a função de substantivo.

O espaço para qual a voz-imagem indígena retornará é marcado por descrições que remetem ao espaço físico, quase sempre metaforizado com elementos da natureza. A natureza e suas sementes, fauna e terra, declamadas como forma de ligar esse corpo que retorna. Há no poema a constante ligação com os mais velhos das comunidades. Na terceira estrofe, as mulheres destacadas são as benzedeiras e os homens caçadores. As forças das mulheres e dos homens indígenas são referenciadas no poema, o que dá a esse retorno uma ligação ancestral. Homens e mulheres indígenas rezadeiras, benzedeiras, caçadores, cantadores são sujeitos que detém uma sabedoria ancestral que atravessa gerações. São eles e elas responsáveis pela transmissão e formação. Assim, Casé Angatu (2022, p. 109) destaca que “muitos dos saberes originários que aprendemos como indígenas chegam pelas falas, cantigas, rezas, rituais, danças, pinturas, gestos e olhares das anciãs e anciões”. De tal maneira, a voz poética indígena que retorna ao e retoma o território ancestral busca esses aprendizados e evidencia isso em seu narrar. Na estrofação, o modelo seguido continua sendo de rimas AABB. Esse modelo se modifica na última estrofe do poema quando as rimas passam a ser alternadas, no padrão ABAB, sendo os versos 1 e 3 terminados em “er” (viver e temer), e os versos 2 e 4 em “ência” (resistência e consciência). Neste poema de Eva Potiguara, há uma apropriação em todos os quartetos do recurso anafórico. Quanto ao encerramento, a voz indígena se liga ainda mais ao seu espaço coletivo, relatando elementos essenciais aos povos indígenas, tais como a vivência com o bem-viver, a ligação com a resistência. E, mais uma vez, as mães, mulheres, são colocadas como figuras essenciais para tal retorno.

Na poética de Eva Potiguara, é possível identificar uma relação inseparável com as vozes femininas ancestrais, sejam vozes que assumem o papel de eu indígena (eu lírico tradicional), ou mulheres que são tematizadas, ressaltadas, mencionadas nos poemas. Nos Cânticos das Águas, as mulheres assumem a voz lírica e continuam a declamar suas ancestralidades. No poema “Tecelã”, uma voz feminina dirige o seu canto a uma kunhã/irmã.

> Kunhã,
> Irmã de sonhos, desejos e lágrimas...
> Rainha de seu destino e de suas lutas,
> Mulher rendeira de seu espírito valente e voraz.

> Não tema os ecos patriarcais,
> Não relute em manter acesa
> A chama de tua voz.
>
> Tua primavera canta em teu ouvido,
> Ela chama para te vestir de todas as cores,
> Tece os teus dias e noites,
> Deita as tuas sementes em teu ventre de luz
> E deixa florescer os teus girassóis.
> (Eva Potiguara, 2022, p. 47).

Os títulos dos poemas propostos por Eva Potiguara, geralmente, não aparecem no corpo do poema. Os versos revelam as escolhas da poeta. Em "Tecelã", a voz-imagem indígena dialoga com a "Kunhã", que no Guarani significa "Mulher". Diversos adjetivos são dados a essa mulher: irmã, rainha, mulher de espírito valente e voraz. Tais adjetivos criam imagens dessa mulher. Há, no poema, uma valorização de uma mulher para outra, a que narra e tece características sobre a outra. A voz poética anuncia e orienta. Uma voz que ajuda, que dialoga, que se preocupa com a outra. No verso "não temas os ecos patriarcais", revela-se a negação a um poder imperial, colonial que vigora na sociedade não indígena e que se instalou nas comunidades com a invasão. O patriarcado que investiu nas vidas femininas indígenas insistiu (e ainda insiste com grande poder) em podar seus corpos, suas experiências e vivências. Eva Potiguara tem, em sua poética, um compromisso com as mulheres. Esse compromisso se revela por meio de poemas que versam sobre as diversas facetas e tecidos das mulheres indígenas. Essa poética também rejeita os princípios patriarcais e se utiliza das formas do poema para anunciar, denunciar e orientar. Rita Olivieri-Godet (2020, p. 16) observa que "a produção literária das mulheres ameríndias questiona: como reconstruir-se culturalmente indígena e reativar sua cultura após séculos de esquecimento?". Tal questionamento tem sido feito por autoras indígenas, inclusive por Eva Potiguara. O poema "Tecelã", então, colabora para romper com esse esquecimento. A literatura indígena pulsa também como mecanismo que desfaz amarras e esquecimentos programados, uma vez que autores e autoras indígenas utilizam os diferentes gêneros literários para cantar a liberdade, questionar o passado e propor releituras de discursos coloniais cristalizados.

Na segunda estrofe do poema, mais precisamente no terceiro verso, aparece o verbo "tecer", que faz referência ao título do poema. No entanto, o "tecer" aparece atrelado à primavera, que no poema revela elementos sinestésicos. A primavera canta ao ouvido, chama para se vestir de cores, tece os dias e as noites, deita as sementes no ventre e deixa florescer girassóis. Assim, a natureza se imiscui nesse corpo feminino indígena. A kunhã indígena é tecida pela natureza. Ela e a natureza são uma só, que rompem com invisibilidades e destronam

o poder patriarcal. Em outro poema, intitulado “Matriarcados”, Eva Potiguara discute a imposição patriarcal e revela matriarcados, no plural:

> Na trincheira patriarcal,
> O racismo é canhão que nos parte,
> Nos lança fora da ordem social.
> Fomos corpos e mentes colonizados,
> Indígenas e pretos patriarcados,
> Escravizados, massacrados,
> Sem pão, sem teto.
> Mas somos matriarcados!
> Temos mãe!
> Mãe-d'água,
> Mãe terra,
> Mulher de cura,
> Mulher de guerra!
> (Eva Potiguara, 2022, p. 49).

O poema é composto por apenas uma estrofe de treze versos e faz uma denúncia feroz. Não há uma voz individual no poema, ele é sempre narrado por uma coletividade, que fica expressa nas escolhas lexicais da autora. Os verbos sempre conjugados na primeira pessoa do plural revelam vozes, vozes femininas, que questionam o patriarcado. Além do patriarcado, as vozes mulheres questionam o racismo que se instaurou e lançou corpos indígenas “fora da ordem social”. Além disso, as vozes denunciam a escravização e a colonização que modelaram corpos e mentes sob seus princípios, estes que não foram pacíficos, mas, sim, violentos e sangrentos. Então, as vozes, após denunciarem, promovem o anúncio. O oitavo verso inicia-se pela conjunção adversativa “mas”: “mas somos matriarcados!”. Há, aí, um anúncio marcado pela adversidade e pela exclamação, é como se as mulheres cantassem com voz forte que são mulheres. Os demais versos do poema são gritos de resistência. Elas exclamam que possuem mãe. Então, essas mães serão citadas: as mães d’água, a mãe terra, que são mulheres de cura e de guerra. As mulheres mães indígenas são enfocadas, registradas. O poema, desde o seu título, evidencia as forças mulheres, e destaque-se que a palavra matriarcado aparece marcada no plural (matriarcados), revelando as diferentes mães que, nas cosmologias indígenas, exercem a maternidade: mãe d’água, mãe terra, mãe lua, mãe kunhã, mãe indígena.

O poema “Matriarcados” revela versos que rimam, embora não haja um padrão seguido. A autora ora se aproxima de um modelo de rimas, ora se afasta e compõe o verso livre. De tal maneira, por meio de uma escrita matriarcal, Eva Potiguara compõe formas de fazer literatura que fazem denúncia por meio do verso. Além disso, se insurge como uma mulher indígena nordestina que utiliza a escrita com diversos fins, e um deles é reforçar e reafirmar a força das mulheres indígenas. Heliene Costa (2020, p. 22), pesquisadora das autorias indígenas, destaca

que “a escrita das mulheres apresenta potencialidades para ampliação de diferentes visões de mundo, uma vez que subverte a dinâmica do pensamento patriarcal, cujas práticas costumam se concretizar a partir da tentativa de dominação e de silenciamento das expressões femininas”; assim, essas mulheres indígenas, ao rejeitarem esse pensamento patriarcal que insistiu e ainda insiste sobre suas experiências, fogem do silêncio imposto e renovam a luta para que mais mulheres indígenas possam escrever, declamar, denunciar.

Nos Cânticos do vento, o poema “Rompendo o silêncio”, tal como o vento se espalha, as vozes ancestrais querem ser espalhadas, dessilenciadas.

> Falar é existir
> E resistir!
> Falar rasga a máscara do silêncio!
> Não precisamos portar armas,
> Mas portar a voz!
> A voz dos ancestrais,
> A voz sem máscaras,
> Dos desmascarados morubixabas!
> Eles morreram por matar o silêncio
> Perante seus opressores.
> Renasceram nas vozes do tempo
> E se multiplicaram nas vozes do vento.
> (Eva Potiguara, 2022, p. 57).

A fala aparece como elemento essencial neste poema de Eva Potiguara. Entendida como uma ação, a fala torna-se sinônimo de existência e resistência. Levando em consideração todo o processo colonial que silenciou os diferentes povos indígenas, que inseriu um novo idioma e que cerceou experiências em línguas indígenas, a fala, no poema, metaforicamente revela um rasgar ativo, que desmascara o silêncio imposto. Não há no poema uma voz única, o quarto verso expõe que se trata, mais uma vez, de um poema marcado pela coletividade, quando exposto que “não precisamos portar armas / mas portar a voz”. Note-se que há na poesia de Eva Potiguara uma constante possibilidade de os poemas apresentarem vozes coletivas, sempre expostas por verbos conjugados no plural. Portar a voz para combater e rasgar o silêncio. As vozes dos ancestrais são evidenciadas no poema, as vozes sem máscaras dos morubixabas (pajés), também. Vale pontuar que a ideia de “voz sem máscaras” pode ser compreendida como crítica ao processo colonial que mascarava corpos colonizados com máscaras que impediam a fala.

Todo aquele e aquela que eram contrários aos silêncios impostos pelo colonizador morriam, e o povo aponta isso quando evidencia que “eles morreram por matar o silêncio”. Para cada proibição, houve revolução e resistência. Por isso, essas vozes “renasceram nas vozes do tempo”, como vozes que se ancestralizaram lutando pelo dessilenciamento. O último verso,

então, relaciona a voz, a fala com o vento, o elemento da natureza que espalha. Assim quer ser a poesia indígena: quer ser espalhada no vento, tal como as vozes ancestrais, porque essa poesia é militante, é resistente e barulhenta.

No poema "Vó", há uma escrita muito memorial, autobiográfica. A voz indígena se mistura com a voz da autora e elas espalham no vento as memórias da guerreira anciã.

> Minha vó guerreira *porã*,
> Mãos calejadas de roçar,
> Cheirosas de ervas verdes,
> Firmes no ferro de engomar.
>
> Sua voz valente para ensinar,
> Seu amor na luz do olhar.
> Mulher jardineira do sol,
> Senhora bendita do lar.
>
> Longo era teu cabelo
> Que eu amava tocar.
> Tuas rezas e cantorias,
> Encantos de meu ninar.
>
> Ó minha avó sertaneja,
> *Kunhã* do meu cirandar,
> Que minha infância pintou
> Com sua poesia de cuidar.
>
> Se hoje sou poeta *kunhã*,
> Inspirada no Sol e luar,
> Devo a teu amor caloroso
> Que me desperta a brotar.
> (Eva Potiguara, 2022, p. 60).

Mais uma vez, na poética de Eva Potiguara, há a menção a uma figura feminina. As mulheres compõem as narrativas poéticas dessa autora nordestina. Ela é atravessada pelas memórias e pelos gritos das mulheres indígenas que almejam o devido reconhecimento e as devidas considerações. O poema "Vó" é composto por cinco estrofes nos quais a voz poética indígena descreve essa figura feminina anciã. As marcas do tempo de trabalho nas mãos, o cheiro das ervas e a ação de engomar a roupa são memorizados na primeira estrofe. O poema vai se inscrevendo como um canto de memórias afetivas, muito marcadas pelas ações realizadas pela figura feminina. Depois, rememora-se a voz, a forma do olhar, o trabalho no lar, os cabelos longos, as rezas e cantorias. A voz-imagem indígena é atravessada por todas as ações descritas por ela mesma, de modo que essas memórias focam em momentos marcantes da infância de quem narra e vai criando imagens na descrição.

A avó é descrita como uma kunhã sertaneja, e a infância, já mencionada, é a época marcante para compor esse narrar poético. Toda a experiência ancestral galgada da figura da

avó é motivo de agradecimento na última estrofe do poema. Assim, pela última estrofe, pode-se notar a relação autobiográfica do texto, porque a voz indígena se coloca como "poeta *kunhã*", tal como Eva Potiguara, que se inspira no Sol e luar, nos elementos da natureza que compõem sua poética em diversas fases. À essa inspiração é descrito o sentimento de gratidão, pelo "amor caloroso" recebido que desperta essa voz feminina que narra e que se deixa narrar.

Dessa maneira, Eva Potiguara constrói uma poética carregada de memórias e afetos. Utiliza-se do verso livre, do verso rimado, da escrita para espalhar sua voz (suas vozes) no tempo. As vozes indígenas, nas quais se inscreve a de Eva Potiguara, têm se apropriado de diversos meios possíveis para fazerem cantar a resistência e as experiências indígenas. Seja na água, na terra, no fogo ou no ar, as vozes indígenas continuarão a cantar, porque os silenciamentos que nunca foram aceitos, agora, ainda mais, são denunciados, renegados e questionados. Eva Potiguara denuncia, renega e questiona por meio de sua poesia: espalha nossas vozes originárias.

3.5 “A letra viva é aquela que fala”: identidade e resistência na poética de Meyriane Potiguara

É dividido,
Sim, meu coração é dividido.
Meu sonho é juntá-lo novamente.
Como quem junta novamente rio e mar.
E num entre rio e mar, não deixo de amar.
O que já secou tomará a voltar?
Não sei quando...
Todavia a raiz ainda está por lá
(Meyriane Potiguara – *Poesias de uma potiguara: a letra viva é aquela que fala*)

Figura 8 – Meyriane Potiguara

Fonte: Rede social *Instagram*.[33]

Fazer o caminho de (volta?)
Refazer o caminho
Buscar sua identidade
Reconectar com o sagrado
Manter viva a chama ancestral.

Teu grito é feito de resistência.
Em Catu reencontrou a tua chama
Tua voz precisa ser mais ouvida, irmã
Não te esquece dos teus.
Segue a declamar teus versos
Eles te colocam no caminho (Silva Filho, 2024).

[33] Foto retirada do perfil pessoal do *Instagram* da autora: @meyrianecosta_.

A literatura indígena é também um encontro com a identidade. Muitos/as autores/as têm realizado o "caminho de volta", ou seja, o caminho de encontro com sua identidade e ancestralidade indígena e têm transformado esse processo em poesia, em matéria literária. Meyriane Costa de Oliveira – Guaymi Potiguara – realizou esse processo de retorno à identidade indígena quando saiu de Extremoz, no Rio Grande do Norte, para compreender sua identidade indígena entre os Potiguara de Catu dos Eleotérios,[34] povo que está situado entre Goianinha e Canguaretama, também no Rio Grande do Norte. Transformar esse processo em poemas, deu origem ao livro *Poesias de uma potiguara: a letra viva é aquela que fala,* publicado em 2021 pela Editora B3S. O livro é resultado da lei Aldir Blanc de 2020.[35]

Composto por 20 poemas, o livro escrito por Meyriane Potiguara mergulha na identidade da autora e nas constantes lutas que os povos indígenas travam. Além disso, se esforça em destacar como a resistência foi (e é) uma ação constante da natureza indígena. O poema epigrafado nesta seção reforça como os processos identitários da autora tecem a sua poesia. Composto por apenas uma estrofe de oito versos, a voz indígena declara que possui o coração dividido. O coração aparece aqui metaforizado como o espaço, a casa, o local de morada, a família. A voz-imagem indígena deseja juntar novamente, tal como rio e mar que se encontram. O poema carrega marcas identitárias pessoais, uma vez que Meyriane Potiguara nasceu em Natal, mas viveu toda a sua infância, adolescência e uma parte da vida adulta em Pitangui, na cidade de Extremoz, litoral Potiguar. Desde 2013 vive na aldeia Catu, entre os Potiguara Eleotérios. No entanto, seu tronco indígena são os Ibirapi Potiguara. Em 2012, foi convidada pelo cacique Luiz Katu para visitar a aldeia Catu. Lá, percebeu que o começo, o "caminho de volta", começaria. Desde então, Meyriane Potiguara, ou Guaymi Potiguara, nome que recebeu em Catu, vive entre esse povo, conectando-se à sua identidade indígena e desejando juntar o "coração dividido". Esse sentimento de estar dividida da voz poética indígena nos é colocado por Meyriane pelo fato de, como expõe a própria Meyriane, "algumas pessoas da minha família não acreditam que são de origem indígena. Não acreditam, tem vergonha. Eu quero fazer um resgate. Eu quero poder registrar isso. É memória. Eu acho importante a

[34] Os índios Potiguara, como se definem as famílias descendentes dos Eleotérios, moram nas proximidades do rio Catu, em trechos fronteiriços entre os municípios de Canguaretama e Goianinha, região sul do Rio Grande do Norte, embora a rede de parentesco reconhecida por eles indique ainda pessoas vivendo no município de Vila Flor e nos municípios sede, bem como na capital, Natal. Com uma população de cerca de 226 famílias, correspondendo a 992 pessoas (FUNAI, 2020), não possuem território demarcado (Cláudia Moreira). Disponível em: https://cchla.ufrn.br/povosindigenasdorn/catu.html. Acesso em 22 de abril de 2024.

[35] A lei 14.017/2020 foi proposta no intuito de dispor "sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas em decorrência dos efeitos econômicos e sociais da pandemia da Covid-19" (Brasil, 2020). Em 2022, a promulgação da lei 14.399 instituiu a política nacional Aldir Blanc de fomento à cultura.

educação para isso" (Potiguara, 2020, s/p).[36] Da poesia à vida identitária da autora, há um desejo de realizar essa junção, de unir o mar de Pitangui com o rio de Catu. No entanto, como declara a voz-imagem indígena ao encerrar o poema, "a raiz ainda está por lá", fazendo referência aos seus pais, aos seus anciãos que residem em Extremoz, criando assim imagens do local ao qual esse sujeito indígena tanto almeja juntar.

A literatura indígena tem sido o espaço para reafirmar o (re)encontro identitário. Milena Pinto observa em sua dissertação de mestrado que

> quanto aos autores indígenas que têm a chamada sociedade ocidental como palco de sua atividade escritural, eles formam uma categoria de autores em trânsito, formada por um contingente desaldeado, do ponto de vista geográfico. Retratam o mundo indígena estando parcialmente "fora" de territórios tradicionais, porém reivindicam pertencimento ou afiliação à identidade indígena (Pinto, 2017, p. 41).

Meyriane Potiguara pode se enquadrar nessa concepção de transitividade apontada por Pinto (2017). Em Catu ela encontra a conexão para o pertencimento e a reafirmação da identidade. No entanto, o fato de seus familiares não acreditarem ou terem vergonha da identidade indígena pode ter relação com a ideia proposta por Stuart Hall de "crise de identidade". Para Hall (2006, p. 9), essa crise estaria "deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social". Diversas pessoas indígenas ainda hoje possuem receio (vergonha, muitas das vezes) de assumirem suas identidades indígenas. Essa crise identitária explica-se pela ideia equivocada de que identidade é um conceito homogêneo, fechado, sem possibilidade de mudança ou movimentação. Meyriane assume uma identidade que é múltipla, ao reconhecer os troncos familiares e as identidades móveis desses contextos. Stuart Hall (2006, p. 11) conceitua que o sujeito pós-moderno não possui uma identidade "fixa, essencial ou permanente", mas uma concepção de identidade que é uma "celebração móvel". Essa noção de mobilidade da identidade pode ser notada no poema "Catu dos meus sonhos":

> Este é o lugar que procurava
> Seu cheiro verde desejava
> Sons de uma mata alta
> Também um vale de uma terra bem regada.
> Bom e bonito é seu nome
> Sorrisos sinceros, olhares curiosos,
> Cumprimentos de afeto nos envolvem
> É tupi, é agradável.
> Nele achei meus sonhos de criança que inventei
> Terra boa, de gente também amável

[36] Entrevista concedida ao Instituto Federal do Rio Grande do Norte. Disponível em: <https://portal.ifrn.edu.br/campus/canguaretama/noticias/estudar-para-resgatar-a-ancestralidade-e-reconstruir-a-sua-historia/>.

(Meyriane Potiguara, 2021, p. 21).

Aqui, mais uma vez, nota-se a construção de um poema que versa sobre a própria identidade da autora. Meyriane Potiguara investe numa escrita em que a voz-imagem indígena é também empenhada em criar imagens de si, de seus trânsitos. Entendendo a identidade como um conceito móvel, a voz indígena exalta um lugar: Catu, que, embora seu nome não apareça grafado nos dez versos, é mencionado no título como o lugar dos sonhos. Graça Graúna (2013, p. 56) destaca que "a questão do lugar e da identidade na literatura indígena não está dissociada da noção de deslocamento". No poema, a voz-imagem indígena destaca que Catu era "o lugar que procurava". A busca pela identidade e reconhecimento indígena está na ordem do deslocamento. A persona indígena desloca-se de um lugar para outro em busca de conhecer a si própria. Retomando então o poema da epígrafe desta seção, é possível compreender que em Meyriane Potiguara há a noção de identidade como conceito móvel. Ela não é formada por uma identidade apenas. É de Pitangui, em Extremoz, e leva consigo essa identidade, depois, adquire a identidade de Catu, pois foi nesse lugar que encontrou "sorrisos sinceros, olhares curiosos, cumprimentos de afeto". Por meio de uma narração sinestésica, como vemos nos versos "seu cheiro verde desejava" e "sons de uma mata alta", a voz-imagem indígena se coloca nesse processo de formação identitária de busca e pertencimento.

No poema, essa voz-imagem ainda retoma a aspectos memoriais quando destaca que em Catu achou "os sonhos de criança que inventei". Há em Meyriane Potiguara um deslocamento e uma busca pela identidade indígena. Isso não significa que ela não possuía uma identidade indígena, pelo contrário, realizar o que ela chama de "caminho de volta" foi um processo móvel para se (re)conectar com a identidade perdida. Assim, por meio de Janice Thiél (2012, p. 116), vemos que é preciso compreender que "a(s) identidade (s) e o processo de autoconhecimento estão vinculados a espaços de pertencimento e circulação, ao deslocamento no tempo, a uma intencionalidade, aos papéis exercidos na sociedade e às relações construídas com o outro". A poesia de Meyriane declama essa busca pela identidade e pelo processo de reconhecer-se. Quando a voz poética do poema "Catu dos meus sonhos" declama que "este é o lugar que procurava", compreende-se esse espaço como local de pertencimento e circulação, como aborda Thiél (2012), e mais, as relações estabelecidas com aqueles (os outros) que residiam em Catu foram essenciais para a formação da identidade que a voz poética buscava. Hall (2006, p. 12) observa que "o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente". Dessa forma, é preciso também entender que a identidade é (re)formada nas relações com o outro. Por isso, vemos na poesia de Meyriane Potiguara, mesmo que visivelmente o singular seja marcado, a presença da coletividade sendo

essencial para a constituição de sua identidade indígena. No poema “Lembrança”, é possível perceber essa relação coletiva essencial à formação identitária da voz poética/autoral:

> Disseram que não se vive de passado.
> Eu não sabia que tinha história, que tinha cor.
> Que havia verdade, mas sentia uma dor.
> Uma lembrança de um passado.
> Este que não vivi, nem conheci.
> Mas no peito foi doado e no ventre concebido.
> Estavam enganados... sobre o passado.
> Não se pode separar ele de nós,
> Porque nós somos eles - nossos antepassados.
> E eles, somos nós
> (Meyriane Potiguara, 2021, p. 14).

Os poemas de Meyriane Potiguara possuem um eu bastante evidente porque surgem da relação da autora com seu processo identitário de retomada. Quando marcados pelo próprio pronome de primeira pessoa do singular, a forma como o poema se desenvolve revela uma pessoalidade. No entanto, a coletividade está presente de forma que as marcas dos poemas revelam essa característica. No poema grafado acima, a noção de passado aparece atrelado, inicialmente, à ideia de não viver de acordo com as noções empregadas anteriormente. Observe-se que o primeiro verso possui um sujeito indeterminado, pois disseram que não se vive de passado. Embora não esteja marcado esse sujeito, levando em consideração o processo identitário de Meyriane Potiguara, esse sujeito seria o não indígena. A voz-imagem, então, de forma contundente, declama seguidamente os desconhecimentos: “não sabia que tinha história”, “que tinha cor”, “que havia verdade”. No entanto, essa sequência poética narrativa é quebrada com a utilização da conjunção adversativa “mas”. A voz-imagem declama que sentia a dor, a dor de não se conhecer.

Note-se que a eu indígena do poema recorre frequentemente a elementos memoriais. A ideia de passado é atravessada por acontecimentos, que são guardados na memória, como acontece com todos os povos. Mas no caso da voz-imagem, esse passado não foi vivido, nem conhecido. Então, já se encaminhando para a o final, vemos no poema a construção identitária da voz que narra. Thiél (2012, p. 117) declara que “a identidade étnica é processo, é mutável”. De tal maneira, na construção dessa identidade étnica, a voz do poema inicialmente se embasa nesse sujeito indeterminado que retorna no sétimo verso, quando ela declama que “estavam enganados... sobre o passado”, para negar essa memória ancestral. Depois ela compreende o processo que, embora não tenha vivido o passado, “no peito foi doado e no ventre concebido”. Aqui, então, demonstra-se a construção de uma identidade indígena consciente. A voz declama que não viveu, mas herdou a memória, por isso, o discurso de que passado não se vive, como

exposto no primeiro verso, é negado pela voz indígena que ao final relaciona o passado com os antepassados. Nesse contexto, como coloca Thiél, vemos que

> o reconhecimento de identidades com um passado (não esquecido), com um presente (um ser ou estar no momento) e com um futuro (um porvir, ou vir a ser) faz pensar sobre a relação entre o tempo e a construção identitária e, novamente, sobre o movimento incessante desta construção (Thiél, 2012, p. 121).

Thiél destaca a relação com passado não esquecido. No caso da voz-imagem indígena do poema "Lembrança", trata-se de um passado não vivido, mas lembrado por alguém. Entre os povos indígenas, a memória também é lembrada, contada, ensinada. Dessa forma, a identidade da voz poética é construída na relação memorial estabelecida com os outros. É construção, é processo. Essa construção, porém, possui via de mão dupla: é individual e também coletiva. Assim, quando ao final do poema, aquela mesma voz que iniciou o seu declamar de maneira individualizada coloca-se agora numa relação coletiva quando afirma que o passado não pode ser separado de nós. Então, o passado é metaforizado como sendo os antepassados. Não se separa, porque, como exposto pela voz-imagem indígena, "porque nós somos eles" / "e eles somos nós".

Ao relacionar o poema com o que nos fala Thiél (2012), é importante ressaltar que a identidade indígena é processo construído com o tempo, inacabado. Dessa maneira, a relação estabelecida pela voz do poema com os antepassados revela a noção de passado como espaço de formação – mesmo para aqueles que não vivenciaram este passado, mas foram lembrados/ensinados. A poética identitária de Meyriane Potiguara revela também um caráter resistente, porque destaca a importância desses passados/antepassados para a constituição da sua identidade. A escritora indígena utiliza os versos para enfatizar sua identidade indígena e revelar sua poética de resistência, tal como faz no poema "Indígena mulher".

> Silenciosa,
> Muitas vezes só se ouve o barulho de seus pés. Que jeitosa!
> Do bater de um pilão, no gemido de quem irá trazer mais
> um filho de Tupã.
> Onde está aquela índia pega na mata?
> Cobriram-na de história
> E sempre uma repetida canção
> Daquela que nem é negra, nem branca,
> A chamam de parda!
> Escondida na mata fechada,
> No mangue, também encharcada.
> Sua história acabou num rio de sangue.
> E agora você me conhece?
> Não sou índia pra você, porque agora estou vestida, sem
> vergonha e meu falar é poesia. Ou será.
> Porque estou escondida no olhar de quem me ignora, no
> desdenho do seu preconceito.

> Não, não me olhe achando defeito.
> Só lhe digo uma coisa:
> Sou livre, sou mulher, sou índia!
> Não mendigo seu respeito
> (Meyriane Potiguara, 2021, p. 26).

Meyriane Potiguara opta em sua escrita por poemas narrativos, geralmente escritos na primeira pessoa. Outra característica de seus poemas é a não divisão em mais de uma estrofe. No poema "Indígena mulher", a voz-imagem indígena envereda o seu dizer pela construção identitária e imagética dessa mulher indígena. O primeiro verso adjetiva essa mulher. Trata-se de uma figura silenciosa. O verso de uma palavra apenas reforça o silenciamento que foi imposto a tantas mulheres indígenas. Este silenciamento perdura até os dias atuais. Vale reforçar que o colonialismo silenciou homens e mulheres indígenas, mas com as mulheres esse processo foi bem mais massacrante, cruel e invasivo. Mulheres indígenas foram silenciadas enquanto eram estupradas, foram silenciadas enquanto tinham seus filhos retirados de seus seios, foram silenciadas quando as obrigavam a trabalhar gestantes. Esse silêncio também provocou o que a voz-imagem indígena denuncia no poema, a negação da identidade indígena.

Nos dias atuais, essa negação se estende por diversas pessoas. A sociedade não indígena tende a negar a existência dos povos indígenas e a introduzirem a ideia de negação a esses povos, como forma de negar as identidades indígenas. Por isso, no poema, se expressa: "daquela que nem é negra, bem branca" / "a chamam de parda". Essa definição parte de um público ainda detentor de poderes coloniais. Assim, esse corpo feminino destacado no poema vive a invisibilização e a negação da sua identidade. A denominação da pardez ocorre como forma de perpetuar o etnocídio que insistiu sobre as vidas indígenas. A negação à identidade indígena, muitas das vezes, foi forjada pelo colonizador, outras vezes pelo medo ou vergonha de se reconhecer enquanto pessoa indígena.

Os processos identitários de pessoas indígenas são móveis e, muitas das vezes, lentos. Meyriane Potiguara, autora do poema, passou e continua a passar por esse processo. Entendendo então a identidade como ato flexível, não acabado, a voz-imagem relembra processos que levaram ao silenciamento dessa mulher indígena, e cita que essa mulher está "escondida na mata", "no mangue, também encharcada" e "sua história acabou num rio de sangue". Os versos exprimem os problemas que diversas mulheres indígenas precisaram enfrentar, desde o esconderijo até a morte.

Por meio da pergunta "E agora você me conhece?", o poema se encaminha para o seu fim e a voz indígena assume marcadamente a primeira pessoa. Se antes o poema havia se iniciado em terceira pessoa, estando a voz lírica falando dessa mulher, agora ela assume a

condição singular dessa mulher e debate sobre a sua própria construção identitária. Foi ela a mulher chamada de parda, que teve sua identidade negada. Foi ela que foi invadida, encharcada, escondida, que teve sua história manchada. Ao assumir a voz poética, se dirige ao sujeito não indígena questionando o estereótipo de que o/a indígena deixa de ser indígena por não andar pelado. O poema salienta as diversas identidades indígenas, entendendo que estar vestido, na cidade, utilizando aparelhos tecnológicos não faz de uma pessoa menos indígena. Sim, de fato, há povos que vivem de tal maneira, que possuem essa identidade. Mas o poema parte de uma voz poética que questiona esse olhar do branco como forma de negar outras identidades indígenas. De tal forma, o professor Tomaz Tadeu da Silva destaca que

> a identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada (Silva, 2014, p. 96).

No mesmo caminho das proposições de Stuart Hall, Silva (2014) elucida o quanto o conceito de identidade foge de uma ideia unívoca e fechada. Identidade aparece como processo em construção, e um sujeito pode adquirir várias identidades de acordo com o local em que se encontra. No poema "Indígena Mulher", a voz-imagem rejeita a identidade imposta pelo branco e assume as suas identidades, destacando que é livre, mulher e índia. Compreendendo então a identidade como processo que se forma no decorrer das relações com os outros, Meyriane Potiguara assume, dentre as suas diversas identidades, o local de mulher livre e índia. Trazer essa força para a literatura, em forma de verso, evoca a resistência indígena que é também uma forma de identidade.

As diversas identidades indígenas rejeitam as noções coloniais ainda insistentes na sociedade contemporânea. Entendendo também que as identidades do colonizador nos foram impostas, a literatura de autoria indígena insurge como processo que descatequiza, desromantiza e provoca estereótipos tais quais apontados no poema "Identidade Indígena". Assim, a voz-imagem indígena encerra o seu narrar declamando que não mendiga o respeito do colonizador, pois já compreende seu lugar, compreende suas identidades e a força de sua resistência. No poema "Potiguara sou eu", por exemplo, a força de resistência identitária indígena faz com que a voz-imagem declame:

> Uma história importante vou lhe contar,
> Tem índio no Rio Grande do Norte,
> Esse causo tenho que anunciar.
> Eu te digo caro amigo,
> Somos gente do Brasil.

Meu endereço?
É a mata potiguara que o homem branco já partiu!
Nosso povo une a voz pra chamar a atenção
De quem renega sua raiz, anda muito sem direção.
Sim num grito de um guerreiro num só som se ouvirá,
No bradar da língua mãe já se escuta o seu cantar.
Abá-eté! porque somos um, abá-eté.
Um por todos, não apenas um!
Por Tupã fui soprado, da terra vermelha retirado,
Pra lutar sou guardião,
Guardador desta nação!
(Meyriane Potiguara, 2021, p. 13)

O poema "Potiguara sou eu" destaca a identidade de uma voz que se declara potiguara. Declama a existência indígena no Rio Grande do Norte. Ao mesmo tempo que anuncia a existência, denuncia a invasão do homem branco nas suas terras, porque teve a mata partida/devassada por esse sujeito. A escrita de Meyriane Potiguara assume também o lugar da resistência, porque ao mesmo tempo que se coloca como força feminina indígena e faz o seu caminho de volta pela reconstrução de sua identidade, também destaca a resistência de seu povo. Nesse contexto, a autora potiguara possui aquilo que Adriana Pesca define como escrita-resistência, um fenômeno "que percorre por caminhos de deslocamento, fazendo um contra movimento em relação ao que a escrita ou autoria hegemônica propõem e protagonizando um confronto contra a determinação das coisas postas [...]" (Pesca, 2020, p. 571). A escrita funcionando como processo de retomada, de releitura. A voz-imagem no poema assume seu lugar, sua identidade indígena, denuncia, anuncia, proclama. Destaca o grito do guerreiro, o bradar da língua e a união do povo. Só pela resistência se consegue questionar princípios neocoloniais.

O sagrado também aparece no poema. Tupã é apresentado como o guardador da nação. Meyriane traz em seus poemas referências aos seus ancestrais, ao seu povo, seu tronco familiar, ao desejo de unir o mar de Pitangui com o rio de Catu. A identidade é categoria marcante de sua poesia e a resistência surge como espaço para denunciar. No entanto, podemos pensar ainda com Tomaz Tadeu da Silva (2014, p. 36) quando aponta "que as identidades são fluídas, que elas não são essências fixas". De tal forma, fincada nesse movimento de escrita-resistência, faz com que se promova "um novo espaço de inscrição de culturas, de grupos étnicos, de narrativas e de histórias, em que não se permite evocar apenas uma voz, mas uma multiplicidade" (Pesca, 2020, p. 572). Meyriane Potiguara, autora indígena brasileira, une vozes à sua voz e declama que os povos indígenas continuarão a requerer os espaços que por muito tempo nos foram negados.

4. URUCUM

Pisar, triturar, tinturar
Colorir, espalhar, demarcar
Com verbos eu declamo tua função
Com versos eu aponto a tua força
Salve, Urucum sagrado.
No vermelho que escorre em nossa pele,
Há nossa voz
Há vozes nossas
Há coletivas vozes.

O vermelho do urucum
É a vida em movimento
Vida pessoal, vida coletiva
Vida.
Ao escrever resistência
Marcamos a vida:
Mas nem tudo nos lembramos
Precisamos que os outros nos ajudem
A lembrar

Com o urucum eu autobiografo
Uma vida marcada pelo vermelho
da resistência:
Mulheres indígenas narram suas vidas únicas.
Mas não vidas sozinhas.

4.1 Meu desejo é contar: *Meu lugar no mundo* e a autobiografia em Sulami Katy

> "*Meu desejo, ao contar para vocês um pouco da minha vida na aldeia, com todo prazer e emoção que guardo dentro de mim, foi tentar mostrar que as diferenças entre nós devem ser vistas como enriquecedoras, e não como algo que afasta ou assusta*" – (Sulami Katy – *Meu lugar no mundo*)

Figura 9 – Sulami Katy

Fonte: Livraria Maracá.[37]

Nosso desejo de falar
Sempre foi cerceado
Impediram-nos, proibiram-nos
Limitaram nossas vozes.

Nossos avós não podiam contar
Não podiam ensinar
Tiveram que silenciar
Tiveram que se afastar.

Mas nosso desejo de contar
Sempre continuou
Mesmo na calada da noite
Nossos sussurros reboavam.

[37] Disponível em: https://www.livrariamaraca.com.br/produto-tag/sulami-katy/. Acesso em 15 de abril de 2024.

> O desejo de nossos avós
> Continua ativo em nós.
> Continua ativo em Sulami Katy.
> Uma voz feminina potiguara
> Que tem um lugar no mundo
> E narra para nós suas experiências (Silva Filho, 2024).

Não é novidade mas também não é repetitivo falar que os povos indígenas que enfrentaram a colonização – e também nós, netos, bisnetos, tataranetos daqueles que primeiro sofreram – foram/fomos impedidos (e em certa medida ainda somos) de expressarem suas/nossas experiências, costumes, crenças e posicionamentos. Tais impedimentos podem ser notados em diversas áreas de atuação da sociedade e do conhecimento científico. Na literatura, por exemplo, o outro, o colonizador, o homem branco falou, representou, estereotipou. Nas áreas políticas e sociais, sempre nos viram como incapazes de debatermos, posicionarmos, agirmos perante às coisas. Metaforicamente, se a sociedade brasileira fosse um espetáculo, o lugar destinado aos povos indígenas, seria o lado de fora do teatro, pois nem para assistir à peça, teríamos lugar. Vale pensarmos quais locais e lugares os povos indígenas tiveram (e têm) acesso se não por meio de lutas. É inserido nessas problematizações – ainda muito necessárias – que trago a narrativa autobiográfica da autora indígena Sulami Katy para a discussão.

Devido a essa falta de espaço, muitas narrativas indígenas são compostas sob o viés da escrita do eu, o que não diminui essas escritas, muito menos seus/suas atores/as. Os/as autores/as se enveredam pelo gênero autobiográfico para, em primeiro lugar, narrarem suas experiências e apresentarem a cultura de seu povo; depois, por enxergarem no gênero a possibilidade de ensinar, formar e desmistificar estereótipos perpetuados acerca das vidas indígenas. Em *Meu lugar no mundo*, narrativa autobiográfica publicada em 2005, a autora indígena Sulami Katy narra sua travessia da aldeia para a cidade como forma de nos apresentar um pouco de sua vida. No entanto, a autora não escreve apartada da memória herdada dos mais velhos de seu povo, principalmente de seu avô – Pai Grosso, e sua avó – Mãe Grossa. O livro da escritora indígena se envereda por memórias, tendo a aldeia como principal espaço, cedendo vez à cidade nos momentos em que a protagonista sai da aldeia em direção aos centros urbanos.

Meu lugar no mundo (2005) é o texto mais antigo analisado neste trabalho. Publicado em 2005 pela Editora Ática, foi ilustrado pelo artista plástico Fernando Vilela e produzido com a participação do autor indígena Daniel Munduruku e da escritora e tradutora Heloisa Prieto. Daniel Munduruku foi exímio influenciador de Sulami Katy. Inclusive, o autor é mencionado durante a narrativa como principal incentivador para que a personagem fosse a São Paulo divulgar a cultura do povo potiguara. Já Heloisa Prieto, como apresentada ao final do livro,

“ajudou Sulami a colocar sua história no papel” (Sulami Katy, 2005, p. 63). Assim, o livro da autora indígena surge a partir de uma rede de apoio indígena e não indígena. No entanto, vale destacar que a autoria é dada, exclusivamente, à Sulami. Os contribuintes, em um esforço ético e estético, colaboraram para a consolidação da obra e compreendem que Sulami Katy é a verdadeira autora de sua história.

Sulami Katy nasceu na Baía da Traição, território indígena do litoral paraibano, em 3 de abril de 1978. É indígena potiguara que vive em contexto urbano desde que saiu para estudar em Campina Grande (PB), cidade em que vive até hoje. É autora dos livros *Meu lugar no mundo* (2005) e *Nós somos só filhos!* (2011). O livro aqui em destaque, *Meu lugar no mundo*, foi pouco estudado pela crítica literária. Em 2021, o pesquisador Wesley Henrique Alves da Rocha definiu este texto de Sulami Katy como “um delicioso relato autobiográfico” (Rocha, 2021, p. 122). Em outros momentos o autor define como narrativa autobiográfica. O texto de Sulami Katy se ergue sob a chancela da autobiografia. A autora é, ao mesmo tempo, quem escreve e quem narra, rompendo então com a noção da escrita canônica. É ela mesma a voz-imagem do texto. A noção de autobiografia não foge à tradição ocidental, uma vez que, como destaca o professor pesquisador Oscar Saez (2006, p. 182) “a autobiografia, longe de ser um discurso espontâneo de um indivíduo natural, é um gênero caracteristicamente ocidental, com marcos bem conhecidos: as confissões de Santo Agostinho ou Rousseau, as vidas ou diários de Cellini ou Pepys, a ficção pouco fictícia de Proust”. Assim, esse gênero que provoca as noções de ficção e realidade bebe de fontes bem tradicionais, uma vez que, embora sejam diversas as problemáticas acerca de sua definição ou nome (autobiografia, autoficção, escrita do eu), estes textos, assim como o de Sulami Katy, são tomados como materiais literários.

A narrativa autobiográfica de Sulami Katy é composta de forma linear. No entanto, mesmo adquirindo a concepção de autobiografia, o texto não narra tudo da vida da autora que se coloca também como uma voz cria imagens. Há a seleção de momentos específicos para compor a narração. E essa é uma característica das autobiografias: não há como narrar tudo. O texto é dividido em pequenos capítulos que possuem os seguintes títulos: “Conversa de sonho”, “Para enganar a morte”, “Histórias que dão água na boca”, “Amor com sabor de fruta”, “O que é bom caminha ao nosso lado”, “Hora de pegar jacaré”, “O povo das águas”, “Sonhos do asfalto” e “Os elos entre os mundos”. A voz-imagem é a própria Sulami, que ao assumir o processo narrativo descreve fragmentos de sua vida em relação com o seu povo:

> Lua cheia.
> Muito calor.
> Sede.

> Levantei para tomar água
> Quase esvaziei a moringa
> Olhei pela janela.
> Na aldeia, quando cai a noite, a paisagem muda totalmente.
> Durante o dia, as crianças correm para todo lado, é tanta brincadeira, conversa, risada, homens chegando com a pesca, mulheres fazendo beiju.
>
> Meu nome é Sulami.
> Aqui em casa todo mundo só me chama de Katy.
> Sou uma potiguara.
> Nossa aldeia fica perto de uma pequena cidade de pescadores chamada Baía da Traição, no litoral da Paraíba (Sulami Katy, 2005, p. 7).

O texto se inicia com a descrição do espaço – a aldeia, na Baía da Traição. Logo no início do texto o leitor entende que Sulami é uma autora-voz-imagem que descreve com precisão as suas próprias ações e as daqueles que participam da narrativa. O lugar também revela memórias, por isso, a descrição dessa voz que narra e ao mesmo tempo cria imagens no texto focaliza em aspectos como a lua cheia, o calor que fazia, a sede que sentia. A personagem se apresenta ao seu leitor: chama-se Sulami, mais conhecida na aldeia como Katy; é uma potiguara. A jovem indígena acordou durante a noite porque "havia sonhado com uma imensa bola de fogo que caminhava no meio da floresta" (Sulami Katy, 2005, p. 8). A partir de então, a personagem compõe suas memórias com a presença de outros personagens. O primeiro que entra na história é seu irmão Nahuri. O pequeno despertou chorando porque sonhou "com um fantasma tão grande, uma bola de fogo que era redonda como uma batata gigante" (Sulami Katy, 2005, p. 9). Para acalmá-lo, a irmã conta uma história. Aqui, em uma atividade dialógica, Sulami, que já é a voz-imagem do texto assume uma segunda voz narrativa ao contar para seu irmão a história de Albino, "um rapaz de nosso tempo que um dia resolveu que a aldeia era pequena demais para ele" (Sulami Katy, 2005, p. 12). Na narrativa contada por Sulami ao seu irmão, Albino era um indígena potiguara que decidiu sair da aldeia, mas foi seduzido pelo álcool. Vindo a se tornar um mendigo, preferiu se matar que voltar para seu povo, ficando então sua alma presa entre os dois mundos. Com a história contada, o pequeno Nahuri pegou no sono, mas foi logo atrapalhado por gritos e gemidos em toda a aldeia.

A narrativa autobiográfica de Sulami Katy tal como problematizada pela professora Universidade Federal da Bahia, Suzane Lima Costa, apresenta desafios à noção de gênero autobiográfico. A pesquisadora destaca que as autobiografias indígenas apresentam isso "justamente por colocar em cena a pessoa narrativa que embaralha a própria ideia do eu, ao se assumir plural como autor, mas sem evidenciar que assume outras 'personas' para isso" (Costa, 2014, p. 68). Em Sulami Katy vemos esse embaralhamento da pessoa narrativa com a pessoa da autora, mas de uma forma que a autora seleciona precisamente os momentos de sua vida que

serão narrados. Difere, porém, da forma como Auritha Tabajara se autonarra em *Coração na aldeia, pés no mundo* (2018). Vale salientar que a autobiografia de Auritha é escrita em poesia de cordel, rompendo com a premissa de Philippe Lejeune que defendeu em seu *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet* (2008) que a autobiografia seria 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). Lejeune, movido pelas diversas críticas ao que ele definiu como pacto autobiográfico, repensou suas problemáticas, o que resultou em novas edições do pacto autobiográfico. No cordel de Auritha a autobiografia é construída nas fases crianças, adolescente e adulta da personagem/narradora. Em Sulami Katy, a narração já se inicia, provavelmente, na fase adolescente, uma vez que não há essa marcação efetiva. O gênero autobiográfico se constitui como peça salutar para a construção do texto indígena de forma contundente e criativa, pois, como destaca Saez (2006, p. 184) "a escrita de autobiografias indígenas não equivale à recitação de uma lição aprendida, mas a uma *tradução"*.

Tradução do conhecimento, tradução da vida, mesmo tendo selecionado momentos específicos. De tal forma, a autobiografia indígena é também um espaço de pertencimento estético político, pois problematiza a ideia de literatura e sua definição hegemônica. As autobiografias indígenas, ao traduzirem os conhecimentos, ensinam e formam. Assim, Sulami Katy continua o seu narrar e, no capítulo "Para enganar a morte", apresenta uma cosmovisão do seu povo, uma *tradução* que a voz-imagem nos ensina, mas que aprendeu na prática com seu avô e sua avó. Na narração, Sulami destaca que ela e seu irmão Nahuri foram acordados com gritos, pois acontecia na aldeia "uma confusão enorme, uns pedindo socorro, outros gemendo, a gritaria era horrível e ensurdecedora" (Sulami Katy, 2005, p. 12). Tratava-se do indígena Ajarani, que estava morrendo. Nesta passagem, aparecem então duas personagens importantes para a formação da autobiografia da autora, seu avô – Pai Grosso e sua avó – Mãe Grossa. A voz-imagem indígena destaca que não havia nada de errado com Ajarani, mas ele gritava como se sentisse muita dor e foi carregado pelos indígenas para o mar. Com medo, junto ao irmão Nahuri, e sem entender o que acontecia, a jovem indígena foi abraçada pela avó, que explicou: "— Deixe, Katy, deixe. Grite, chore também, nada de mau vai acontecer, tudo isso é só para enganar a morte" (Sulami Katy, 2005, p. 17). O choro fingido de toda a aldeia era para enganar a morte, e a avó explica à neta que "— Pai Grosso teve um sonho ontem à tarde. Ele viu Albino dentro de uma bola de fogo. O pobre índio nos avisava para tomar muito cuidado que a morte rondava nossa aldeia" (Sulami Katy, 2005, p. 18). O sonho que Sulami havia tido significava muito. A comunidade enganara a morte e o ritual era denominado de ritual de

serração. A autobiografia de Sulami Katy bebe, então, de uma concepção mítica e histórica. De tal maneira, Costa (2014) definiu três perspectivas em relação às autobiografias 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).

No caso da obra *Meu lugar no mundo* (2005), estamos diante de uma autobiografia extrospectiva, que narra o eu mítico/histórico. A autobiografia de Sulami Katy é atravessada pela identidade e pelas memórias suas e dos seus parentes. Todas as ações narradas dizem respeito à vida dela, mas também à sua relação com o povo, com o coletivo. Não se trata, porém, de uma autobiografia coletiva ou dos encantados, mas de uma escrita marcadamente no singular que revela resquícios de uma coletividade. As autobiografias extrospectivas explicitadas por Costa (2014) diluem características míticas e históricas na construção narrativa, de maneira que o eu evidente do texto foge da noção de intimidade, de particularidade. Tratam-se de textos pessoais, sim, mas carregados de uma expressiva contribuição dos outros, daqueles que cercam a voz que escreve/narra. No capítulo "Histórias que dão água na boca", por exemplo, nota-se como a narrativa se abre para apresentar elementos da comunidade de Katy; o foco continua sendo a personagem, mas ela abre para narrar sobre outros personagens que adquirem voz na narrativa autobiográfica, por exemplo, a avó e o avô, anciãos que formam e ensinam a jovem Sulami. Os mais velhos são apresentados na narrativa como sujeitos que possuem conhecimentos necessários à formação identitária dos mais jovens, inclusive da voz-imagem/personagem. A jovem destaca que em sua aldeia "os mais velhos têm um papel fundamental. Eles deixam de ser aqueles que procuram os outros e se transformam nos procurados, cada um com sua sabedoria individual, que precisa ser transmitida aos mais jovens" (Sulami Katy, 2005, p. 22). Note-se que, ao narrar sua vida, a autora recorre também a elementos do coletivo, aproximando seu texto da definição autobiográfica destacada por Costa (2014). Enquanto autora/voz-imagem, entende e salienta a importância que os mais velhos tiveram em sua formação identitária, mítica e histórica.

Nesse sentido, a narrativa autobiográfica é formada por um tecido memorial que faz com que Sulami Katy não exclua aqueles e aquelas que tanto foram importantes à sua formação. Os lugares da memória também são importantes, como, por exemplo, a ação de ir à casa de farinha, de descascar a mandioca e fazer o beiju, que são narrados por Sulami em tom saudoso, revelando como a memória dessas ações marcou a personagem/autora. De tal forma, "à noite,

enquanto os beijus estavam no fogo, bem como o peixe que assava, sentamos todos nas esteiras para ouvir a contação de histórias" (Sulami Katy, 2005, p. 24). A casa de farinha, a esteira, o beiju e o peixe que assavam são ações marcantes da memória de quem narra. Assim, a voz-imagem aponta, mais uma vez, que cederá espaço para que sua avó narre. Então, a Mãe Grossa assume a voz narrativa e conta a origem dos povos indígenas – povos que foram criados pelo Grande Espírito para "que não vivesse apenas da natureza, mas sim para a natureza" (Sulami Katy, 2005, p. 24). Assim, a contação de histórias da avó reflete o poder da memória em formar e preservar os conhecimentos. Por isso, como expõe Daniel Munduruku:

> Contar histórias para exercitar a memória é um instrumento efetivo, bastante necessário para que as crianças possam guardar em si os elementos da tradição. Para nós, o passado é o passado. Ele se torna vivo quando dá sentido ao presente, ao que vivemos. É para isso que a gente guarda essa memória (Munduruku, 2020, p. 31).

Dentro da autobiografia, a memória possui papel importante. Neste caso específico, Sulami Katy narra seu eu mítico/histórico como exercício da memória, recorrendo algumas vezes às contações de sua avó e seu avô, dando a estes a possibilidade de também serem vozes-imagens de elementos que marcaram a vida da personagem. Assim, como exposto por Munduruku, a memória é um elemento necessário para a tradição e a transmissão. Autobiografia e memória andam juntas e possuem relações afins. De tal forma, como coloca Dorrico (2017, p. 67), "o conceito de autobiografia indígena, que mescla inextricavelmente história pessoal e destino coletivo, que, por sua vez, apresenta um gênero diretamente relacionado ao contexto ameríndio ao mesmo tempo que valoriza o sujeito histórico indígena". Nota-se, então, que as definições de Dorrico (2017), Costa (2014) e Munduruku (2020) dialogam, uma vez que a autobiografia relaciona o pessoal e o coletivo numa concepção que não anula a individualidade, mas a pensa numa dimensão mítica e histórica. A memória e a tradição são premissas fundadoras da concepção autobiográfica, pois, se o/a autor/a narra sua vida pelo viés individual e coletivo, o faz via memória, que é individual e também coletiva.

No capítulo "Amor com sabor de fruta", Sulami Katy reforça o poder da memória e a importância da contação dos mais velhos. Em determinado momento da narrativa, o avô da personagem destaca: "– Veja Katy – disse Pai Grosso, apontando para a meninada que imitava sua voz e seus gestos –, aos poucos eles estão aprendendo a exercitar a memória. Só assim nossas histórias jamais serão esquecidas" (Sulami Katy, 2005, p. 31). O texto leva o leitor a compreender a importância do/a contador/a e revela seu importante papel na transmissão do conhecimento e na formação das gerações futuras. Neste capítulo, ainda, a narração centra-se na relação de namoro estabelecida entre Suriá – amiga de Katy – e Ajarani. Note-se que a autora

seleciona momentos e pessoas para adentrarem à sua autobiografia. Trata-se de um texto construído sobre a vida da autora em relação com às pessoas que a cercam. De tal maneira, a autobiografia se configura como um gênero que, na concepção de Beatriz Sarlo, crítica literária argentina, se afasta da concepção da morte do autor estruturalista. Sarlo (2007) identifica e destaca como a escrita de inflexão autobiográfica se constitui por meio do que ela define como "guinada subjetiva", valorizando e reconhecendo o sujeito que escreve, por isso, escreve que

> reconstituir o passado de um sujeito ou reconstituir o próprio passado, através de testemunhos de forte inflexão autobiográfica, implica que o sujeito que narra (porque narra) se aproxime de uma verdade que, até o próprio momento da narração, ele não conhecia totalmente ou só conhecia em fragmentos escamoteados (Sarlo, 2007, p. 56).

A liberdade de criar e narrar a própria vida aproxima e, ao mesmo tempo, se afasta da verdade. Embora autobiográfico, a proposta do texto é, também, deixar o leitor na dúvida quanto ao que se narra. Essa reconstrução do passado de um sujeito não nasce de modo aleatório. O/a autor/a faz um esforço estético para compor a teia memorial. Dessa maneira, nota-se na escrita autobiográfica de Sulami Katy esse jogo entre o ficcional e o real, a verdade e a não verdade. Assim, "brincar com os limites entre a autobiografia e a ficção autobiográfica tem resultado em obras que possuem inegável valor estético, ou seja, elas buscam ser literatura, antes de cederem às exigências de quaisquer pactos autobiográficos" (Silva, 2013, p. 21).

Em um determinado momento da narrativa, a personagem/narradora apresenta as dificuldades que encontrou ao sair da aldeia. Os corpos indígenas (o dela e o da amiga Suriá), na cidade grande – Campina Grande – PB – eram vistos como indesejados. A narradora aponta o preconceito sofrido e as humilhações que passaram, principalmente por Suriá ter engravidado aos 15 anos de idade. A ida à cidade para estudar era recompensada com os finais de semana de retorno à aldeia, ao berço ancestral. Sulami investe depois em outros dois capítulos para apresentar as relações do seu povo com a natureza, representada pela luta entre um jacaré e uma sucuri, e mais um capítulo em que narra a morte do macaquinho de seu irmão Nahuri. Dessa forma, Sulami une sua pessoalidade com elementos do coletivo, dando uma dimensão própria ao seu escrito, definindo um modelo indígena de fazer autobiografias. Sobre isso, Dorrico destaca que

> a autobiografia indígena se caracteriza por mesclar inextricavelmente história pessoal e destino coletivo, ou seja, ao mesmo tempo em que esse gênero evidencia o sujeito mítico, valoriza também o sujeito histórico. Essa forma simultânea de apresentar as pessoas – eu/nós – contextualiza a narrativa dentro de uma memória (coletiva) simbólica para os narradores, mas não o exila neste contexto, possibilitando, assim, um trânsito entre o mundo mítico e o histórico sem anular um para que o outro seja tangível (Dorrico, 2017, p. 68).

Na narrativa autobiográfica de Sulami Katy, o "nós" é diluído na escrita em primeira pessoa. A vida da autora/voz-imagem/personagem é ornada também pelo destino coletivo, como aponta Dorrico (2017). Ao trazer narrativas como o medo que seu irmão Nahuri sente, o choro pela morte do animal de estimação da criança, a paixão que Suriá sente por Ajarani, as contações de Mãe Grossa e Pai Grosso, há aí uma mescla em história pessoal e destino coletivo. Sulami Katy possui sua pessoalidade, mas também é sujeito histórico, atravessado por pessoas, por narrativas que envolvem essas pessoas; sua vida foi atravessada por esses sujeitos. A memória coletiva faz-se presente na construção do texto, de maneira que a autora Sulami Katy não se desassocia dessa relação. Assim, narrar a própria vida, para os povos indígenas, é compreender também que, em nossas pessoalidades temos também marcas coletivas, somos atravessados e atravessamos os nossos.

Ao final da narrativa, o texto adquire mais um tom em que a voz-imagem fala da experiência de sair para muito longe da aldeia. Desta vez, não era uma saída para uma cidade paraibana, mas sim para outra região: "o tempo corria e o desejo de conhecer São Paulo, cujas ruas eu vira apenas na televisão, continuava vivo dentro de mim" (Sulami Katy, 2005, p. 51). Agora, a jovem tinha o desejo de conhecer esse novo espaço. A voz-imagem então marca uma coletividade quando diz que "fomos convidados a participar de um evento cultural que reunia vários povos indígenas em Campina Grande. Aceitamos porque, além de conhecer novas pessoas, seria uma ótima oportunidade para divulgar nosso artesanato" (Sulami Katy, 2005, p. 51). Ela destaca que nesse evento encontrou-se com Daniel Munduruku, escritor indígena que a convidou a acompanhá-lo em suas atividades educativas. Então, destaca que "a cidade começou a invadir meus sonhos". O sonho aparece na narração autobiográfica de Sulami Katy com frequência, desde o início, quase sempre atrelado à presença do indígena Albino, aquele que se suicidou por deixar a aldeia e enveredar-se pelo alcoolismo. Daniel Munduruku (2009, p. 74) 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". De tal forma, em sonho, Albino orienta Katy:

> Até que um dia sonhei novamente com o Albino.
> Ele invadia minha casa, brilhante, envolto na bola de fogo que não queima.
> Aproximava-se de mim, pairava sobre meu corpo e dizia:
> -Vá, Katy, conte ao povo da cidade sobre nossa sabedoria. Só assim haverá compreensão entre os povos.
> Despertei um pouco perturbada, suando.
> Mas, então, eu vi claramente o que era preciso fazer. Apanhei o número de telefone de Daniel Munduruku e liguei, aceitando o convite. Daniel ficou contente:
> – Katy, eu já esperava por seu telefonema. Fique tranquila, enviarei as passagens. Chegou a hora de conhecer São Paulo (Sulami Katy, 2005, p. 52-53).

Albino orienta Katy a ir para São Paulo, mas com a missão de ensinar a sabedoria indígena àquele povo. A personagem viaja para a capital, longe da aldeia, e descreve elementos como a viagem de avião, o frio que sentiu, as casas diferentes, o sol, a comida. Mas, em meio a essas descobertas e curiosidades, surge a saudade de casa, do convívio coletivo. A narração também descreve as desconfianças e os estereótipos que as pessoas tinham para com os indígenas, a exemplo de um rapaz que questionou se os indígenas falam. A personagem então compreende que a sua função em estar na cidade grande era "tentar transmitir nossos conhecimentos às pessoas que não nos valorizam só porque conservamos um modo de viver que é diferente dos costumes da vida moderna" (Sulami Katy, 2005, p. 55). Então, ela compreende seu lugar no mundo. Aqui, compreendemos também o título da narrativa autobiográfica de Sulami Katy. O lugar destinado no mundo aos povos indígenas, por muito tempo, foi o não-lugar. Katy nos ensina que podemos estar na aldeia ou na cidade, que nossa identidade indígena não se perde, mas que, quando estamos na cidade, precisamos ensinar àqueles/as que sempre nos tiraram nossos lugares.

O último capítulo da narrativa, intitulado de "Os elos entre os mundos", serve para descrever como as coisas andaram após o retorno de São Paulo. A personagem aponta a perda do seu avô – Pai Grosso, o nascimento do filho de Suriá, o irmão Nahuri que continuava na aldeia e ela que retornou para Campina Grande. A voz-imagem destaca que das coisas que aprendeu ao sair da aldeia, a escrita foi a que mais apreciou, assim, encerra a sua autobiografia em um diálogo bem direto com seu leitor, exclamando que "escrever estas páginas é como permitir que a árvore que foi plantada dentro de mim floresça. Pelas minhas lembranças, espero que vocês conheçam e amem nossos povos, aprendendo ao menos um pouco de tudo o que eles ainda têm a nos ensinar" (Sulami Katy, 2005, p. 59). Sulami, autora/voz-imagem/personagem, dialoga com seu leitor e encerra o narrar destacando que, por meio de suas lembranças, deseja que seus leitores conheçam, amem e aprendam com os povos indígenas. Tenho insistido que Sulami Katy, enquanto autora do texto, constitui-se também como voz-imagem, ou seja, como aquela que narra e ao mesmo tempo constrói imagens sobre sua própria vida. O lugar dos povos indígenas brasileiros é um espaço múltiplo, coletivo, memorial. Pelas palavras autobiográficas de Sulami Katy, vemos a rica importância que as culturas indígenas possuem. Se nos tiraram de nossos lugares, Katy afirma que nós continuaremos a retomá-los, a ensinar quem nos tomou, a declamar que nosso lugar no mundo é preservar.

4.2 “A princesa do nordeste, nascida lá no sertão”: autobiografia e questões de gênero em Auritha Tabajara

> *“No 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*” – (Joel Silva Filho – *Cosmovisões de Auritha Tabajara e Eliane Potiguara: memória e polifonia em narrativas ancestrais*)

Figura 10 – Auritha Tabajara

Fonte: Agência Ophelia/Itaú Cultural.[38]

Indígena, mãe, escritora
Tece a vida com muita luta
Auritha é mulher guerreira
Que solicita à escuta
Escreve poesia em cordel
Com ousadia e boa conduta
Auritha é mulher tabajara
Escrever cordel é sua sina
Numa sociedade patriarcal
Seus textos nos ensinam

[38] Foto: Agência Ophelia/Itaú Cultural. Disponível em: https://www.itaucultural.org.br/secoes/colunistas/encontros-nova-literatura-brasileira-auritha-tabajara. Acesso em 25 de março de 2024.

Que escrever é proclamar
A força e a disciplina

Nascida no Ceará
É uma escritora competente
O cordel é sua vida
Escreve de maneira inteligente
Seus textos denunciam e anunciam
Porque é mulher escritora potente (Silva Filho, 2024).

Estudei o cordel *Coração na aldeia, pés no mundo* (2018) de Auritha Tabajara em meu mestrado e trago novamente esta obra para a discussão porque acredito que a obra de Auritha Tabajara não possui um enfoque monológico (Bakhtin, 2011). Pelo contrário, o cordel da autora cearense se manifesta de forma dialógica, e possui um "*diálogo inconcluso*" (Bakhtin, 2011, p. 348). Em minha dissertação, investi numa discussão que buscava definir o cordel de Auritha como polifônico. Para tanto, centrei as análises numa atividade que visou destacar a presença das duas narradoras e a forma como ambas dialogam com o leitor, possuindo assim o cordel em poesia de Auritha características dialógicas e polifônicas. A essas duas narradoras aqui, darei o nome de vozes-imagens, pois elas constroem a narrativa da personagem Auritha articulando espaços e memórias que se desdobram em imagens.

No entanto, aqui, centro as discussões mais uma vez na questão da autobiografia, uma vez que o prefacista do livro, o escritor e pesquisador do gênero cordel Marco Haurélio (2018, p. 5), define que a obra é "um livro com traços autobiográficos". De tal maneira, invisto nessa discussão da autobiografia e penso também numa discussão de gênero, observando como a personagem/protagonista/voz-imagem do cordel de Auritha Tabajara passa por processos de invisibilização e invasão por ser uma mulher indígena.

Como exposto na epígrafe desta seção, Auritha Tabajara rasura os padrões canônicos, pois é uma mulher indígena, escreve pelo viés da autobiografia e em um gênero popular, não tão acessado pela crítica. *Coração na aldeia, pés no mundo* é uma obra de 2018, em formato de cordel, composta por 70 estrofes escritas em sextilhas (seis versos) e outras em septilhas (sete versos). Auritha é considerada a primeira mulher indígena a publicar um livro em formato de cordel no Brasil. Tendo publicado em 2007 o livro *Magistério Indígena em verso* e prosa pela Secretaria de Educação do Estado do Ceará. Este primeiro livro é fruto das memórias e escritos que a autora fazia enquanto cursava o antigo magistério. Algumas outras obras da autora tabajara são *A sagrada pedra encantada*, *A grandeza Tabajara*, *Medicina da memória ancestral Povo Tabajara Ipueiras – CE*, *Curumim Tabajara Oriba Mentuktire* e *A aldeia "virtuar" da vovó Maria Conga*, todos no formato de folhetos de cordel. Em 2024 publicou mais dois livros de cordel: *A árvore do caju* e *Tuiupé e o maracá mágico*. Em 2025 lançou

outro livro chamado Arara-açu: a origem do cocar. Coração na aldeia, pés no mundo, no entanto, foi publicado pelo UK'A Editorial, tornando-se o livro mais acessado da autora. Nele, Auritha conta com a tradução semiótica da artista Regina Drozina para compor as xilogravuras.

A memória foi/é um elemento central para a constituição de diversas narrativas indígenas. Alguns textos manifestam-se com diversos resquícios memoriais, em que personagens mais velhas (anciãos e anciãs) ensinam os mais novos, ou momentos em que os próprios autores destacam ser aquele texto um fragmento de uma contação de algum antepassado. Sendo a autobiografia um gênero que compõe os estudos da memória, autoras como Auritha Tabajara e Sulami Katy, por exemplo, enveredam-se pelo gênero tomando a própria vida como recorte para a constituição da obra. O professor Oscar Saez, ao retornar à origem do gênero autobiográfico, observa que este se trata de um gênero ocidental, mas que os povos indígenas da América o tomam de uma forma específica; produzem o gênero de maneira inédita, de forma individual e também coletiva. Assim, o gênero autobiográfico, para Saez (2006, p. 180), "desempenha um papel importante na história da etnologia e na própria história indígena dos distantes vizinhos do norte". Deste lado do globo, sujeitos indígenas compunham narrativas de maneiras próprias, autônomas. Por isso,

> se de uma autobiografia ao estilo ocidental esperamos saber, antes de mais nada, *quem* e *que* é o narrador em seus próprios termos, aqui o narrador define sua identidade por meio do que outros fizeram ou disseram dele; é uma extrospecção antes que uma introspecção (Saez, 2006, p. 187).

O modelo de autobiografia seguido por diversos/as autores/as indígenas quer antes partir de uma extrospecção que de uma introspecção. Para a composição autobiográfica, o papel que os outros – a família, o convívio – exercem, é de total importância. No caso dos/as autores/as indígenas, a comunidade, os mais velhos, os avós, os pais contribuem na formação da narrativa sobre a vida de quem escreve. A noção de extrospecção aqui empregada cabe ao cordel *Coração na aldeia, pés no mundo*, de Auritha Tabajara. Não por acreditar que esta narrativa seja de autoria coletiva, pois não é. Trata-se de uma obra individual, mas composta por meio de processos extrospectivos, em que os outros – principalmente a avó de Auritha – foram essenciais para a composição do narrado. A avó foi o apoio e a principal figura para a transmissão memorial. Haurélio (2018, p. 5) destaca 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". Em diversos momentos do cordel, a matriarca é apresentada.

De tal maneira, observo que o cordel de Auritha Tabajara é construído pelas duas relações entre o extrospectivo e o introspectivo. Os outros são necessários à lembrança para compor a narrativa de vida da própria autora, ao mesmo tempo que ela narra momentos que dizem respeito apenas a ela mesma, principalmente os momentos em que a personagem sai da aldeia para a cidade grande. Em *Coração na aldeia, pés no mundo*, Auritha Tabajara assume o papel de autora, personagem e voz-imagem. No cordel, o leitor passeia por momentos marcantes da vida da personagem-autora, desde o seu nascimento, com a escolha de seu nome, passando pelos estudos, formação memorial com a avó, estudos, saída da aldeia, casamento e nascimento das filhas. Na composição dos processos extrospectivos e introspetivos, a memória exerce papel central para compor as estrofes. No entanto, não há como narrar tudo de uma vida; por isso, selecionamos momentos, lembramos mais de uns, de outros esquecemos, porque, como destaca o sociólogo austríaco Michael Pollak (1992, p. 203, grifos do autor), "a *memória é seletiva"*. Assim, selecionamos momentos específicos e compomos as narrativas de nossa vida. De tal forma, a extrospecção é importante porque os outros também nos lembram momentos dos quais havíamos esquecido. O cordel de Auritha Tabajara inicia-se da seguinte forma:

> Peço aqui, Mãe Natureza,
> Que me dê inspiração,
> Pra versar essa história
> Com tamanha emoção
> Da princesa do Nordeste,
> Nascida lá no sertão.
>
> Quando se fala em princesa,
> É de reino encantado,
> Nunca, jamais, do Nordeste
> Ou do Ceará, o estado
> Mas mudar de opinião
> Será bom aprendizado
> (Auritha Tabajara, 2018, p. 6).

Dessa forma, o cordel de Auritha Tabajara, autora-personagem-voz-imagem, inicia-se apresentando de quem se falará durante todo o cordel. Para a composição autobiográfica, esperava-se que o eu pessoal fosse evidente em todas as estrofes, porém, Auritha rompe com esse modelo. A primeira pessoa fica marcada no primeiro verso da primeira estrofe quando ela utiliza o verbo pedir conjugado na primeira pessoa do singular. A Mãe Natureza aparece então como um aposto. A primeira pessoa do singular só volta a ser evidente na estrofe de número 53, quando o formato da estrofe muda da sextilha para a septilha. Então, depois da primeira estrofe, essa voz, que chamarei de voz-imagem-observadora, porque conhece muito da personagem Auritha, narra os versos em terceira pessoa. Embora iniciada em primeira pessoa, não se trata da própria Auritha. A voz-imagem-observadora pede licença à Mãe Natureza para narrar a história "da princesa do Nordeste / Nascida lá no sertão". Dessa forma, é possível conceber que se trata de uma outra voz que narrará essa história. Auritha constrói sua

autobiografia propondo que uma outra voz conte sobre sua vida. O formato escolhido pela autora é interessante, uma vez que, mesmo sendo uma autobiografia, a voz narrativa não assume sua persona; um outro eu de fora é quem narra, quem apresenta os momentos vividos pela personagem.

Assim, a voz destaca que narrará a vida da "princesa do Nordeste", porém, de uma princesa diferente, uma princesa que destoa do modelo branco europeu dos reinos encantados. Ela versará sobre uma princesa indígena, do Nordeste brasileiro e, por isso, mudar de opinião "será bom aprendizado". A construção de uma princesa que difere do modelo eurocêntrico já rompe padrões estabelecidos na sociedade e na literatura também. Auritha reinventa o modo de criar autobiografias, pois, ao narrar a própria vida, propõe um texto composto por duas vozes criadoras de imagens, uma que conta sobre a vida da autora durante 52 estrofes e outra que assume a alcunha da própria Auritha durante as últimas 18 estrofes. Sobre a voz inicial, já discuti que "embora não haja uma marcação efetiva que defina a voz como feminina, assume-se aqui esse ato político de defini-la como uma mulher contadora" (Silva Filho, 2023, p. 129). Dessa forma, essa contadora constrói versos que atravessam a vida da personagem Auritha. As mulheres aparecem com insistência no cordel autobiográfico da autora, seja nos diálogos entre as vozes-imagens ou nas figuras da avó, da mãe e das filhas. Assim, por meio do cordel, essas figuras femininas podem demonstrar suas forças.

A questão de gênero atravessa a literatura brasileira. Na condição autoral, diversas mulheres foram (e ainda são) silenciadas, excluídas e não lidas. Considerando que a cor da pele, a raça e a classe social refletiram na inserção de autoras e autores na cena literária brasileira, até as autoras brancas, de classe social ascendida e de prestígio intelectual dos grandes centros urbanos foram negligenciadas. Nomes como os de Clarice Lispector, Raquel de Queiroz, Cecília Meireles e Lygia Fagundes Telles, ambas mulheres brancas, só ascenderam no período modernista. Outras autoras brancas que escreveram em movimentos literários anteriores ao Modernismo não foram tão conhecidas/lidas quanto as mais recentes, a exemplo de Francisca Júlia, escritora parnasiana, e Júlia Lopes de Almeida, escritora realista. Quando partimos para as mulheres negras, é notável a exclusão e total silenciamento das autoras Maria Firmina dos Reis, primeira romancista negra do Brasil, e Carolina Maria de Jesus, autora de *Quarto de Despejo*. Em relação às mulheres indígenas, não havia referência nenhuma em estudos da crítica literária brasileira. Esse movimento se iniciou com as próprias autoras e pesquisadoras indígenas quando começaram a questionar esse modelo canônico ocidental e excludente.

Na condição de personagem, a mulher indígena esteve, sob diversas roupagens, em vários escritos da literatura brasileira. Nas cartas de informação da literatura quinhentista, quase

sempre descritas pelo corpo, tendo as partes íntimas sempre com o destaque, pois, para os colonizadores, a nudez era algo promíscuo. Gonçalves Dias, poeta romântico, escreveu o famoso poema "Marabá", em que uma índia sofre rejeição da sua comunidade e dos brancos por ser fruto da mestiçagem. Já em José de Alencar, a figura de Iracema, a virgem dos lábios de mel, conquistou e ainda nos dias atuais exerce tamanho poder no imaginário coletivo. Quase sempre, a imagem da mulher indígena na condição de personagem esteve resguardada a elementos negativos ou de submissão. O corpo objetificado, a negação à identidade, a traição com o povo. As representações pautavam-se em discursos brancos que viam os corpos femininos indígenas válidos apenas para o sexo, o estupro, a procriação e inválidos para as demais existências. Em um poema longo intitulado "Iracema sem chão", Auritha Tabajara expõe a negação ao imaginário de que todas as mulheres indígenas são como Iracema.

> Eu são sou como Iracema,
> A de José de Alencar,
> Virgem dos lábios de mel,
> Sem história pra lembrar,
> Trago comigo a memória,
> Sou Auritha com história,
> Mulher livre para amar (Auritha Tabajara, 2022)[39].

Embora não seja uma estrofe de *Coração na aldeia, pés no mundo*, vale a presença desse excerto para deixar ainda mais evidente que a poesia de Auritha Tabajara funciona também como crítica às representações canônicas de autores como José de Alencar. O estereótipo que paira sobre as mulheres indígenas criado pelo autor branco canônico ainda exerce tamanha significância por parte da sociedade não indígena. Assim, por meio de uma voz explicitamente pessoal, no poema "Iracema sem chão", Auritha declama não ser a Iracema de José de Alencar, mas sim uma mulher de história, livre para amar. O poema é extenso e nele Auritha declama questões que a tocam. A literatura de autoria indígena tem também o objetivo de reler o passado colonial da literatura brasileira. É necessário superar esse passado, mas, ainda hoje, torna-se importante repensar essa imagem feminina de Iracema e o local que foi dado à personagem, considerando sua construção identitária e coletiva. Iracema é composta em tessituras de fragilidade, impulsividade, sedução e morte. Sente-se atraída pelo homem branco, trai o seu povo, gera o fruto do encontro com o colonizador e tem por fim a morte. Toda a beleza descrita no início do romance – o cabelo igual à asa da graúna, os lábios de mel, o favo de jati – é silenciada quando o Martim toma a centralidade do romance e Iracema assume a condição de frágil por não resistir ao colonizador. De tal maneira, como expõe Fernanda Vieira, indígena e

[39] Disponível em: < https://guatafoz.com.br/iracema-sem-chao-auritha-tabajara/>. Acesso em 20 de maio de 2024.

professora pesquisadora da UEMG[40], "o ideário que se construiu sobre as mulheres Indígenas se baseia em escritos de não-Indígenas, com sua visão de mundo e de sua visão de nós" (Vieira, 2019, p. 155). Assim, esse outro sempre construiu essa escrita pelo seu próprio olhar. Olhar este preconceituoso, invasivo e estereotipado.

Auritha Tabajara, porém, relê Iracema, questiona Alencar, uma vez que "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" (Silva Filho, 2023, p. 88). Tal visão é rejeitada e deslocada da noção predominante na literatura e no senso comum de que toda mulher indígena é Iracema. De tal forma, como já venho discutindo há um tempo sobre a obra de Auritha, tenho pontuado que "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" (Silva Filho, 2023, p. 143). Assim, por meio dos versos em cordel, rejeita a submissão feminina indígena e o estereótipo sobre esses corpos e modos de ser. Como já mencionado, a autobiografia de Auritha passa por momentos marcantes da vida da personagem. A figura feminina é tecida por diversos momentos e situações. No entanto, em determinado momento do cordel, a questão de gênero fica mais evidente e é aqui que, talvez de maneira despretensiosa, sem querer relacionar com o romance indianista de 1865 de Alencar, Auritha relê a representação da mulher indígena de forma precisa e contundente. Para tanto, o momento em que a personagem sai da aldeia e vai em direção à cidade em busca de novos horizontes, mas sem jamais se desconectar de sua ancestralidade. Aqui, a voz-imagem indígena apresentará um corpo feminino indígena adentrando um espaço ainda desconhecido para ela:

> Agora lá na cidade,
> Era mocinha inocente.
> Sorria pra todo mundo
> Que passasse à sua frente,
> Mas a maldade do povo
> Se fazia ali presente.
>
> Um cabra meio de longe,
> Desde cedo a observava.
> Veio se achegando aos poucos,
> Fez que uma fruta comprava
> E, como um lobo faminto,
> Para a mocinha olhava
> (Auritha Tabajara, 2018, p. 16-17).

A chegada da personagem na cidade é descrita como um momento de descoberta. Nota-se pelos versos que a menina não conhecia como funcionava uma cidade grande. Vale ressaltar que muitas meninas indígenas fizeram (e continuam a fazer) esse movimento que a personagem Auritha realizou: sair sozinhas de suas aldeias em direção às grandes cidades em busca de

[40] Universidade Estadual de Minas Gerais.

emprego ou estudo. Nos dias atuais, muitas dessas meninas não retornam às suas aldeias, sendo privadas de suas culturas e obrigadas a trabalharem de forma análoga à escravidão, quando não são estupradas e encarceradas. Por não conhecer a cidade, a "mocinha inocente / sorria pra todo mundo". A voz-imagem indígena prepara o/a leitor/a e descreve com precisão que, mesmo a menina não conhecendo o espaço no qual adentrava, havia a maldade do povo, que percebia aquele corpo "estranho" que chegava àquele meio.

Fazendo um paralelo com o romance de Alencar, em *Iracema* (1865), é o colonizador quem invade o território indígena. No cordel de Auritha Tabajara, é a personagem indígena que parte em direção ao espaço habitado pelos brancos. No entanto, a entrada de ambos difere, uma vez que Martim invade, enquanto Auritha acessa em busca de conhecimento. Tal como o corpo de Iracema fora visto como atraente pelo colonizador, aqui no cordel, a voz indígena descreve que um cabra que olhava de longe "como um lobo faminto / para a mocinha olhava". O corpo da menina Auritha, tal como o corpo de Iracema, passa a ser desejado, sempre pelo viés sexual, da exploração, da invasão. Esse "cabra", ou seja, esse "homem", "rapaz", numa variação linguística comum no Nordeste brasileiro, aproxima-se da moça com objetivos bem definidos. O corpo da personagem foi lido por ele como um corpo a ser invadido, tomado, tal como o que aconteceu com os corpos femininos na colonização. Então, o "cabra" continua:

> Disse: "Oh, moça bonita
> Qual a lua no nascente,
> Seu sorriso me alegrou,
> És para mim um presente.
> Vejo em ti serenidade,
> Além de linda atraente" (Auritha Tabajara, 2018, p. 17).

As características da menina chamam a atenção do homem. Note-se que ele investe na menina, tratando-a por adjetivos sempre bons. Aqui, inicia-se o processo de invasão, de dominação. Investir e dominar aquele corpo seria renovar os compromissos coloniais. Seja no corpo físico ou no corpo território, as invasões sempre partiram de "cabras" que enxergavam esses corpos como aptos a serem invadidos. Isso revela, portanto, um mecanismo de soberania, que, na visão do filósofo e intelectual camaronês Achille Mbembe em seu famoso ensaio *Necropolítica* (2018), "significa ocupação, e ocupação significa relegar o colonizado a uma terceira zona, entre o estatuto de sujeito e objeto" (Mbembe, 2018, p. 39). Embora Mbembe esteja falando do território numa perspectiva geográfica, tomo essa definição do crítico contemporâneo para a concepção literária, entendendo o corpo físico também como território. A soberania estabelecida pelo colonialismo faz com que aquele "cabra" citado no cordel possua poder para definir o corpo da menina Auritha como espaço a ser ocupado. Assim, a personagem,

para esse homem, assume a condução de terceira zona, que está entre o sujeito e o objeto. Ao mesmo tempo que a menina é enxergada como “bonita”, serena e “atraente”, transita entre um sujeito que existe e um objeto prestes a ser invadido e tomado.

Ainda com Mbembe (2018, p. 41), vemos que “a soberania é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é ‘descartável’ e quem não é”. Na visão do homem que se aproxima da personagem Auritha, o corpo da menina interessava, mas depois seria descartado. A soberania colonial continua a definir que os corpos das mulheres indígenas não importam. A literatura de Auritha Tabajara, a literatura indígena em sua gênese, defende que os corpos indígenas importam, não são descartáveis. No entanto, vale lembrar que “as mulheres Indígenas seguem estereotipadas e não apenas nos filmes, na televisão, na literatura e nas redes sociais” (Vieira, 2019, p. 154). Assim, para romper esses estereótipos, a literatura indígena tem seguido um caminho anticolonial na contramão desses estereótipos. O cordel de Auritha Tabajara, enquanto uma autobiografia, reescreve o fim trágico de Iracema. Desta vez, a personagem não aceita a submissão, não aceita a soberania do colonizador e decide fugir daquele que via seu corpo como espaço propício a ser adentrado:

Ela disse: "Eita, menino!
É lisonjeio ou terror?
Tu queres me emocionar
Com poemas de amor?".
Ele, então, mais que ativo,
Ofereceu-lhe uma flor.

Auritha pensou ligeiro:
"Ele quer minha atenção.
Mas, para funcionar
E pulsar meu coração,
Tem que vir como o sol quente
Que brilha lá no sertão".

E falou consigo mesma:
"Isso é uma tentação.
Vir gostar logo de mim,
Sem nenhuma explicação!
Eu vou embora daqui,
Peço a Tupã permissão".

Mas, com astúcia, o moço
Fez depressa uma proposta,
Dizendo: "Vê acolá,
Uma senhora de costa?
É mamãe e está vivendo
Solitária e indisposta
(Auritha Tabajara, 2018, p. 18-19).

Produzindo uma contranarrativa em relação à Iracema de José de Alencar, a personagem nota que as investidas do moço surgem sem explicação. Mesmo com as investidas do homem, com o oferecimento de flores e com a busca por atenção, nota-se a personagem bem consciente das ações do homem. Entendendo que se tratava aquilo de uma tentação, visto que o homem chegara “sem nenhuma explicação”, a personagem recorre à proteção do sagrado para sair daquela emboscada. O homem, então, apela para um outro fator, aponta a presença de uma mulher que seria sua mãe, esperando o sentimento de pena da personagem. Note-se que o homem se apoia em diversos processos para atrair e capturar a menina. Recorre a mentiras para possuir soberania sobre aquele corpo. Fernanda Vieira, enquanto mulher indígena que rejeita

essa submissão, destaca que essa entrada se dá “no imaginário social de um país em nascimento pela carta de Pero Vaz de Caminha, hiper sexualizadas, acessíveis, infantilizadas, incapazes de agência e permanentemente disponíveis. Aquelas aos quais o colonizador não sente pudor em olhar, tocar, brutalizar e objetificar” (Vieira, 2019, p. 154). Tal imaginário ainda se perpetua nas mentes de muitas pessoas deste país que insiste em invisibilizar vidas indígenas. Em relação às mulheres indígenas, casos de estupros, assassinatos e tantas outras terríveis invasões ainda acontecem com frequência em diferentes localidades. Auritha Tabajara, em seu cordel, desmistifica esse imaginário, pois a personagem não reconhece as investidas e desvia do opressor:

> Vamos comigo, menina.
> Eu sou um homem do bem.
> Em casa terás de tudo,
> Até uma mãe também"
> Mas Auritha respondeu:
> "Não quero ir com ninguém".
>
> Eram aqueles olhares
> Bem em sua direção,
> E voltados ao seu corpo,
> Que lhe davam aflição.
> Pois era mesmo bonita,
> De acelerar coração
> (Auritha Tabajara, 2018, p. 20).

O convite insistente do homem e as promessas infundadas não enganam a menina, que rejeita toda e qualquer investida. Desta vez, a narrativa não se repete. Auritha não se torna uma nova Iracema ou um dado estatístico de tantas mulheres que foram vítimas de abusos. O corpo visto como apto à soberania daquele homem rejeita todos os mecanismos coloniais. A voz-imagem indígena destaca que os olhares voltados ao corpo da personagem “lhe davam aflição”. Mas, desta vez, o colonizador não executa seu plano. As mulheres indígenas, do material literário, do contexto atual, das aldeias, estão cada vez mais renegando as representações estereotipadas e as invasões da sociedade branca. Vale pontuar que as mulheres indígenas são diversas, múltiplas e que cada povo possui questões individuais. No entanto, todas elas são vítimas desse processo colonial machista. Assim, essas mulheres indígenas buscam reafirmar seus “espaços[s] no mundo e a criação de um novo mundo possível, desapegado das práticas coloniais que nos perseguem como fantasmas de caravelas passadas” (Vieira, 2019, p. 154-155).

Por meio de uma escrita autobiográfica, Auritha Tabajara (re)constrói momentos de sua vida e, ao mesmo tempo que produz literatura, produz críticas ao sistema neocolonial. Na última

estrofe de *Coração na aldeia, pés no mundo*, agora já sendo autora-personagem-voz-imagem, ela se coloca em estrofes de sete versos e encerra o seu narrar declamando:

> Esta é a minha história,
> Tenho muito para contar.
> Feliz eu serei um dia
> Se o preconceito acabar.
> Letras são meu baluarte,
> Revelo com minha arte
> Um Brasil a conquistar (Auritha Tabajara, 2018, p.40).

Embora para esta análise tenha feito um recorte específico para debater como a presença da personagem na cidade grande, observando como o corpo da mulher indígena é visto pelo colonizador, o cordel de Auritha passeia por diversos outros momentos da vida da personagem. Ao construir uma autobiografia, Auritha Tabajara rompe com modelos canônicos da teoria literária e do modo de se produzir literatura, uma vez que escolhe um gênero popular para assim se autonarra. Ela reafirma sua potência criativa e denuncia as investidas coloniais que ainda perduram sobre as mulheres indígenas. A escrita literária de Auritha é um grito de tantas mulheres indígenas que desejam a liberdade. Assim, a voz-imagem-personagem encerra almejando a felicidade, a liberdade, o fim do preconceito. A escrita funciona como flecha, como reescrita de um passado colonial. Dessa forma, "acreditamos que a produção textual indígena via literatura é a condição de possibilidade para uma reconfiguração de alteridade nesse espaço latino-americano que foi colonizado e ensinado a colonizar" (Dorrico, 2017, p. 65-66). Auritha rejeita o colonialismo e anuncia a potência criativa indígena.

4.3 “Sou canoa voltando pra enseada do rio”: a literatura como espaço de retomada em Ellen Lima Wassu

Há dias em que me retrato, e nada.
Há dias em que o retrato
retrata tudo que as lentes não sabem ler.
as dores, os amores, as saudades.
As vezes até minhas outras três vidas.
Tem dias que o retrato mostra a moça Wassu.
E tem dias que o retrato é coberto por ilusões ocidentais.
Tem dias que sou, e nada mais.
Tem dias que... é só um rosto, vazio e mais nada
(Ellen Wassu – *Ixé ygara voltando pra’y’kuá*)

Figura 11 – Ellen Lima Wassu

Fonte: @giselecasimiro.[41]

Peixe, água, rio.
Território. Corpo que fala.
Ellen é mulher floresta.
Fez-se resistência pelas artes
Faz-se resistência na literatura
Retoma, retorna,
retomada
Da terra daqueles que nos invadiram

[41] Foto de @giselecasimiro. Disponível no perfil do Instagram de @ellenlimawassu. Acesso em 15 de julho de 2024.

> Lá, aqui, na zona Oeste do rio
> Em Alagoas, em Abya Yala
> Ela declama: sou de Pindorama
> sou Wassu Cocal (Silva Filho, 2024).

Diversas pessoas indígenas enfrentaram a migração forçada. Os filhos dessas pessoas também. Povos e povos viram-se obrigados à migração forçada. Nascer distante do berço ancestral foi a situação de muitos indígenas. A escritora Ellen Lima Wassu enfrentou esse processo. Indígena do povo Wassu Cocal, da zona da mata alagoana, nasceu no Rio de Janeiro e cresceu em Campo Grande, na zona oeste da cidade. Tendo morado uma parte da primeira infância no território sagrado, a menina volta à capital carioca e lá se instala com a família. A realidade de Ellen Wassu foi (e é) a mesma de muitos parentes indígenas que, ao saírem forçadamente de seus territórios, instalam-se em grandes capitais, em busca de trabalho e oportunidades.

Ellen Wassu é poeta, mestra em Artes Visuais e cursa doutoramento em Modernidades Comparadas: Literaturas, Artes e Culturas na Universidade do Minho, em Portugal. Autora dos livros *Ixé ygara voltando pra'y'kuá* (sou canoa voltando pra enseada do rio), de 2021[42], e *Yby kûatiara: um livro sobre a terra*, de 2023, também publicou na antologia "Volta para a tua terra", e tem se debruçado pelo campo das artes, da literatura, da crítica e performance. Ellen Wassu atualmente mora em Braga, Portugal. De lá, tem produzido sua arte e também enfatizado o seu lugar de mulher racializada, indígena em retomada.

No poema que apresentei como epígrafe desta seção, presente no livro *Ixé ygara voltando pra'y'kuá* (sou canoa voltando pra enseada do rio), intitulado "Retraterritorialidade", por meio de uma voz-imagem autobiográfica – essa questão se vincula aos vários gêneros da memória – como visto na análise da obra de Sulami Katy e Auritha Tabajara, a poeta indígena manifesta as dores do retrato grafado no imaginário social sobre os sujeitos indígenas. Em entrevista concedida a mim em 2024, Ellen Wassu fala sobre esse livro e aponta que "Ixé ygara é o livro que me traz de volta na canoa do pertencimento, é a minha canoa voltando para a enseada do rio mesmo. Esse primeiro livro é um ritual, ele me trouxe de volta. Eu devo muito espiritual, social e politicamente a esse livro" (Silva Filho, 2024, p. 105). Assim, a poesia em Ixé igara é política e ancestral. Em "Retraterritorialidade", utilizando-se dos verbos haver e ter para indicar a existência de momentos e os desdobramentos destes, a voz-imagem indígena brinca com as palavras ao unir as ideias de retrato e território, dois fenômenos que acompanham

[42] Embora na capa do livro conste Ellen Lima, alcunha que a autora assinava em 2021, optei por destacar o nome que a autora utilizou em seu segundo livro e como se apresenta desde então.

os diferentes processos identitários de pessoas indígenas que nasceram fora do território ou que são filhos de pais indígenas com mães brancas, ou vice-versa. Quando a voz-imagem indígena destaca no primeiro verso que "há dias em que me retrato, e nada", dialoga com o sentimento de pertencimento e busca pelo entendimento da identidade. O retrato, não unívoco, construído pelo eu indígena e pelos outros que tentam observar, mas às vezes "não sabem ler". Em outro momento, esse retrato "mostra a moça Wassu", referenciando o local identitário; mas, em outro momento, "o retrato é coberto de ilusões ocidentais". Ellen Wassu transpõe para sua poética a difícil atividade de ser lida como corpo fora do lugar, por isso "tem dias que... é só um rosto, vazio e mais nada". Os retratos marcados e impostos pela sociedade colonial impedem que pessoas indígenas em processo de retomada se constituam e se autoafirmem. Em entrevista à Carla Fernandes, do projeto Afrolis, Ellen Wassu destaca o receio e a vergonha de admitir publicamente que era uma mulher indígena. Tendo um pai indígena, nascido na tradição e uma mãe branca, observa que "era muito mais fácil querer me parecer com a minha mãe, por exemplo, que é uma mulher branca que com o meu pai" (Wassu, 2023, s/p). Os retratos postos na sociedade, assim como os que a poeta evoca em seu poema território, muitas das vezes, provocam medo de se reconhecer. Dessa forma, a autora coloca que "isso sempre foi um conflito muito grande, porque eu soube o que eu era, mas eu nunca tive coragem" (Wassu, 2023, s/p)[43].

O receio de se reconhecer e se autoafirmar partia, principalmente, da visão estereotipada que a literatura e a sociedade branca, no geral, criaram sobre os povos indígenas. Ellen Wassu destaca que olhava os livros de história e pensava: "Eu não quero ser isso. O meu pai não é isso. Eu não sou isso." Eu não sou o que essa narrativa ficcional da história brasileira cria" (Wassu, 2023, s/p). De tal forma, por meio de sua literatura, encontrou uma forma de se colocar como sujeito indígena. Assim, sua poesia é retomada, mas também denúncia. Produzir literatura indígena do outro lado do Atlântico é, também, uma resposta urgente, marcada pela autonomia e criticidade. Tal processo, não corresponde ao olhar do colonizador ou da escrita eurocêntrica. Trata-se de uma mulher indígena enveredada pela escrita literária indígena, narrando suas memórias, seus gritos de denúncia, sua forma poética singular e, ao mesmo tempo, direta. No poema "Outro erro de português", a autora indígena versa, em língua portuguesa e em Tupi antigo como o processo colonizatório ceifou o idioma indígena:

> Peró chegou e mandou que parasse o
> nhen, nhen, nhen.

[43] Entrevista concedida ao site Afrolis. Disponível em: https://afrolis.pt/defendendo-a-alegria-com-ellen-lima/. Acesso em 22 de julho de 2024.

A-nheeng abé
Oro-nhe'eng também,
nhen, nhen, nhen,
nhen, nhen, nhen,
nhen, nhen, nhen.

De castigo, cortaram nossa língua
no tempo e no espaço.
Suspenderam os cafunés e abraços
da voz dessa mãe daqui.

Mas um dia,
ainda cortamos a tua língua
e oro-karu com abati (Ellen Wassu, 2021, p. 21).

Ellen Wassu faz a língua imposta pelo colonizador dialogar com a língua indígena – O Tupi antigo. O tema da língua atravessa esta tese, como vimos na obra de Juão Nyn e veremos na análise da obra de Ademário Ribeiro, indígena Payayá. Ao escrever tal poema no território colonial, misturando idiomas, discutindo sobre o processo colonizador e reclamando o ceifamento das línguas, a autora, por meio da voz-imagem indígena do texto poético, elucida o seu processo de retomada. O povo Wassu Cocal ao qual a autora pertence, assim como grande parte dos povos indígenas nordestinos, teve sua língua ceifada. Então, o "Peró" mencionado no poema, ou seja, o homem branco ou o português, ao chegar nestas terras e decidir que se parasse o "nhen, nhen, nhen", sugere que as línguas indígenas em curso não passavam de falatório ou murmúrio. No poema, a voz-imagem indígena utiliza uma expressão muito popular na oralidade do português brasileiro, pois, quando o interlocutor utiliza o nhen, nhen, nhen, afirma que o que está sendo posto não acrescenta em nada, portanto, é desnecessário ou monótono. Ao mesmo tempo que invade, o "Peró" proíbe o idioma, não enxerga valor nele e impõe a sua língua. Ellen Wassu, então, traz para sua poética essa duplicação linguística. A poeta apresenta nos versos três e quatro a conjugação do verbo falar em Tupi "A-nheeng" (eu falo) e "Oro-nhe'eng" (nós falamos), colocando a voz-imagem indígena do poema como sujeito que valoriza o seu falar, entendendo que seu idioma, definido pelo português como sem valor, possuía relevância. Em entrevista, a autora fala sobre o idioma presente em seu livro: *Ixé ygara voltando pra'y'kuá* (sou canoa voltando pra enseada do rio) e destaca que a obra "é uma mistura da língua portuguesa e do Tupi antigo que é a minha língua ancestral e foi silenciada pelo processo colonizatório" (Wassu, 2023, s/p).

Ao utilizar o idioma silenciado no processo colonizatório, a autora retoma um lugar, lugar este que é de pertencimento, memorial, linguístico e simbólico. A literatura em Ellen Wassu retoma espaços, e o(s) idioma(s) utilizado pela autora e por outros/as autores/as indígenas também reverbera essa ação de retomar para ressignificar, reaprender, recolocar essas

línguas silenciadas em cena. A segunda estrofe do poema evoca essa memória traumática que foi o silenciamento ao enfatizar que “de castigo, cortaram a nossa língua”. O verbo cortar, empregado pela autora, pode ser lido de forma figurada e literal, uma vez que o processo de proibição das línguas indígenas, que no poema é destacado como um processo que aconteceu “no tempo e no espaço”, foi também uma proibição sangrenta, cortante e violenta.

Na última estrofe, por sua vez, a voz-imagem indígena assume uma postura de retomada e enfatiza: “ainda cortamos a tua língua”. A escolha lexical da autora traz o verbo cortar conjugado na primeira pessoa do plural, que, pela construção do verso anterior, poderia ser empregado tanto na conjugação do presente quanto na conjugação do pretérito perfeito, mas que, pelo desdobramento da estrofe, sugere que se trata de uma ação concluída. Ao dizer que cortou a língua do colonizador e “oro-karu”, ou seja, “nós comemos” com “abati” (milho), a voz-imagem do poema destaca que a ação já foi realizada, formando essa imagem do devorar/comer essa língua, de maneira antropofágica. Assim, não se trata de uma ação futura, caso contrário a conjugação do verbo estaria no futuro do presente “ainda cortaremos a tua língua”. Portanto, trata-se de uma ação imagética, o cortar da língua do colonizador realizado pela voz-imagem indígena do poema pode consistir no processo de fazer do idioma do colonizador o espaço da crítica, da busca pela nossa própria autoria. Comer a língua do colonizador com milho, deglutir o português, engendrar novas formas de rever o passado colonial. A literatura de Ellen Wassu se ergue como denunciativa e crítica. Sobre o movimento da literatura indígena brasileira, ela aponta em entrevista que

> a literatura indígena existe primeiro para nos posicionar frente ao Estado brasileiro. Uma forma de dizer ao mundo que nós existimos, que nós resistimos, que nós seguimos e vamos continuar aqui. As nossas espiritualidades, as nossas histórias, as nossas medicinas não são folclore brasileiro, elas não fazem parte de um arcabouço brasileiro. Elas são, antes de mais nada, indígenas. Então, reivindicar a literatura indígena, a intelectualidade indígena é reivindicar que nós somos os protagonistas de nossas próprias histórias (Silva Filho, 2024, p. 106).

Nesse contexto em que afirmo que a literatura de Ellen Lima Wassu funciona como espaço de retomada, destaco que retomar o idioma silenciado do seu povo é uma forma extremamente necessária e positiva para perpetuar a retomada e “nos posicionar frente ao Estado brasileiro”. Nascer distante do berço ancestral e entender-se indígena numa sociedade racista requer um processo de autoaceitação e autodescoberta. Assim, utilizar a literatura como mecanismo não apenas de retomada, mas de apresentação das cosmologias, das sabedorias, como forma de reivindicar a intelectualidade indígena.

O que Ellen Wassu faz em “Outro erro de português” é se colocar como mulher indígena que entende suas raízes e que rejeita que a história contada pelo colonizador seja a definitiva

sobre nossas vivências enquanto sujeitos indígenas. Por esse viés, a escritora indígena dialoga com suas memórias, sua ancestralidade e desfaz a noção de que os povos indígenas não escrevem literatura e necessitam da visão do colonizador. Em *Literatura e Resistência* (2007), no capítulo "A escrita e os excluídos", Alfredo Bosi considera e aponta duas maneiras que fazem com que a escrita e os excluídos se relacionem. O crítico brasileiro destaca que a primeira maneira diz respeito à prática dos historiadores da literatura que viam o "excluído social ou o marginalizado como *objeto da escrita*" (Bosi, 2007, p. 257, grifos do autor). Para o autor, nessa proposta, os excluídos – e aqui incluo os indígenas – serviam de objeto para que sujeitos detentores de poder e/ou prestígio escrevessem sobre estes, mas sob um olhar que enxergava esse excluído em camadas pobres. Bosi não cita José de Alencar, talvez porque nos romances do escritor cearense o índio seja visto em outra estética que não a pobreza. Cita, porém, Antonio Callado e Darcy Ribeiro com seus respectivos romances *Quarup* e *Maíra*, estes que já trazem uma imagem de personagens indígenas que precisam de ajuda material, que estão imersos na pobreza, que são apoiados por entidades como o extinto SPI (Serviço de Proteção ao Índio) e a FUNAI (Fundação Nacional dos Povos Indígenas) – chamada anteriormente de Fundação Nacional do Índio.

Ellen Wassu questiona por meio de sua poesia esses processos que enxergaram os povos indígenas como objeto de escrita, quase sempre posta por brancos e seus diversos poderes. No entanto, a segunda maneira destacada por Bosi diz respeito ao processo que "em vez de tomar a figura do homem sem letras como objeto, procura-se entender o pólo (*sic*): *o excluído enquanto sujeito do processo simbólico* (Bosi, 2007, p. 259, grifos do autor). Neste caso, tornando-se sujeito do processo simbólico, o excluído escreve sobre si, sobre os seus, tal como faz Ellen Wassu em sua literatura. Toma sua constituição como mulher indígena que cresceu na periferia do Rio de Janeiro, mas que enfrentou e enfrenta os diversos processos de invisibilização de uma mulher racializada. A literatura como espaço em que o sujeito versa a partir de seu próprio lugar, sem a descrição ou narração do outro, configura-se como espaço de retomada. Ellen Wassu agarra essa oportunidade e escreve com maestria.

A escrita da autora indígena Wassu Cocal é atravessada por referências memoriais e identitárias. Ellen Wassu também acredita que o amor é uma forma que evoca pertencimento. O amor em suas diversas formas, cosmologias e em contato com a Natureza, nossa mãe. No poema intitulado "Yby", a poeta traça essa relação entre o amor originário e a natureza:

> O amor originário
> É libertário.
> Ser abá,
> é saber que é

> parte tatá
> parte yby
> parte y'
> parte tudo que há.
> Fazer do próprio corpo
> ygara
> e deslizar
> nas águas da vida por aí (Ellen Wassu, 2021, p. 21).

O processo de composição do poema mais uma vez mistura a língua portuguesa com expressões do tupi. Inicia-se com uma declaração que é completada pelo segundo verso. A voz poética indígena enfatiza que "o amor originário / é libertário". A concepção empregada de amor pode ser lida não apenas de maneira singular. A ideia de amor transcende a ideia de amor entre pessoas, visto que os versos em seguida irão enfatizar a relação do sujeito indígena com três elementos da natureza. Destaque-se que a poeta emprega o termo "originário" e, no terceiro verso, opta pelo sinônimo "abá" em tupi, que significa "indígena". Então, esse sujeito originário sabe que é parte "tatá", "yby", "y'", ou seja, "fogo, terra e água", respectivamente. A voz-imagem indígena do poema, numa relação cosmológica com os elementos da natureza, dialoga e forma esse corpo indígena que é parte de cada coisa. Essa formação em parte dialoga com o segundo verso, quando a voz enfatiza que o amor "é libertário". Em seguida, o corpo formado é "ygara" e desliza "nas águas da vida por aí". Aqui, neste poema, noto uma relação com o nome do livro da autora. A ygara/canoa, que é evocada no título da obra, aparece no poema para salientar o processo de retomada da autora. Sobre o livro, em entrevista, ela diz que

> esse livro, ele trata disso, desse caminho entre esses dois lugares, na época, esse pertencimento e esse lugar que eu não tinha tanto orgulho de pertencer. E hoje eu olho para ele com muito carinho. Foi um processo importante. Mas é isso, é mais uma retomada de uma identidade que foi apagada, que foi silenciada e que me foi apresentada uma vida inteira como uma coisa ruim. É tão lindo, tão bonito ser o que eu sou (Wassu, 2023, s/p).

A ygara/canoa do título do livro e do poema é também o corpo da autora que desliza em busca da sua identidade. Mais uma vez retomo a questão do entrelugar vivido pela autora, uma indígena que nasce em outro espaço e escreve de um país que foi responsável pela colonização das terras pindorâmicas. Ainda mais, país este que foi responsável pela migração de tantas famílias como a dela. Então, escrever "Yby", escrever a Terra, é uma forma de ser canoa, rio, de ser fogo, água para reocupar, retomar, renovar. A literatura, então, aparece, também, como espaço de luta; e, dessa forma, como expõe Graça Graúna (2018, p. 229) "a luta continua porque a literatura, dentre outras artes indígenas, nos fortalece". Como multiartista, Ellen Wassu continua deslizando seu corpo, tal como faz a ygara/canoa pelos diferentes rios. A autora, por meio de uma escrita denunciativa, com contornos autobiográficos, versa sobre seu corpo, que

é canoa, rio, água e está nesse entrelugar, nas fronteiras e trânsitos. A poesia de Ellen Wassu é carregada de referências a ela mesma, que, enquanto sujeito enunciador e poético, mergulha nos versos e fala de si e de tantos outros/as parentes indígenas que enfrentaram e enfrentam a diáspora e buscam o caminho de volta. No poema que intitula mais uma vez de "Yby", a autora novamente versa sobre as confluências de estar em uma terra distante do berço ancestral:

> Em terra de peró
> ninguém sonha muito,
> Pensam eles que tem tudo.
> E não precisa sonhar.
> Por aqui,
> vivo um pouco de escudo,
> sinto que falta de quase tudo,
> e não é difícil explicar.
> sonho todos os dias
> com o sol de Pindorama.
> Com as cores no pará-gûasu no fim do dia,
> e com as alegrias de andar pela ka'á.
> Dou falta do cheio e do sabor de murukuìá.
> De coco, de sol, de toré, de abraço e mar.
> Em terra de peró
> quem tem um sonho é rei (Ellen Wassu, 2021, p. 49).

A terra enquanto espaço geográfico é tematizada na poética da autora. No poema "Yby", ela faz referência ao espaço em que está situada. Em entrevista destaca: "*Ixé Ygará* eu escrevi aqui em Portugal. Eu já tinha me mudado. Já estava começando o doutoramento" (Wassu, 2023, s/p). Assim, essa escrita que nasce do íntimo indígena é colocada no papel do outro lado do continente. Então, o poema nasce das observações, dos diálogos (ou não), das experiências vividas naquela terra. Portugal, que no poema é denominado como "terra de peró", assume a composição de um espaço que não produz sonhos. Para a voz poética, difere, portanto, das cosmologias indígenas de Pindorama, ou Brasil, em que o sonho é presença e não ausência. Como voz autobiográfica, Ellen Wassu coloca que "pensam eles que tem tudo", fazendo referência aos "peró", ou seja, aos brancos portugueses.

Em relação à métrica, os poemas da autora Wassu Cocal não seguem um metro específico. Ellen está imbuída do verso livre, ora extenso, ora curto. Desconfigura o modelo eurocentrado e, embora esteja escrevendo daquele espaço, escreve fazendo referências aos costumes deles, mas não com eles. A presença no território do outro é descrita como o momento da ausência, da falta, do escudo. Ao mesmo tempo, o poema adquire o lugar da saudade e da memória. A voz-imagem indígena destaca que sonha todos os dias "com o sol de Pindorama". A poesia de Ellen Wassu investe nesse processo de criar imagens, tanto de lá, de onde ela escreve, quanto de cá, de onde sente saudades. Neste caso, Ellen Wassu constrói um poema em

que a voz-imagem está em um espaço, mas que sente saudade da sua pátria, tal como fez Gonçalves Dias na "Canção do Exílio". O foco aqui não é dizer que a autora indígena seguiu os passos do autor brasileiro, pelo contrário, os dois estão em estéticas e contextos sócio-históricos bastante distintos, embora Dias estivesse em Coimbra, Portugal, para estudos e Ellen Wassu também esteja em Braga, Portugal, a estudos. Fora o contexto de musicalidade e rimas nos versos de Gonçalves Dias, difere, principalmente, a prática ufanista do autor, uma vez que em "Canção do Exílio" o eu-lírico idealiza a pátria e natureza, já em "Yby", a autora indígena apresenta o sonho como espaço de retomada e a natureza não aparece como meio de idealização, mas de concretização de uma cosmologia.

Assim, por meio das escolhas das palavras em tupi, a voz-imagem indígena em "Yby" menciona as cores do "pará-gûasu" / "grande mar", as andanças pela "ka'á" / "floresta" e o sabor do "murukuîá" / "maracujá". Além dessas referências no idioma indígena, a voz indígena ainda salienta a falta que sente do coco, do sol, do toré, do abraço, do mar. Como prática identitária, o poema se encerra com a afirmação da voz indígena de que "em terra de peró / quem tem um sonho é rei", fazendo referência ao ditado popular "em terra de cego, quem tem um olho é rei". O poema, como espaço da saudade, tal como fez Gonçalves Dias, mistura as cores do "aqui" e do "lá", sendo em Ellen Wassu transformados como espaço do sonho. A falta de sonhos do "peró", do português, enfatiza a saudade da voz-imagem indígena, que é marcada pelas memórias das coisas de Pindorama. No posfácio de seu livro, Ellen Wassu (2021, p. 61) destaca: "Acho que eu não falo tão bonito, mas aprendi mais rápido a devorar as palavras e digerir junto com a língua Peró. Aprendi que antropofagia não se escolhe. Ou a gente devora, ou é devorado". Ao digerir junto à língua imposta pelo colonizador, a autora se coloca como uma escritora antropofágica, que devora, deglutina as amarras do colonizador.

No poema "Ocupação", a questão da retomada e do pertencimento fica ainda mais evidente na poética de Ellen Wassu:

> Seremos abá em qualquer lugar,
> porque não vamos deixar calar
> a voz da mata.
>
> Seremos abá em qualquer lugar,
> porque são as nossas avós que sabem curar
> as feridas da terra.
>
> Seremos abá em qualquer lugar,
> enquanto a ganância não deixar
> nossos povos em paz.
>
> Seremos abá em qualquer lugar,
> porque urucum e jenipapo

são as cores da bandeira a se hastear.

Seremos abá em qualquer lugar,
Porque ancestralidade não é nome,
é traço fundo.

Que corta todas as linhas,
de todas as fronteiras e hemisférios do mundo.
E ocupa tudo,
até a reunir, crescer e voltar (Ellen Wassu, 2021, p. 51-52).

"Ocupação" é um poema composto por seis estrofes, sendo que as cinco primeiras se iniciam de maneira anafórica, repetindo as mesmas palavras nos versos. A marcação do verbo "ser" na primeira pessoa do plural evoca a coletividade e a marca do nós na poética indígena. Assim, a poesia de Ellen Wassu é, também, marcada pela poética do eu-nós, conceito já empregado neste texto, que vem sendo discutido pela parente Trudruá Dorrico. A autora e pesquisadora Macuxi explica em entrevista à Cecília Rodrigues que "a poética do eu-nós é essa autoria que é fundamentalmente assentada na identidade e a reflete, mas também é essa escrita que escolhe um modo de vida que não é acidental ou metafórico" (Dorrico; Rodrigues, 2023, p. 3). Ao afirmar que "seremos abá em qualquer lugar", a voz-imagem indígena do poema enfatiza a coletividade e o pertencimento identitário. Ser "abá" é ser indígena que enxerga na escrita caminhos de pertencimento e retomada. Ellen Wassu, por meio de uma escrita do eu-nós, coloca a força ancestral indígena na sua poética e enfatiza traços de pertencimento étnico.

A primeira estrofe salienta a força da voz da mata; a voz, aqui, não lida como metáfora, como já discutido por Dorrico (2023) quando elucida que a escrita indígena não escolhe esse modo de vida ou de ler o mundo. A mata tem voz, porque, para os diferentes povos indígenas, ela é ancestral, ela ensina. Nas estrofes 1, 2 e 4, o verso segundo é iniciado pela conjunção explicativa "porque", de forma que a voz-imagem indígena tem o objetivo de salientar o motivo de continuar sendo "abá" em qualquer lugar. Vale pontuar também que na sonorização há um ritmo entre "abá" e "lugar", que se repete nos versos iniciais das quatro estrofes. A segunda estrofe é também explicativa, fazendo referência às avós, como anciãs que curam a terra. Note-se que a terra adquire, mais uma vez, condição de persona que está ferida.

Na terceira estrofe, a voz-imagem desta vez não utiliza o "porque", mas sim a conjunção "enquanto", dando a ideia de tempo em decorrência. Assim, destaca que "enquanto a ganância não deixar / nossos povos em paz", os povos indígenas continuarão em seus processos de luta. Na quarta estrofe há a referência ao urucum e ao jenipapo, como cores que representam a bandeira dos povos indígenas. A quinta estrofe carrega referência à ancestralidade, como traço que forma e que é responsável pela formação. A última estrofe, embora separada da penúltima,

é uma continuação explicativa sobre a ancestralidade. A voz-imagem indígena destaca que a ancestralidade corta linhas, fronteiras e hemisférios. É pela ancestralidade que "seremos abá em qualquer lugar". Neste poema, Ellen Wassu retoma e reforça que os povos indígenas não perdem suas identidades e ancestralidades ao saírem de seus espaços ou serem forçados à saída. Ser "abá" em qualquer lugar é ocupar espaços nas diferentes linhas, porque, como expõe Graça Graúna (2018, p. 225), "desde 1500, nós, indígenas, nos indignamos pelo direito ao nosso lugar no mundo".

No poema "À minha aldeia", a autora homenageia seu povo e deixa ainda mais evidente que os Wassu Cocal resistem e que ela está intimamente ligada a seu povo:

> Algumas coisas nos chamam,
> são os xamãs de nossas terras.
> No canto da resistência,
> almas na insistência de existir.
> mesmo "magote de índios desajustados"'
> à mingua pra sobreviver,
> quase que pra se extinguir.
> Gente Wassu é forte.
> Junto à quem veio da praia,
> abandonado à própria sorte,
> plantou na Serra da Torre,
> uma esperança pra garantir.
> Às margens do Camaragibe
> de tempos em tempos,
> damos flores.
> Ainda estamos aqui (Ellen Wassu, 2021, p. 57).

"À minha aldeia" é uma dedicatória ao povo Wassu Cocal, que resiste na zona da mata alagoana. Ellen Wassu não esquece, não se aparta do seu povo, mesmo estando distante do berço ancestral. No poema, destaca a ligação com a terra, com os xamãs. Os cantos de resistência são rememorados como fontes do desejo de existir e resistir. A autora traz uma referência utilizada por Darcy Ribeiro em *Os índios e a civilização*, quando utiliza a expressão "magote de índios desajustados". Mesmo desajustados, à míngua, lutam para não serem extintos. O poema também é espaço que demarca a não extinção. Por isso, a voz-imagem indígena declama: "Gente Wassu é forte". Demarcando a presença desse povo que é formado pelos indígenas que migraram da praia em direção ao rio Camaragibe, na cidade alagoana de Joaquim Gomes. A poeta também traz referências do lugar para o poema, como a "Serra da Torre" e o próprio rio "Camaragibe". O poema dedicatório enfatiza que os Wassu resistem e existem.

Ellen Wassu, como autora indígena que buscou a retomada, não se esquece de seu povo. Sua poética é atravessada por referências, pelos trânsitos e pelos processos de retomada. Ellen tem noção das migrações, dos distanciamentos e das periferias que a sociedade enquadrou nela.

Mas, acima de tudo, utiliza-se da escrita literária para retomar um espaço que lhe foi tirado, mas que é seu por direito, porque ser Wassu é também ser resistente, é escrever para fazer o colonizador entender que como canoa, rio, água, continuaremos a afundar caravelas.

4.4 Publicar em um país que exclui: tecendo mitos com Ane Kethleen Pataxó

> *"Apesar da falta do seu reconhecimento na sociedade letrada, as vozes indígenas não se calam. O seu lugar está reservado na história de um outro mundo possível"* – (Graça Graúna – *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*)

Figura 12 – Ane Kethleen Pataxó

Fonte: Proext.[44]

Liderança
Juventude
Voz menina, voz mulher.
Na aldeia, na cidade, nas águas, nas matas
Ela faz ecoar a memória ancestral.
Mulher, menina, jovem.
A força Pataxó
Herdou de Zabelê anciã
Herdou de Manoel Fragoso ancião
Fala forte, grita forte, menina Pataxó.
A tua memória e a memória deles jamais se perderá
Siga! Eles continuarão a te guiar (Silva Filho, 2024).

[44] Disponível em: https://proext.ufba.br/extensao-estudantes-indigenas-lancam-livros-atraves-do-projeto-livro-lugar. Acesso em 4 de março de 2024.

Como bem aponta Graça Graúna na epígrafe acima, as vozes indígenas não se calam. Essa recusa ao silenciamento foi o que manteve as literaturas indígenas em curso em meio à colonização. Mas hoje, qual a chibata que dá legitimidade ao silenciamento indígena? Se o lugar da literatura indígena, como aborda Graúna, está reservado a um outro mundo possível, qual mundo é este que ainda mantém o que chamamos literaturas indígenas em movimento? São diversos os questionamentos que ainda carecem de respostas. Porém, uma é a certeza: as vozes indígenas não se calam.

Autores/as jovens indígenas buscam romper com esse silenciamento neocolonial. No Nordeste, mais precisamente no estado da Bahia, a jovem liderança indígena Ane Kethleen Pataxó, insurge como uma escritora indígena preocupada com a transmissão memorial do seu povo. Autora do livro *Tecendo histórias do meu lugar* (2022), a jovem Pataxó inscreve seu nome na seara de autores/as indígenas brasileiros que buscam romper com a bolha do mercado editorial brasileiro, ainda muito silenciador, excludente e limitado. O livro de Ane Pataxó é fruto do projeto LIVRO-LUGAR que encoraja jovens indígenas e quilombolas a escreverem suas memórias, a apresentarem suas artes estéticas, poéticas, imagéticas e alfabéticas[45]. A parceria entre o projeto LIVRO-Lugar e o selo editorial EDTÓRA/Sociedade da Prensa, com o apoio financeiro do governo do Estado da Bahia, fez com que o livro de memórias da autora indígena baiana pudesse ser lançado.

A publicação do livro de Ane Pataxó foi motivo de alegria para sua família e seu povo. Na apresentação da obra, a autora destaca que o livro é um sonho do seu avô, esse que ela denomina como verdadeiro autor do livro, porque os textos que compõem a obra são memórias, narrativas que a jovem escritora ouviu com seu avô. *Tecendo histórias do meu lugar* (2022) é um livro formado por narrativas biográficas, contos e cantigas do povo Pataxó do Extremo sul da Bahia. Sendo esta obra um sonho para a família de Ane Pataxó, penso que seja também um desejo latente em muitos jovens escritores/as indígenas: conseguir publicar seus textos, as narrativas do seu povo. Embora vivas na memória oral da comunidade, quando postas no formato em livro, esses textos conseguem atingir diferentes espaços. A literatura indígena escrita também quer ser acessada por um público para além da comunidade. Além disso, o livro impresso ocupa espaços que dão visibilidade aos escritores – e é importante ocupar tais espaços

[45] Este projeto é fruto de encontros e partilhas que surgiram no âmbito do projeto de extensão **"LIVRO-LUGAR: edição de narrativas de comunidades tradicionais e periféricas" (IHAC/UFBA)**, coordenado pela **Professora Laura Castro**. Disponível em: < https://ihac.ufba.br/pt/29910/>. Acesso em 4 de março de 2024.

– como por exemplo, a possibilidade de ganhar prêmios, vender livros, conseguir reimprimir novas edições, ser lido, estudado, ser leitura obrigatória em vestibulares e concursos.

De tal forma, o Projeto iniciado na UFBA deu margem para a publicação do livro; o apoio editorial e o apoio financeiro do governo do estado também fortaleceram a possibilidade de publicação. Mas quantos/as não conseguem lançar seus livros devido à terrível barreira perniciosa do mercado editorial brasileiro? É nesse jogo de forças que as autorias indígenas se inserem nesse mercado editorial. Tal jogo não pode ser vendido (ou comprado). Infelizmente há indígenas que se vendem ou compram espaços de poder. Ely Macuxi, em texto que assina como Ely Ribeiro de Souza, ao discutir sobre a (não) presença indígena no mercado editorial, salienta que "não se pode reduzir nossa cultura tradicional indígena a enredos e personagens de historinhas e anedotas para satisfazer meramente a curiosidade ou o mercado editorial" (Souza, 2018, p. 57). Produzir uma literatura mecanizada, para reproduzir estereótipos do que é ser indígena, em suas diferentes realidades, dociliza corpos e reproduz os interesses do colonizador, que são os interesses do mercado editorial brasileiro. Assim, Souza (2018) destaca ainda que "ao contar nossas histórias é preciso exaltar nossos personagens, enredos fantásticos sobre os seres espirituais e animais das florestas" (Souza, 2018, p. 57). Esse modo de contar diverge de uma escrita representacional marcada pelo estereótipo de felicidade, de partilha absoluta e união sem cessar. Tal escrita precisa, também, abordar os desafios enfrentados pelas comunidades, como a desunião, a busca por poder e a negação da identidade; claro, sem negar as cosmologias, os encantados, o cosmos sagrado.

Autores/as como Ane Kethleen Pataxó utilizam-se da escrita para desmistificar estereótipos coloniais e apresentar suas experiências, vivências e suas formas de escrever. O jogo de forças na literatura brasileira e nos estudos literários descende de movimentos passados e de uma crítica literária muito ocidental e segregadora. Esse mesmo jogo de forças insistiu na perpetuação do discurso segregacionista que definia literatura apenas como letra, texto escrito. Foi também esse jogo de forças que perpetuou, manteve e mantém até os dias atuais a hegemonia branca da representação do índio romântico de José de Alencar.

A partir da publicação de *Tecendo histórias do meu lugar* (2022), cabe refletirmos que o difícil acesso à publicação leva diversos/as autores/as jovens indígenas a engavetarem suas histórias e narrativas. A publicação via editais em parcerias com selos autônomos, com os governos dos estados ou com as editoras das universidades federais e estaduais brasileiras tem colaborado para uma maior inserção da produção indígena no Brasil. As produções não são apenas do âmbito ficcional. Embora tome aqui o livro de Ane Pataxó como material literário ficcional, há autores indígenas que se enveredam pela escrita não ficcional, pela crítica literária

e por diversas áreas de atuação e produção, tais como a história, a antropologia. Aqui, interessa-me discutir como o mercado editorial brasileiro não facilita ou vê com bons olhos a inserção de autores/as indígenas no campo literário. Assim, percebe-se que "[...] o campo literário é sedimentado em nichos prestigiados, sendo que essa seletividade se estende do *lugar* de onde se produz ao mercado editorial, culminando no consumo" (Pinto, 2017, p. 61). Tais nichos reproduzem discursos hegemônicos que dificultam a produção e a leitura das obras. Há uma barreira insistente: há dificuldade de publicar, há dificuldade de circulação.

O livro de Ane Pataxó se inscreve como um espaço de memórias. Para a análise, apresento apenas dois pequenos contos do avô da autora, Zé Fragoso. Ane Kethleen Pataxó nasceu em Prado, município da Bahia, em 2000, já no século XXI. É a mais jovem escritora que apresento nesta tese. A jovem indígena viveu toda a sua infância na aldeia Tibá, em Cumuruxatiba. Mudou-se para Salvador aos 18 anos para estudar Fisioterapia na UFBA. Foi nessa universidade que ingressou no projeto LIVRO-LUGAR, projeto este que deu forças para que a autora pudesse publicar seu livro. Sobre isso, a professora Laura Castro, coordenadora do projeto na UFBA, diz que

> este livro, apresentado em coautoria com a Aldeia Tibá, comunidade de Zabelê e Ane, se afirma sobretudo como um território. Como quem escreve o nome da aldeia na areia, a autora realiza o sonho de sua avó de ir para a universidade onde, a partir do projeto de extensão LIVRO-LUGAR (IHAC/UFBA), publica este compilado de memórias. O livro como um "corpo-território" que se desterra do terreno baldio dos estereótipos e do racismo estrutural, refundando-se em narrativas ancestrais, reflorestando a página com vozes anciãs, com vozes sementes de jovens como Ane Pataxó (XAKRIABÁ, 2020) (Castro, 2023, p. 90).

Embora conste o nome individual de Ane Pataxó na capa, como já destacado, o livro é composto pelas memórias de sua família, então é também uma obra coletiva. Castro (2023) aponta a obra da autora pataxó para uma relação crítica com a definição de corpo-território apontada por Célia Xakriabá[46]. A definição de Célia Xakriabá é urgente e necessária, pois a definição de corpo-território passa pela noção de que o corpo indígena é marcado pelo passado memorial, mas em consonância com o presente e o futuro:

> Trata-se de um fazer epistemológico que visa a nos construir como corpo-território em permanente processo de (re)territorialização – abertos, portanto, a uma historicidade que deve ser reativada pelas memórias que nos ensinam não só sobre o passado, mas também sobre o presente e o futuro em que continuaremos a ser corpo (re)territorializado (Xakriabá, 2020, p. 110).

[46] Deputada Federal por Minas Gerais. Indígena Xakriabá e importante liderança do Movimento Indígena Brasileiro.

Ane Pataxó constrói *Tecendo histórias do meu lugar* nesse processo memorial de (re)territorialização. O corpo significa na construção literária da autora, por isso, torna-se importante publicar. Bisneta de Manoel Fragoso e de Zabelê, e neta de Zé Fragoso, Ane Pataxó demonstra em seu livro as influências e a importância dos anciãos e da anciã para sua formação identitária e memorial. A ligação com os bisavôs e o avô transparece na forma como a autora jovem escreve. Memórias, cantigas e poesias são propostas no livro, sendo referenciadas. A autora se coloca como porta-voz das narrativas dos seus antepassados. Noto uma presença coletiva muito forte na escrita de Ane Pataxó. Observo que, embora o livro seja de autoria individual, a coletividade se estabelece pelas memórias que comporam a vida da autora e serviram de embasamento para a escrita do livro. Vejamos:

> Estávamos na aldeia conversando como sempre e contando histórias. E aí minha irmã Neguinha gritou:
> – Eita! Algum bicho mordeu meu pé!
>
> Eu clareei e fui ver onde era a casa delas. Quando eu cheguei perto do pé de Pau Brasil, estava estalando de tanta formiga. Vi uma grande e perguntei a ela:
>
> – Que trabalho é esse? Eu plantei essa árvore com tanto carinho e com tanto amor e você vem cortar?!
>
> Ela virou para mim e disse:
>
> – Estou trabalhando!
>
> E eu respondi a ela:
>
> – Que trabalho é esse que os outros plantam e você vem cortar de noite? E, além disso, você está cheia de crianças trabalhando à noite (Ane Pataxó, 2022, p. 52).

No conto, a dimensão mitológica ganha contornos marcantes. Mas vale pontuar inicialmente que o conto se inicia com um verbo conjugado na primeira pessoa do plural. Note-se que o narrador assume a voz, mas enfatiza a marcação coletiva. O espaço do conto é a aldeia, e a descrição ainda destaca que estavam a contar histórias oralmente. Sendo o conto uma narrativa breve em que as ações se desenvolvem com rapidez, tem sido uma característica marcante da autoria indígena a opção pelo gênero. Os contos indígenas, em sua grande maioria, surgem das narrações orais em comunidade. Neles, a dimensão do que é o mito na perspectiva indígena adquire autonomia e uma marcação própria. O conto indígena, assim como vemos na proposta de Ane Pataxó, apreende o mito como dimensão que evoca a tradição. A formiga fala, o animal dialoga com o narrador. A ação do indígena de plantar a árvore e as formigas cortarem as folhas revela um diálogo entre indígena e natureza que será explicado no diálogo final entre homem e animal. Maria Inês de Almeida e Sônia Queiroz (2004, p. 251) observam que, entre

os povos indígenas, “contar o mito é batalhar pela sobrevivência do próprio povo”. O mito aparece como dimensão que provoca repetição para que reencenem o acontecimento da origem. Ainda mais, as autoras observam que o mito é superior à História, porque adquire entre os indígenas, a dimensão explicativa de suas cosmovisões próprias.

Ao final, então, compreendemos a função do mito na narração de Ane Pataxó:

> Ela virou e disse:
>
> – Se eu não ensinar meus filhos a trabalhar, eles não aprendem a cultura,
>
> E eu respondi:
>
> – Tá bom.
>
> Voltei para falar com as meninas e fui dormir. Quando foi de manhã, a galera dos meninos chegou, sobrinhos e netos. Cheguei, chamei eles e contei a história que tinha conversado com a formiga e da resposta que ela tinha me dado. E falei:
>
> – Estou precisando de vocês porque estou com umas mudas de café morrendo, e eu preciso levá-las para a beira do rio e quero que vocês me ajudem.
>
> Todo mundo ajudou como pôde, quem aguentava levar um levava, quem aguentava levar dois, levava. Eu sei que nós colocamos todas as mudas de café no rio e salvamos as mudas. Se fosse só eu e Antônio Lulu, nós iríamos gastar um bom tempo para levar essas mudas para a beira do rio.
>
> Esse é o trabalho da formiga! Se as formigas trabalham juntas, por que a gente não pode trabalhar? É desse jeito que a gente consegue as coisas, trabalhando em conjunto (Ane Pataxó, 2022, p. 53).

O mito ensina sobre coletividade. O trabalho da formiga e sua forma de entender as relações em comunidade dá embasamento para a ação do indígena. Inclusive, a formiga, como um ser que ensina, não só metaforiza relações, mas também exerce lições em cantos indígenas. Entre diversos povos indígenas, inclusive entre os Katokinn, se canta: “Pisa ligeiro, pisa ligeiro, quem não pode com a formiga, não assanha o formigueiro”, fazendo referência ao pisar ligeiro para marchar, dançar, correr, bem como à força da formiga, que em grupo exerce tamanho significado. A contação do narrador para com os meninos orienta à repetição. Agora, eles, os indígenas, farão aquilo que as formigas ensinaram: trabalharão em conjunto em vistas ao bem comum da aldeia. As mudas de café que precisavam ser levadas para a beira do rio serão levadas em tempo hábil. Todos ajudaram como puderam. O trabalho de formiga surtiu efeito. Muitas das narrativas que cercam o imaginário social, quando contadas pelo universo indígena, adquirem contornos próprios. Na sociedade não indígena, o trabalho de formiga é tido/lido como fábula, como metáfora, apenas. Em Ane Pataxó, que evoca a sabedoria de seu avô Zé Fragoso, noto a presença de uma voz-imagem que ensina outras vozes. O trabalho em conjunto tem se reverberado entre os Pataxó, entre os diferentes povos indígenas.

Ane Pataxó escreve as narrativas do seu povo e evoca a memória ancestral. Essa memória mitológica difere da concepção de mito ocidental, uma perspectiva que relega o mito à fabulação, ao fantástico ou entendido como sinônimo de mentira. Claro, o mito na dimensão estética indígena é fruto de um pacto ficcional, como destacam Almeida e Queiroz (2004). De tal maneira, o mito pode ser entendido como elemento que nasce na tradição oral e é proposto para apresentar ao mundo (não indígena, principalmente) as formas cosmológicas indígenas sob o viés da ficção. Com isso, "o tempo mítico, ao ser fixado no papel, transforma-se em tempo histórico, e os escritores indígenas, de certo modo, fundam sua Literatura e sua Ciência, como conhecimentos sistematizados, pelo ato da escrita" (Almeida; Queiroz, 2004, p. 252). Ao criarem sua Literatura e sua Ciência, os/as escritores/as indígenas gravam a memória no papel e apresentam suas narrativas ao mundo.

Reivindicar espaço no território da literatura brasileira é uma tarefa que tem se realizado constantemente nos dias atuais. No entanto, requerer esse espaço não significa anular quem sempre foi cânone. A literatura indígena exigir espaço de fala e de escuta não significa rejeitar a existência e os escritos de José de Alencar, por exemplo. Significa, por sua vez, ter um posicionamento crítico na cena literária, exigir o direito e o espaço para publicar e se fazer lido/a. Posicionamento este que observa que há questões a serem pontuadas em representações anteriores, mas, acima de tudo, esse posicionamento espera levar suas produções a espaços diversos. Os questionamentos e as contestações no território da literatura brasileira, por parte daqueles que sempre estiveram à margem, não são uma utopia ou vaidade; trata-se de uma busca por um espaço político, autoral e, na maioria das vezes, ancestral. Como aborda Graça Graúna (2012, p. 275), "fazer literatura indígena é uma forma de compartilhar com os parentes e com os não indígenas a nossa história de resistência, as nossas conquistas, os desafios, as derrotas, as vitórias [...]". Surge então outra questão, a literatura indígena não é destinada apenas ao público indígena, deseja e almeja que públicos outros a encontrem, mas para isso acontecer é necessário que os livros primeiro sejam publicados, depois, que cheguem a um público leitor diverso.

Faço então um retorno ao conceito da pesquisadora indígena Trudruá Dorrico, quando debate sobre o eu-nós indígena. A estudiosa adiciona um predicado a esse sujeito. Fazer literatura indígena é também estar em um espaço lírico-político e estético. Segundo Dorrico (2017, p. 226), "o termo lírico-político é um conceito formulado a fim de captar a expressão adveniente dos próprios indígenas". Assim, tratam-se das expressões literárias que partem dos próprios espaços indígenas. De tal forma, os/as autores/as indígenas buscam "na ancestralidade a matéria para expressão e na violência histórica a matéria para resistência, marcam a cena

literária na contemporaneidade pela conjuntura cultural e específica que apresenta" (Dorrico, 2017, p. 226). Observe-se que as produções indígenas estão pautadas na ancestralidade, na memória, na resistência e desejam estabelecer isso na cena literária. Tratam-se de produções que carregam particularidades no modo de se fazer e de se apresentar.

A questão da publicação editorial no Brasil envolve uma teia muito seletiva, por vezes silenciosa e excludente. Uma das maiores editoras no Brasil, a Companhia das Letras/Companhia das Letrinhas possui apenas obras de poucos autores indígenas publicados. São eles: Daniel Munduruku, Ailton Krenak, Eva Potiguara e Davi Kopenawa. Vale pontuar que apenas os livros de Daniel Munduruku estão na ordem da ficção indígena. Ailton Krenak e Davi Kopenawa publicaram não ficção. Há ainda uma antologia de contos indígenas organizada por Maurício Negro – não indígena, publicada pela Companhia das Letrinhas. Considerando o prestígio e a longa história de luta, Daniel Munduruku e Ailton Krenak são cânones da literatura indígena. A importância desses autores para o desenvolvimento e a propagação de textos indígenas é essencial.

Outras editoras com certo prestígio na cena literária brasileira também publicaram alguns livros indígenas, a exemplo da Global Editora, com livros de Daniel Munduruku e Olívio Jekupé publicados. A Editora Paulinas já publicou obras de Daniel Munduruku, Cristino Wapichana, Tiago Hakiy e Ely Makuxi. Faço esse retorno e essa demarcação dessas editoras porque o mercado editorial, de certa forma, dita o público leitor. Assim, é muito comum que autores como Daniel Munduruku e Ailton Krenak sejam mais lidos, mais conhecidos, uma vez que suas obras circulam em espaços multifacetados, devido ao alcance que as editoras nas quais eles publicam têm. Um ponto urgente e necessário de ser pontuado é que, até o presente momento, nenhum/a autor indígena de povos do Nordeste publicou em grandes editoras brasileiras.

As editoras indígenas são um meio importante e eficaz para a propagação das autorias indígenas e isso reverte o ideal segregacionista e preconceituoso que exclui a inserção desses textos na cena literária. Assim, por muito tempo, como expõe o escritor indígena Olívio Jekupé (2020, p. 114) "[...] os povos indígenas sempre sofreram preconceito, sendo assim a literatura escrita pelos mesmos também seria considerada periférica, pois dificilmente alguma editora iria se interessar em publicar um livro por um indígena". De fato, dificilmente as grandes editoras se balançam para publicar algum livro de escritores/as indígenas que ainda não são tão acessados pelos leitores brasileiros. Uma crítica que acredito ser muito pertinente cabe às editoras – que visam apenas o lucro que o capitalismo sugere e prega – quando embasados na metáfora proposta por Giorgio Agamben no ensaio *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*

(2009), centram sua produção embasados na moda. Publica-se, então, o que está na moda, não visando o reconhecimento e a importância dos textos e de quem escreve, mas sim focando na construção de autores de *best-seller* que geram dinheiro. O ensaísta brasileiro Silviano Santiago, em um dos seus textos, faz uma leitura sobre o mercado editorial brasileiro a partir da ideia de moda em Agamben. O crítico observa esse mercado sob a ótica da moda enquanto metáfora do contemporâneo. Para Santiago (2017), a questão dos best-seller no Brasil evoca a ideia de público e privado que, por sua vez, são erguidos sob a chancela da moda no sentido de empreender a obra, de lucrar. Assim, observa que

> a diferença entre o polo positivo e o polo negativo da metáfora reside no fato de que, se seduzida pela luminosidade e pelo encanto do presente, a moda se manifesta como oportunista e, por ricochete, narcisista, à semelhança de todo e qualquer acontecimento de responsabilidade de *entrepreneur* 1 que se preze nas atuais sociedades capitalistas (Santiago, 2017, p 107).

De tal maneira, a questão da publicação via mercado editorial brasileiro centra seus poderes, com maior insistência, na sedução pelo lucro. Com isso, o escritor torna-se um *entrepreneur,* ou seja, um empreendedor, uma máquina de fazer dinheiro. A crítica de Santiago (2017) é necessária, uma vez que a inserção de autores/as que destoam do modelo capitalista financeiro não se consolida. A metáfora da moda para nós, povos indígenas, não deve ser enxergada pelo viés da sedução e do lucro, de forma que se afasta do ideal de coletividade. A sociedade leitora tenta tornar Ailton Krenak um escritor da moda, um empreendedor. Os escritos do autor rejeitam esse ideal; no entanto, essa ação de tornar o autor um empreendedor é mais uma atualização da sempre suspeita a que pessoas indígenas estão submetidas. De tal forma, quando questiono a exclusão e solicito a inclusão, não viso à inserção nesse modelo de moda. Claro, os/as autores/as precisam do dinheiro que os livros geram (quando geram); mas o sentido de publicar está muito mais além do ideal capitalista. Receber pela publicação e venda dos livros é direito de todo autor. Mas deixar-se levar pela sedução da obra como empreendimento anula a ideia da luta indígena. Assim, "os indígenas estão escrevendo, registrando seu povo, mesmo que essa escrita não chegue a editoras, mesmo que não tome forma de livro, porque a necessidade de deixar documentada a história é maior que a vaidade de se ter um livro publicado" (Kambeba, 2020, p. 96). Com essa fala de Márcia Kambeba, percebe-se que a ideia de publicar para os/as indígenas não coaduna com a moda do mercado editorial brasileiro.

Ane Kethleen Pataxó rompe com a moda e com o modo da publicação no Brasil, rompe com um formato de literatura que se quer cada vez mais comercial. Apresenta, então, narrativas do seu povo, da sua ancestralidade. Publicar em um país que exclui nunca foi tarefa fácil. Dessa

forma, seja via publicação de materiais ficcionais ou não ficcionais, incluindo a produção intelectual indígena, saliento a importância de considerar as vozes indígenas em suas diferentes formas de expressar as sabedorias e cosmologias indígenas. Por isso, como coloca Dorrico (2017, p. 4), "a ideia é não apenas ver a inserção dos indígenas nesse ramo editorial, mas que outros comportamentos sejam possíveis com base nas realidades indígenas, e isso inclui desde o papel até como lidar com a propriedade intelectual indígena". Assim, vale pontuar que a propriedade intelectual indígena se revela como espaço multifacetado, diverso e possuidor de vozes que se constituem pela resistência, ancestralidade e memória. Em Ane Pataxó, vemos a construção de uma propriedade intelectual por meio de uma voz-imagem narrativa simples, sem rebuscamento. A narração é curta e, desta vez, ao invés de um animal, uma planta dialoga com o indígena:

> Na minha primeira roça de urucum quando eles estavam perto de soltar flor, bateu uma seca danada, nada de chuva; quando foi uma madrugada deu um toró mesmo, daquele bonito!
>
> Eu disse:
> – *eh! agora meus urucum vão gostar.*
>
> Quando foi de manhã eu saí de lá da oca, e quando fui chegando perto do pé de urucum, teve um que falou de lá:
>
> – *Bom dia Zé Fragoso!*
> – *Bom dia!*
> – *Eu estava tão triste e hoje estou alegre!*
> – *Por que?*
> – *Porque tinha vários dias que eu não tomava banho. Olha como tá minhas folhas, tudo limpinha.*
>
> E as abelhas tudo em cima, zummm.
>
> Aí eu falei:
>
> – *A natureza tá brincando o awé!* (Ane Pataxó, 2022, p. 60).

Mais uma vez a narrativa de Ane Pataxó se configura como espaço de revelação do mito. Agora, o urucum, planta importante aos povos indígenas, que por meio do seu fruto produz uma coloração vermelha que serve para pintura corporal, dialoga com Zé Fragoso. Note-se que o próprio indígena é a voz-imagem do mito e dialoga com o urucum, que assume a posição de personagem. Este conto nasce no seio da oralidade; assim, notam-se elementos muito comuns da fala oral, tal como a falta de concordância verbal na expressão "eles estavam perto de soltar flor", quando o narrador faz referência aos pés de urucum. Já as expressões "seca danada" e "toró" são marcas linguísticas comuns da região Nordeste que também estão muito presentes na oralidade do povo. Assim, pela narração, o jogo de perguntas e respostas entre o urucum e o

indígena revela também marcas de uma contação. Quando a voz-imagem indígena indica que a planta irá falar, o conto se revela cada vez mais um texto que nasce no berço oral.

> E quando eu saí ela falou:
>
> *– E plante mais!*
>
> Fui lá na oca e falei com os meninos que a natureza tava cantando e chamei eles pra irem lá ver; quando foi chegando perto eu falei:
>
> *– para ai! ouça o barulho! Eles pararam e perguntaram o que era. Eu disse que era as abelhas pegando mel da flor, e os mangangá para fazer o seu mel.*
>
> Contei essa história pra minha neta Ane e ela me perguntou:
>
> *– Vovô, e o urucum conversa com o senhor?*
>
> Eu disse:
> *– conversa*
> *– e por que ele não fala comigo?*
> *– Você cuida dele?*
> *– não!*
>
> E é por isso que ele não fala com você, se você cuidasse dele ele falaria com você (Ane Pataxó, 2022, p. 60).

O mito indígena colocado em questão pelo narrador Zé Fragoso revela mais uma vez o ensinamento sobre coletividade. O indígena reúne os meninos, que aqui leio como crianças, para irem até o urucum. Então, as abelhas chamam a atenção pelo espírito de coletividade que possuem. A pequena Ane, personagem criança, aparece como sujeito curioso, que quer entender por que o avô fala com o urucum. Eis o ensinamento do avô: ela não falava com ele, não cuidava dele. Era preciso dialogar, cuidar para que o urucum também falasse com ela. O avô ensina sobre cuidado, sobre preservação. O mito indígena ensina, forma. Observam-se mais uma vez resquícios de elementos orais no conto; as palavras "tava" e "pra" ao invés de "estava" e "para" fazem parte do repertório oral das contações. Não são erros, são formas comuns na língua falada. Ane Pataxó não tira esses elementos orais e deixa-os muito bem colocados no texto escrito.

De tal maneira, como observam Almeida e Queiroz (2004, p. 259), os indígenas "não precisam da escrita para contar ou conservar seus mitos, mas precisam dela para representá-los para o mundo além da aldeia". Assim, quando escritos, os textos indígenas chegam a mais pessoas e a compreensão da concepção mitológica indígena poderá ser vista em espaços diferentes. No mais, ainda com Almeida e Queiroz (2004, p. 257), vale ressaltar que "embora escritos, os mitos publicados pelos autores indígenas, quase sempre resultado de sua escuta junto aos mais velhos, não perdem seu vínculo essencial com a tradição oral". Em Ane Pataxó

vemos essa transposição intimamente ligada à oralidade, sem perder esse vínculo e mantendo as relações primordiais.

A insurgência de Ane Kethleen Pataxó como uma escritora indígena jovem na cena literária brasileira deixa-nos cientes de que há, também, diversos outros/as jovens indígenas que estão mergulhando pelo viés escrito da literatura. Falta, ainda, serem descobertos, terem a oportunidade de publicar. Ao tecer histórias do seu lugar, a autora indígena evoca memórias que jamais serão perdidas porque continuam a ser narradas em comunidade e que agora estarão grafadas no papel como forma de partilha com os não indígenas. Os textos nos ensinam e colocam o mito indígena como espaço do encontro, da formação e da transmissão de conhecimentos.

O mercado editorial precisa se abrir a novas possibilidades. Os/as autores/as indígenas buscam romper essa barreira. De tal maneira, já se nota uma ampliação da literatura indígena em escolas, universidades e espaços para além do público indígena. No entanto, o espaço da literatura indígena no Brasil deve ser diverso e não apenas reservado às aldeias e ao público indígena. Assim, questionar, problematizar e reivindicar espaços constitui ação primordial ainda no presente século. As vozes indígenas, então, retomando o princípio desta discussão, interrogam, respondem, concordam e discordam, exigem a possibilidade de fala e de escuta. É chegada mais que a hora de os povos indígenas falarem por si e de si. Ouçam-nos.

4.5 Mydzé vai falar: a escola e a literatura indígena na obra de Denízia Fulkaxó

"*O cocar é minha casa*
A maraca o meu coração
A caneta é um instrumento que se bem usado pode ser pela nossa união"
(Denízia Fulkaxó – *Kariri Xocó: contos indígenas*)

Figura 13 – Denízia Fulkaxó

Fonte: Grupo JCPM.[47]

Nas águas do Opará
Já correu sangue
Já correu lágrima
Já correu amor e desamor
Já correu memória.

Nas águas do Opará
Corre a força de um povo
Marcado por resistência.
Salve os Kariri Xocó!

Canta o rojão, bela menina
Canta a beleza de ser indígena.
Denízia Fulkaxó canta
Declama
Anuncia
Denuncia
Junto à Mydzé, elas têm o que contar (Silva Filho, 2024).

[47] Foto: Grupo JCPM – Disponível em: https://infonet.com.br/noticias/cultura/denizia-kawany-fulkaxo-lanca-seu-3-livro-de-contos-indigenas/. Acesso em 11 de abril de 2024.

Uma das propostas das literaturas de autoria indígena é, também, funcionar como material didático-pedagógico. Trudruá Dorrico, em parceria com Francisco e Fernando Danner, observam que "a literatura indígena brasileira é assumida pelos/as escritores/as e intelectuais indígenas como instrumento político-pedagógico, como voz-*práxis* político-pedagógica [...]" (Danner, Dorrico, Danner, 2020, p. 375). Dizer isso, no entanto, não é reduzir os textos a um conceito específico e fechado, mas propor um olhar voltado para questões pertinentes e necessárias que levam os textos literários a lugares e leitores diversos. Pensar nesse didatismo pedagógico do texto é uma forma de destacar que as produções literárias indígenas também servem a esse propósito educativo, essencial nesta sociedade preconceituosa em que vivemos. A literatura de Denízia Kawany Fulkaxó, então, é múltipla, inovadora e possui um caráter formativo e educativo. Por meio da narrativa contística, a autora indígena alagoana narra muito da memória do povo, da fauna, da flora e das águas que banham os Kariri Xocó. Diversos são os espaços em que os contos de Denízia são ambientados. A aldeia, o rio, a mata, a escola e tantos outros servem para a construção de narrativas que se erguem estética e politicamente formativas, denunciadoras e pedagógicas. A escola, enquanto espaço que forma sujeitos ativa e responsivamente torna-se um lugar que reverbera vozes denunciativas.

A escola aparece como espaço principal nos contos "Mydzé e marco da vida" e "Mydzé e a bancada do cocar", presentes nos livros *Kariri Xocó: contos indígenas – volume 3* e *Kariri Xocó: contos indígenas – volume 4*, respectivamente. Denízia Kawany Fulkaxó é uma mulher indígena Kariri Xocó, nascida na Aldeia em Porto Real do Colégio, às margens do Rio São Francisco – Rio Opará, como é chamado pelos indígenas. É escritora, mãe, professora, bacharel em Direito, contadora de histórias, mestra em História (Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras) e militante da causa indígena. A autora possui quatro livros publicados pelo Sesc. A primeira edição dos *Contos indígenas Kariri Xocó* foi publicada em 2014, e foi reimpressa em 2018. Essa edição conta com oito contos e ilustrações de Caco Bressane. A edição dos *Contos indígenas Kariri Xocó – volume 2*, que possui seis contos, foi publicada em 2019 em coautoria com Sandra Santos Costa e José Nunes de Oliveira Nhenety, com ilustrações de Caco Bressane. Nos dois primeiros livros, a autora assinou a capa com a alcunha Denízia Cruz. Nos volumes 3 e 4, a autora já assina como Denízia Kawany Fulkaxó.

Contos indígenas Kariri Xocó – volume 3, foi publicado em 2022, contando com oito contos, possuindo ilustrações de Caco Bressane e tradução dos títulos de Nhenety Kariri Xocó. Já o livro mais recente *Contos indígenas Kariri Xocó – volume 4* possui seis contos e foi

publicado em 2023. As ilustrações, desta vez, são de autoria de Otávio Bressane. Os títulos dos contos são traduzidos para a língua Dzubukuá pelo indígena Nhenety Kariri Xocó[48].

Denízia assina seus textos com a alcunha Fulkaxó, que é a fusão das etnias Fulni-ô (povo indígena que reside em Águas Belas – Pernambuco), Kariri (os Kariri Xocó, de Porto Real do Colégio, Alagoas) e Xocó (povo indígena que vive em Porto da Folha, Sergipe). Denízia se considera uma indígena pertencente a esses três povos. A força ancestral desses três povos residentes no Nordeste brasileiro, que enfrentaram e enfrentam os resquícios coloniais dá embasamento para a escrita da autora. No conto "Mydzé e o marco da vida" a escola da aldeia Kariri Xocó é o espaço para que a pequena indígena Mydzé desponte como uma liderança mirim que luta pelos direitos dos povos indígenas. O conto versa sobre os malefícios do Marco temporal. Dessa maneira, a literatura indígena de Denízia Fulkaxó adentra a questões de ordem político-social por meio de uma linguagem simples, de personagens crianças e adultos e do espaço natural da aldeia. O conto é iniciado com a apresentação da pequena Mydzé. Na verdade, os leitores dos volumes anteriores dos contos de Denízia Fulkaxó já conhecem a pequena indiazinha. A indígena "é uma pequena guerreira, uma menina muito esperta e sempre ligada na natureza, ela está sempre presente nas rodas dos mais velhos muito atenta as histórias do nosso povo, sempre muito preocupada com os problemas do meio ambiente" (Denízia Fulkaxó, 2022, p. 41). O texto literário da autora indígena alagoana vai se compondo com descrições bem detalhadas, com informações precisas. Durante seus contos, podem-se notar descrições longas, como forma de informar o leitor sobre as questões que serão tratadas na escrita.

Como a literatura indígena quer também possuir um caráter político e educativo, as descrições longas de Denízia servem para ajudar o leitor no processo de compreensão do narrado. Mydzé é uma indígena que se interessa por questões que muito interessam ao seu povo e aos povos indígenas em geral. A personagem, apresentada pela voz-imagem indígena, preocupa-se com a natureza, com o espaço em que vive e sabe ouvir atentamente os mais velhos, os anciãos e as anciãs de seu povo. Diversos contos de Denízia Fulkaxó apresentam personagens mais velhas/os que ensinam, que narram histórias nas rodas. A pequena Mydzé é uma criança sempre pronta a ser formada, a ouvir o que os/as mais velhos/as têm a dizer. A personagem é aquela que "faz mutirões para limpar o nosso rio Opará, organizando mutirões de limpeza, quer seja no rio, nas lagoas e em toda a aldeia" (Denízia Fulkaxó, 2022, p. 41); aqui, numa atitude dialógica, a voz-imagem do texto faz referência ao conto "Rio Opará que

[48] A língua Dzbukuá é ensinada na comunidade Kariri Xocó como forma de retomada e preservação. Nhenety Kariri Xocó é um dos professores da língua mais antigos da comunidade. Essa língua pertence ao tronco linguístico Macro-Jê.

deságua no mar nunca morre", presente no volume 2 (2019). Nesse conto, a personagem Mydzé luta pela sobrevivência do Rio Opará e reúne a comunidade para despoluir o rio e cuidar das espécies que vivem nas águas do rio sagrado.

A personagem Mydzé é sempre descrita como cuidadora dos animais, da fauna e da flora existente na aldeia Kariri Xocó. Como criança, brinca, se diverte, mas já possui consciência e "tem as suas inquietudes com os problemas que ela ouve sobre os ataques, preconceitos e perseguições que nosso povo sofre" (Denízia Fulkaxó, 2022, p. 41). Com a presença do pronome possessivo "Nosso", compreende-se que a voz-imagem do conto é também um sujeito indígena Kariri Xocó. Após a descrição da personagem protagonista, o conto apresentará ao espaço da escola:

> Certo dia estava a pequenina Mydzé a caminho da escola da aldeia, descobre que seus colegas estavam muito agitados com tantas informações sobre os movimentos de resistência e defesa contra os ataques que os povos indígenas sofrem em suas comunidades e eles ouvem aqui e acolá (Denízia Fulkaxó, 2022, p. 42).

As personagens crianças na aldeia se preocupam e participam dos diálogos sobre os processos de luta e resistência. Outras literaturas escritas sobre os indígenas sempre trazem indígenas adultos que ao final morrem, numa clara expressão de que não houve continuidade, que houve o fim da existência indígena. De tal forma, trazer essas personagens crianças impacta nesse discurso considerado findado, porque enfatiza que os povos indígenas continuam presentes apesar do genocídio. Trazer as crianças para o texto é também uma forma de resistência. Assim, o texto literário coloca esses sujeitos não como pacientes, que apenas recebem informações. Eles participam ativamente dos processos de discussão. As crianças são formadas para aprenderem também a lutarem coletivamente. A escola, então, aparece como espaço provocativo, de discussão, de formação e aprendizado e seu espaço de funcionamento é dentro da aldeia, do território[49]. Esse local, a escola, que é tematizada nos contos de Denízia Fulkaxó, é um espaço que não funciona fortuitamente, desconexa das leis que regem a educação brasileira. Assim, pensar a escola e a literatura indígena é fundamental. O conto da autora indígena não trata do texto sendo levado para a sala de aula, mas aqui vale pontuar que textos como esse, de Denízia Fulkaxó, devem ser levados para nossas escolas, fazendo valer as leis e ofertando aos estudantes indígenas e não indígenas a possibilidade de conhecerem esses autores e suas autorias.

[49] O decreto nº 6.861, de 27 de maio de 2009 propõe em seu artigo 1º que "a educação escolar indígena será organizada com a participação dos povos indígenas, observada a sua territorialidade e respeitando suas necessidades e especificidades". Tal decreto define quais são os objetivos da educação escolar indígena e como ela deve ocorrer.

Nesse contexto, a Carta Magna do Brasil, de 1988, no artigo 210, parágrafo 2º, assegurou "às comunidades indígenas também a utilização de suas línguas maternas e processos próprios de aprendizagem" (Brasil, 1988). Perante a constituição brasileira, os povos indígenas poderiam e podem utilizar suas respectivas línguas indígenas[50] em suas escolas, como idioma primário. Aqui vale ressaltar que diversas comunidades indígenas no Brasil falam apenas a Língua Portuguesa devido ao processo colonizatório que ceifou milhares de línguas indígenas. A ação de ceifar uma língua, marginalizá-la com o objetivo de matar ou extinguir no seio de sua comunidade de falantes em prol de outro idioma, é chamado de glotocídio. Assim, desde a Constituição Federal de 1988, os povos indígenas estavam resguardados pela lei maior do país. Depois, em 1996, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) incluiu no currículo a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena". O conto de Denízia Fulkaxó pode também servir de pontos para discussões sobre as línguas indígenas, uma vez que mesmo de forma breve (aparecendo apenas nas traduções dos títulos dos contos), a língua indígena está em evidência. Na língua Dzubukuá, "Mydzé e o marco da vida" é traduzido como "Mydzé bò tocraù aiby netçò".

O artigo 26-A, da LDB foi alterado em 10 de março de 2008 dando origem à Lei 11.645, e estabeleceu que "nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena" (Brasil, 2008). A Lei 11.645 garante que o ensino, tanto de escolas públicas quanto de escolas particulares reconheçam, valorizem e ensinem sobre as culturas afro-brasileiras e indígena, considerando a importância desses povos para a formação do povo brasileiro. No entanto, noto que muitas escolas não fazem essa lei estar em vigor, de forma que rejeitam essa obrigatoriedade e anulam debates em que se valorizam a importância dos povos negros e indígenas para o Brasil. Fazer a lei valer não significa apenas comemorar dias como o 19 de abril ou o 20 de novembro. Esses povos não merecem apenas serem lembrados em datas específicas. Os currículos escolares devem colocar de forma transversal esses assuntos para serem problematizados, apreciados e entendidos. Considerando os pressupostos da Constituição, da LDB e da lei 11.645, a professora do conto "Mydzé e o marco da vida" faz esses documentos serem cumpridos, uma vez que "a professora dá início a sua aula com cantos de rojões, colocando todos para participar cantar e deixar o ambiente leve relaxando os curumins e os deixando bem" (Denízia Fulkaxó, 2022, p. 42). Entre os Kariri Xocó, os rojões

[50] De acordo com o Censo do IBGE de 2010, o Brasil possuía 274 línguas indígenas. Esse dado será atualizado com as informações do Censo de 2022 que ainda não apresentou tal questão.

são cânticos aprendidos desde cedo. A professora, então, inicia a sua aula com os rojões de seu povo, de forma que os estudantes já imergem na cultura desde o início da aula.

A literatura indígena não é proposta apenas para as escolas indígenas e sua educação diferenciada. A lei 11.645/2088 rompe com essa ideia e convoca todos os estabelecimentos escolares a cumprirem seus pressupostos, pois o § 2º, do artigo 26-A ainda enfatiza que "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". A lei, então, dá pelo menos três componentes em que esses conteúdos podem ser abordados: arte, literatura e história. Isso não significa que as demais disciplinas não podem abordar o assunto. Assim, a disciplina língua portuguesa pode ser um importante fator para o espalhamento e consolidação da literatura de autoria indígena.

No conto, as inquietações das crianças foram valorizadas pela professora. Ela, então, solicitou à turma que se dividissem e escrevessem textos sobre os acontecimentos que estavam deixando-os preocupados. A partir de então, nota-se o desenvolvimento político da personagem Mydzé que decide escrever sobre o marco temporal. A voz-imagem do conto apresenta Mydzé como uma liderança; a menina que tem a iniciativa de falar sobre o marco, e quando perguntada por um colega de outro grupo sobre o que falaria, ela "responde de forma evasiva" (Denízia Fulkaxó, 2022, p. 45) porque quer chamar mais atenção para o tema no momento da apresentação em equipe. Como liderança, é Mydzé quem inicia a apresentação:

> O marco
> O marco, ele tem sabor?
> Tem cheiro?
> Tem história?
> O marco, ele tem desejo?
> Tem sede?
> Tem luta?
> Tem vingança?
> O marco, ele tem sedução?
> Tem amor?
> Tem paixão?
> (Denízia Fulkaxó, 2022, p. 46).

De modo poético, a personagem inicia a apresentação com vários questionamentos. Mydzé é uma criança questionadora, curiosa e atenta às questões que rodeiam o seu povo. Na literatura canônica brasileira, um romance que apresenta personagens crianças curiosas é *Vidas Secas,* romance do também autor alagoano Graciliano Ramos, publicado em 1938. Nesse romance, além das personagens principais Fabiano, Sinhá Vitória e a cachorra Baleia, há também dois personagens que não possuem nomes, mas são denominados como "O menino

mais novo" e "O menino mais velho", ambas crianças. As personagens crianças, tal como Mydzé, são movidas por dúvidas, questionamentos e buscam nos mais velhos, em seus pais, as respostas para suas perguntas. Em *Vidas Secas,* o menino mais velho movia uma grande curiosidade pela palavra "inferno". Ao questionar o pai, não recebeu explicação nenhuma. A mãe, por sua vez, relacionou o inferno a "espetos quentes e fogueiras" (Ramos, 2020, p. 54). Mas, quando indagada pelo menino: "– A senhora viu?" (Ramos, 2020, p. 54), a criança recebeu um cocorote pelo que o narrador descreve como insolência. A curiosidade da criança é ceifada pelos pais e o narrador aponta que "todos o abandonavam, a cadelinha era o único vivente que lhe mostrava simpatia" (Ramos, 2020, p. 55). No conto da autora indígena, a personagem Mydzé é movida por perguntas e para algumas, busca respostas em sua professora, com a família e com os anciãos da aldeia Kariri Xocó. Sobre o Marco temporal, para tais perguntas, ela possuía respostas:

> O marco temporal que tanto nós como povos indígenas lutamos contra, é uma teoria criada por aqueles que se interessam em explorar as terras indígenas para impedir as demarcações de terras e até retroceder em demarcações já consagradas, essa teoria diz que somente as terras que estavam ocupadas no dia 5 de outubro de 1988 quando a nova constituição foi promulgada teriam direito a demarcação de terra (Denízia Fulkaxó, 2022, p. 48).

O conto se instaura como mecanismo político. A literatura indígena de Denízia Fulkaxó insurge como combativa. A tese do Marco Temporal é colocada em pauta no tecido literário como forma de educar crianças, jovens e adultos para a gravidade dessa proposta. Mydzé reforça que o marco temporal visa a exploração e o impedimento da demarcação das terras indígenas, validando como terras indígenas apenas aquelas que estavam demarcadas até 5 de outubro de 1988, quando foi promulgada a Constituição Federal[51]. Em 2023, o Supremo Tribunal Federal formou maioria e derrubou o marco temporal, considerando essa proposta como inconstitucional[52]. Do texto literário para os contextos indígenas, a força da personagem

[51] Um estudo inédito produzido pelo IPAM (Instituto de Pesquisa Ambiental da Amazônia) alerta para um potencial de destruição futura da vegetação nativa na Amazônia Legal – abrangendo também parte do Cerrado e Pantanal -, caso sejam aprovados o projeto de lei (490/2007 na Câmara dos Deputados, encaminhado como 2903/2023 no Senado Federal), que restringe a demarcação de terras indígenas, e a fixação do marco temporal pelo Supremo Tribunal Federal. A estimativa é que entre 23 milhões de hectares e 55 milhões de hectares de áreas nativas sejam desmatados e possam desaparecer, resultando na emissão de 7,6 a 18,7 bilhões de toneladas de CO2 (gás carbônico), equivalentes a 5 e 14 anos de emissões do Brasil, ou a 90 e 200 anos de emissões dos processos industriais, respectivamente. Disponível em: https://ipam.org.br/combinacao-nefasta-pl-490-e-marco-temporal-ameacam-direitos-indigenas/?gad_source=1&gclid=CjwKCAiA_OetBhAtEiwAPTeQZyzyR6Tc8lLxer9AvJQGqoDwRrVEsPZSLB54IItFt7RwUpzAJ_g8HBoCOZEQAvD_BwE. Acesso em 31 de janeiro de 2024.

[52] A votação terminou com o placar de 9 a 2. Os votos contrários foram dos/as ministros/as: Edson Fachin (relator), Alexandre de Moraes, Cristiano Zanin, Roberto Barroso, Dias Toffoli, Luiz Fux, Cármen Lúcia, Gilmar Mendes e Rosa Weber (presidente). E os votos favoráveis foram dos ministros: Nunes Marques e André Mendonça.

Mydzé é representada pelos/as diversos/as indígenas que se moveram para lutar contra esse projeto que visava mais mortes indígenas. Pensar a ideia de política no texto literário é entender que o literário não é nunca só estético, mas está sempre ligado a valores e projetos no contexto em que é produzido. Desse modo,

> a literatura indígena é instrumento político porque, em verdade, seu objetivo é a politização da condição indígena, bem como a justificação teórico-normativa de sua causa, inclusive em termos de fomento de suas especificidades normativas, epistemológicas, políticas, antropológicas e culturais (Danner, Dorrico, Danner, 2018, p. 334).

O texto literário também se ergue numa chancela política que não está desassociada do Movimento indígena. A politização da condição indígena acompanha o movimento do mercado, ainda pernicioso, porque isso também é literário. No conto, uma personagem criança dialoga com os colegas de turma sobre um assunto tão caro aos povos indígenas. O processo de demarcação das terras indígenas é um assunto que se arrasta há décadas e a política brasileira insiste em não reconhecer os povos indígenas como verdadeiros donos dessas terras. As terras indígenas são preservadas, valorizam a fauna e a flora. Os povos indígenas entendem a natureza como um espaço que faz parte de nós e prezam pela nossa sobrevivência. Dessa maneira, o marco temporal visa ao desmatamento, à poluição, à matança da terra. No conto, a personagem, insatisfeita, exclama: "se querem marcar, se querem um marco, pois bem, que seja o marco de 1500 quando nossas terras foram invadidas, nosso povo foi escravizado e assassinado, vamos sim colocar o marco lá, e assim devolver o que a nós pertence por direito originário" (Denízia Fulkaxó, 2022, p. 48). A personagem salienta que o marco deve ser o de 1500, quando os colonizadores chegaram e invadiram as terras indígenas em busca das riquezas naturais que esse espaço possuía. O texto é denunciativo e a voz de uma criança se faz eco.

As crianças ouvem, mas também ensinam e "a professora com os olhos cheios de lágrimas fica admirada com o tamanho da esperteza, precocidade e clareza com que Mydzé apresentou seu tema" (Denízia Fulkaxó, 2022, p. 48). É característica do gênero conto uma redução de personagens e de espaços. Em "Mydzé e o marco da vida", apenas a protagonista e a professora possuem falas principais. O espaço central é a sala de aula, a escola, o espaço de formação. A narrativa curta encerra-se com um grito de resistência. A aula tornou-se um espaço de aprendizagem e de luta:

> Mydzé, se levanta e fala para toda a classe, é por isso que nós precisamos saber, que nós precisamos manter os nossos territórios limpos e preservados, precisamos usar os nossos recursos naturais de forma inteligente, cuidar das nossas terras e da nossa aldeia e lutar contra esse tal marco.
> Todos se levantam, cantam e dançam pela luta e resistência (Denízia Fulkaxó, 2022, p. 48).

O grito da pequena Mydzé que luta e resiste ensina leitores/as indígenas e não indígenas que o marco temporal tira dos povos indígenas o direito de viver em suas terras e de ter definitivamente a demarcação que é direito dos povos e dever do Estado propor essa iniciativa que se arrasta a anos e demora demais. De acordo com a Fundação Nacional dos Povos Indígenas (FUNAI), existem, atualmente, 736 terras indígenas nos seus registros. Isso significa aproximadamente 13,75% do território brasileiro, estando espalhadas essas terras pelo vasto território nacional, principalmente na Amazônia Legal. Seja no Norte, Nordeste, Sul, Sudeste ou Centro-Oeste, a declaração final de Mydzé é levada em consideração em cada terra demarcada, que está em processo de demarcação ou aquelas que lutam constante pelo início do processo, que é preciso manter os territórios preservados, compreender a importância dos recursos naturais e lutar contra o marco temporal. O marco da vida é o marco da luta e resistência indígena. A criança Mydzé nos conscientiza sobre isso.

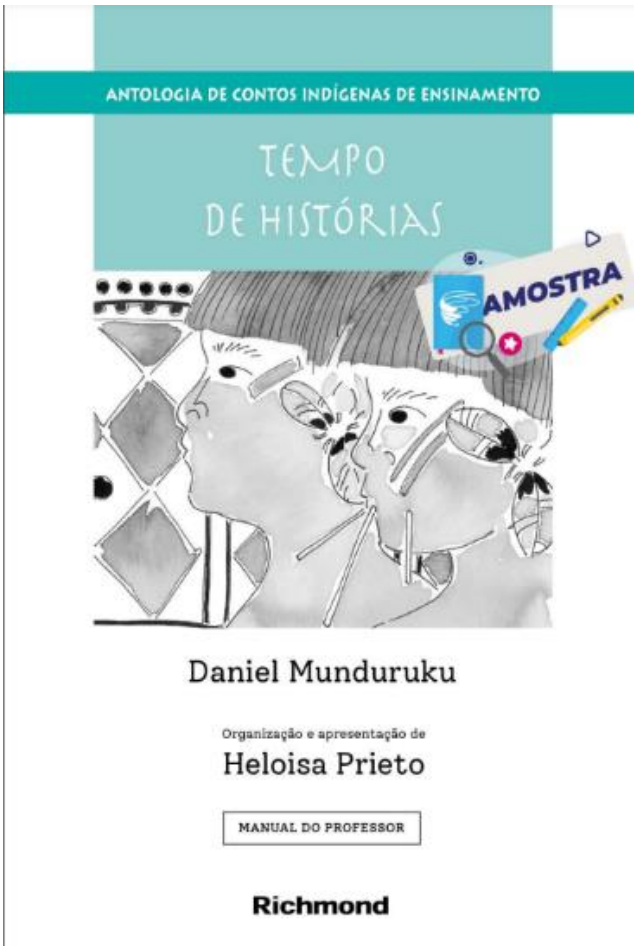
A criança, enquanto personagem, aparece em diversas narrativas indígenas. Não apenas Denízia Fulkaxó, mas também autoras como Eliane Potiguara e Graça Graúna. Em *Cosmovisões de Auritha Tabajara e Eliane Potiguara: memória e polifonia em narrativas ancestrais* (2023), ao analisar a narrativa ilustrada *A cura da terra* (2015), que conta com uma personagem protagonista criança chamada Moína, destaquei que "nas narrativas indígenas contemporâneas, as crianças aparecem como sujeitos que estão em processo de formação e, por isso, são curiosas" (Silva Filho, 2023, p. 197). Essa curiosidade que leva à formação torna essas crianças também em contadoras, formadoras, pois, são as crianças as futuras anciãs e anciãos de cada povo. Dessa maneira, Iara Tatiana Bonin, pesquisadora das autorias indígenas destaca que nas narrativas indígenas as personagens crianças "não apenas aprendem, mas também ensinam a outras crianças" (Bonin, 2017, p. 175). Mydzé é essa personagem que aprende e ensina os demais. Na sala de aula, a criança aprendeu e ensinou os demais colegas. Por meio do texto literário, Denízia Fulkaxó discutiu um tema essencial aos povos indígenas.

Os contos de Denízia Fulkaxó precisam chegar às escolas indígenas e não indígenas para questionarem o que Chimamanda Adichie, intelectual nigeriana, chama de história única. Quando só a voz do não indígena é a única que chega às salas de aula, reproduz-se o discurso de que os povos indígenas não possuem capacidade crítica ou criativa para falar, isso porque "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 a única história. (Adichie, 2019, p. 12). Tal incompletude reforça o poder da estrutura curricular ainda canônica e seletiva, uma vez que "é impossível falar sobre a história única sem falar sobre poder" (Adichie, 2019, p. 14).

As sabedorias ancestrais que esses textos proporcionam são aquilo que a CF, a LDB e a lei 11.645/2008 propõem sobre o ensino das culturas indígenas. As escolas, tal como a do conto "Mydzé e o marco da vida" precisam fazer cumprir as leis federais de forma que as autorias indígenas também tenham seus espaços nas salas de aula. Um mecanismo importante que impulsiona a presença de obras indígenas nas escolas é o Programa Nacional do Livro e do Material Didático (PNLD) literário, nele, são adquiridos livros didáticos e literários para serem distribuídos às escolas de todo o país. A escolha depende das instituições de ensino e a distribuição fica por conta do PNLD, os livros são separados por etapas e segmentos: educação infantil, ensino fundamental – anos iniciais, ensino fundamental – anos finais e ensino médio. Há dois motivos que colaboram para a não participação de obras indígenas nas escolas: primeiro; a pouca oferta por parte do programa, segundo; a não observação das escolas para livros que atentem às questões. A Base Nacional Comum Curricular (BNCC), destaca em uma das habilidades de Língua Portuguesa para o ensino fundamental que os estudantes devem ser levados a "ler, de forma autônoma, e compreender – selecionando procedimentos e estratégias de leitura adequados a diferentes objetivos e levando em conta características dos gêneros e suportes – [...] lendas brasileiras, indígenas e africanas [...]" (Brasil, 2017, p. 169). Observe-se que a literatura indígena aparece de forma rápida na Base, mas se o texto indígena não chega à escola, não há como o aluno adquirir a habilidade pretendida.

Um exemplo da presença indígena no PNLD literário é a do autor Daniel Munduruku, que em 2021 teve sua *Antologia de contos indígenas de ensinamento: tempo de histórias* lançado pela Editora Moderna – uma das editoras mais escolhida pelas escolas públicas. Trata-se de um livro autobiográfico escrito no formato em contos. Nele, Munduruku compartilha suas experiências de vida misturando com a tradição de seu povo.

Figura 14 – Capa do livro Tempo de Histórias



Fonte: Richmond.

A inserção e o destaque desta obra de Munduruku é fundamental. Porém, considerando o vasto número de autores e autoras indígenas, há ainda a necessidade de se problematizar a não presença de outros/as autores/as nesse meio. Assim, cabe crítica aos programas que não reconhecem e não inserem autores/as indígenas em seus compêndios, cabe crítica também aos currículos escolares que não validam o que se é determinado por leis, cabe crítica às escolas que, quando lembram das manifestações indígenas é apenas no 19 de abril, de forma que ainda reproduzem estereótipos com os povos, colocando alunos com penas de papel e fazendo barulho batendo a mão na boca. Há também outra questão importante que vale ser mencionada, trata-se do caso dos professores, pois muitos não conhecem e não são leitores de literatura indígena, e isso se deve também às formações nos cursos de Letras e Pedagogia que não dão abertura ao conhecimento desses textos. Além disso, não há, ainda, licenciaturas em letras com habilitação em línguas e literaturas indígenas. Sobre essa falta, Ademário Ribeiro coloca que:

> Quanto à efetivação da lei em consideração, o (MEC) deve corresponder à sua responsabilidade em agregar novas autorias, inclusive indígenas, ampliar o número e a distribuição dos materiais didáticos junto às escolas indígenas e não-indígenas, oportunizar as formações continuadas de professores para que incluam no currículo o ensino definido em lei, incentivar as secretarias estaduais e municipais nesses esforços e que as Universidades incluam essa temática nos cursos de pedagogia e em outras licenciaturas (Ribeiro, 2020a, p. 86).

Os currículos universitários também precisam ser revistos. Ribeiro (2020a) destaca a necessidade de formações continuadas sobre tema e o ensino pautado na lei. Nessa mesma linha de discussão, Krenak (2019, p. 340) salienta que se faz necessário "ir além das escolas para divulgar nossos livros, fazê-los circular em diferentes espaços, como universidades, departamentos de Letras, institutos de pesquisa, institutos de promoção cultural, centros culturais, livrarias, entre outros". De tal forma, fazer circular esses textos requer um esforço que deve ser coletivo. Os textos de Denízia Fulkaxó ainda não circulam pelo PNLD, mas se houver professores/as comprometidos/as em fazer as leis serem cumpridas, a autoria da autora indígena alagoana também será valorizada e levada à escola.

Em outro conto que tem como protagonista a personagem Mydzé e que o espaço da narrativa é a escola está presente em *Kariri Xocó: contos indígenas – volume 4.* O conto "Mydzé e a bancada do cocar" também dialoga sobre um aspecto político muito caro aos povos indígenas: a inserção de pessoas indígenas na política partidária para a realização de políticas públicas que evidenciem e respeitem os povos indígenas. Mas antes de adentrar à narrativa, vale discutir sobre esse gênero literário que possui longa tradição na produção literária. O conto, enquanto gênero, já foi bastante acessado por autores/as que adentraram à escrita prosaica. Entre os Macuxi, de Roraima, as narrativas orais são chamadas de *Panton*. Devair Fiorotti (2018, p. 101-102) observa que "a nomeação de panton dada por um Macuxi é muito importante para os objetivos deste texto, que defende as artes orais macuxi e consequentemente dos povos do circum-Roraima". Entre os povos indígenas do Nordeste, alguns gêneros não possuem nomes específicos, são tratados como narrativas, contações, histórias, sem adquirir nomes definitivos.

Ainda sobre o gênero conto, Machado de Assis, por exemplo, possui narrativas famosas que são discutidas até os dias atuais. "A cartomante", de 1884 e "Missa do Galo", de 1899, são alguns dos contos machadianos que embalam leitores e ainda promovem discussões contemporâneas. Sobre o gênero conto, Cândida Vilares Gancho destaca que:

> É uma narrativa mais curta, que tem como característica central condensar conflito, tempo, espaço e reduzir o número de personagens. O conto é um tipo de narrativa tradicional, isto é, já adotado por muitos autores nos séculos XVI e XVII, como

> Cervantes e Voltaire, mas que hoje é muito apreciado por autores e leitores, ainda que tenha adquirido características diferentes, por exemplo, deixar de lado a intenção moralizante e adotar o fantástico ou o psicológico para elaborar o enredo. Obs.: Tanto o conto quanto a novela podem abordar qualquer tipo de tema (Gancho, 2002, p. 8).

O conto é uma narrativa menor que o romance e a novela. No entanto, ainda há discussões que resvalam a linha tênue entre o conto e a novela. Uma obra do próprio Machado de Assis ainda é fruto de discussões quanto ao gênero; *O Alienista,* de 1882, provoca debates até hoje, tanto em relação ao conteúdo, quanto à forma. O gênero se caracteriza pela condensação de elementos que o gênero romance e a novela possuem, por exemplo, como espaço, tempo, personagens. O conto "A cartomante", de Machado, por exemplo, possui apenas quatro personagens principais: Rita, Camilo, Vilela e a Cartomante. Esse desenvolvimento rápido do enredo dá ao conto uma característica própria.

Os contos de Denízia Fulkaxó seguem a tradição e ao mesmo tempo inovam, trazendo imagens para o texto. O gênero tradicional mantém seu padrão, mas com roupagens contemporâneas. No conto "Mydzé e a bancada do cocar", a voz-imagem destaca que Mydzé já está na fase adolescente e está "cada vez mais interessada no movimento das mulheres indígenas, em participar dos movimentos reivindicatórios dos nossos povos, do ATL (Acampamento Terra Livre) e do movimento político" (Denízia Fulkaxó, 2023, p. 33-34). O conto então, cita os movimentos políticos indígenas e cada vez mais a inserção de Mydzé nesses espaços. A personagem defende a inserção dos indígenas nas universidades, nos espaços públicos e deseja que as câmaras municipais, estaduais e o parlamento formem a tão sonhada bancada do cocar. O conto de Denízia pincela informações, seguindo então a noção de apresentar elementos de forma breve. Sobre essa questão do conto ser breve e trazer elementos de maneira resumida em contraposição ao romance, o intelectual argentino Julio Cortázar, numa tentativa de definição do gênero destaca que:

> É preciso chegarmos a ter uma ideia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as ideias tendem para o abstrato, para a desvitalização de seu conteúdo, enquanto que, por sua vez, a vida rejeita esse laço que a conceitualização lhe quer atirar para fixá-la e encerrá-la numa categoria. Mas se não tivermos a ideia viva do que é um conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência (Cortázar, 1993, p. 150).

Cortázar apoia-se na ideia de síntese para definir o conto. Depois, traça uma analogia entre o conto e o romance com a fotografia e o cinema. O crítico argentino observa que "um filme é em princípio uma 'ordem aberta' romanesca, enquanto que uma fotografia bem

realizada pressupõe uma justa limitação prévia" (Cortázar, 1993, p. 151). Enquanto o filme cinematográfico expõe questões de ordem aberta, detalhada, o conto, tal como a fotografia, limita, sintetiza. Para Cortázar, o conto fixa limites, e isso notamos na limitação de personagens, espaço, tempo, etc. Assim, "o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*" (Cortázar, 1993, p. 151). Dessa forma, por possuir essa característica sintetizante e limitadora, não limitada, o conto é um gênero de tradição e possui diversos leitores interessados. A bancada do cocar faz referência aos políticos indígenas que se inserem nas câmaras de vereadores e de deputados e no senado para lutarem pelos direitos dos povos indígenas.

Em Denízia Fulkaxó, o conto, então, abordará o significado do cocar e dos adereços para os povos indígenas, seguindo essa lógica da fotografia, de mostrar o necessário, o significativo. Adentra ao conto o personagem Poransutu, um ancião Kariri Xocó, e Mydzé, como adolescente curiosa, questiona por qual motivo as pessoas que não são indígenas gostam de utilizar os adereços indígenas, principalmente o cocar. O ancião responde prontamente a menina:

> – Filha, muitas pessoas acham bonito os nossos objetos e querem usá-los. Isto não é um problema, pois na comunidade muitos parentes fazem artesanatos e vendem para outras pessoas tirando, assim, o seu sustento. O que precisamos esclarecer para todos é o respeito a esses objetos e, em alguns casos, o significado do que estão usando (Denízia Fulkaxó, 2023, p. 35).

O ancião explica o significado de cada adereço e a ligação com a ancestralidade. Reforça que os parentes produzem artesanato para vender e se sustentarem. Então, Mydzé questiona se seria errado os não indígenas usarem esses adereços. O ancião diz que não, mas que é preciso ter respeito pelo que se usa. Outra inquietação de Mydzé era o uso por não indígenas do cocar sem ligação nenhuma com a ancestralidade. Poransutu questiona o que seria o cocar e Mydzé responde que "– O cocar é a ligação entre o céu e a terra, ele liga dois mundos e faz parte da nossa cosmologia há milhares de anos, é um elo de ligação com a espiritualidade e é nele que se concentra toda a conexão com nossos ancestrais, com o divino e com o sagrado" (Denízia Fulkaxó, 2023, p. 36). A jovem Mydzé tem consciência que o cocar não é apenas um adereço para ser usado sem sentido algum. Para os Kariri Xocó, para os povos indígenas brasileiros, o cocar reverbera ancestralidade, significa uma ligação com a espiritualidade, com o sagrado. Por isso, a jovem indígena diz que "– É por isso mesmo que temos que ter a bancada do cocar no parlamento, para levar essa energia, curar as feridas e lutar pelos nossos direitos. Muito obrigada, meu querido ancião" (Denízia Fulkaxó, 2023, p. 37). Note-se que a narração de

Mydzé, enquanto voz-imagem, adquire um tom político. A bancada do cocar que Mydzé defende está no âmbito da política em seus sentidos diversos. Ela ouve o ancião, responde, questiona e defende seu ponto, que é também coletivo.

Depois da conversa com o ancião, Mydzé retorna para sua casa e no outro dia o espaço do conto será a escola. Mais uma vez o espaço escolar torna-se meio de discussões de questões tão importantes aos povos indígenas. A aula se inicia com o canto de um rojão e a discussão do dia tratava sobre política. A professora provocou uma boa discussão entre os estudantes e solicitou uma apresentação sobre o tema, no qual cada aluno deveria apresentar algum material/objeto que representasse a política. A jovem Mydzé, então, apresentou um cocar.

> – Isso é política? O cocar é política? **Pois saibam que nós temos muito a ver com a política, e o cocar é uma peça fundamental.** Além de sagrado, ele nos conecta com o universo e com a espiritualidade, define quem somos, é um objeto político. São os políticos que definem, criam e aprovam as leis, e são as leis que definem os nossos direitos e deveres. **Por isso não podemos escolher maus políticos**, aqueles que não se interessam pelas questões da terra, do meio ambiente, dos direitos humanos, da preservação das florestas, dos rios, da biodiversidade, ou seja, da natureza (Denízia Fulkaxó, 2023, p. 41, grifos meus).

Mydzé se coloca como estudante combativa e enunciativa. Vê no cocar uma significação que poucos compreendiam: o elemento que remete à ancestralidade, à força identitária que liga os povos indígenas com o sagrado. Assim, o cocar, para a pequena adolescente é, também, política. Por isso, define que a política partidária deve pautada no respeito com a natureza, com o meio ambiente, com a preservação. A personagem pontua a necessidade pensar em eleger políticos que valorizem a Mãe natureza, que fortaleçam e valorizem as cosmologias indígenas. Entender o cocar como objeto político é compreender que os povos indígenas são coletivos e almejam o bem coletivo (de indígenas e não indígenas). A política partidária acontece para que possa haver políticas públicas de qualidade para todos os povos. Assim, Mydzé deixa a professor orgulhosa e encerra a sua apresentação da seguinte forma: "– Pelos nossos ancestrais, pela vida e pelo meio ambiente, nós devemos incentivar os parentes a votar em candidatos conscientes e em candidatos que usem cocar, para formar, assim, a bancada do cocar" (Denízia Fulkaxó, 2023, p. 42). A personagem alerta para a formação de uma bancada do cocar, que seja composta por políticos indígenas que lutam pelos direitos dos povos.

Mais uma vez, Denízia Fulkaxó traz a escola em um conto para apresentar questões tão pertinentes aos povos indígenas. Em "Mydzé e a bancada do cocar", nota-se a presença da jovem indígena que quer aprender mais, vê-se o ancião que ensina e uma discussão sobre os adereços indígenas, com foco no cocar, que remetem a uma discussão sobre a ideia de política. A autora indígena apresenta temas importantes para sua contística e coloca uma personagem e

voz-imagem que se torna uma jovem ativa e militante. Mydzé é, também, cada jovem e criança que em suas aldeias lutam pelos seus direitos, pela demarcação das terras, pela composição de uma bancada do cocar.

Levar os contos de Denízia Fulkaxó para a escola servirá discussões importantíssimas. As narrativas curtas, de fácil leitura, possuem personagens que ensinam em seu narrar. Fazer valer as leis que regem a educação brasileira é tarefa de todos nós, pois, só assim teremos vozes de autoras como Denízia Fulkaxó, e de personagens indígenas como Mydzé anunciando e denunciando pelo viés dos povos originários do Brasil.

5. TOÁ

Barro sagrado
Que marca meu corpo
Com a força da natureza
Vem marcar Pindorama
Com a força de tua cor.
Tu marcas minha pele
e me faz acreditar
que da terra há de vir
a resposta

barro-água-rio
ouço-te.
contra o memoricídio
para que não se perca minha
história.
Marca-me e não me deixa esquecer
Quem sou.

5.1 “Você sabe do que o rio é capaz?”: o rio como sujeito de direito na prosa de Ezequiel Vitor Tuxá

> *“– Algumas lembranças irão pertencer às profundezas das águas, silenciadas por muito tempo, mas jamais serão esquecidas. E no momento certo lutarão para vir à superfície, uma vez que o seu lugar é à vista de todos e todas; elas serão ouvidas. A verdade romperá as pedras que você edificou no rio. E o rio jorrará. Ele revelará o que foi oprimido. E você sabe do que o rio é capaz, não sabe?”* (Ezequiel Tuxá – *O que falam as águas?*)

Figura 15 – Ezequiel Vitor Tuxá

Fonte: Brasil de Fato.[53]

A água é nossa ancestral
Nos dá de beber
Acalma a terra seca
Corre pelos telhados
Molha nossos corpos.

A água é sagrada
Fonte de riqueza

[53] Disponível em: https://www.brasildefatoba.com.br/colunistas/ezequiel-vitor-tuxa. Acesso em 12 de agosto de 2024.

Banha muitas terras
Ora cessa, ora enche.

A água tece a escrita
De Ezequiel Vitor Tuxá.
A água é vida para os ribeirinhos
Seja em Ibotirama ou Rodelas.

Os Tuxá são povos das águas.

A água é espaço da memória.
Vitor Tuxá e a água formam
Um rio cheio de possibilidades.

Salve as águas dos Tuxá.
Salve o Opará (Silva Filho, 2024).

As águas são essenciais para a sobrevivência da espécie humana. Escrevo "águas" no plural porque diversos são os corpos dos rios que banham as terras e ofertam a diferentes povos a possibilidade de saciar a sede. Há de se pontuar que muitos povos vivem cercados pela escassez, pela falta; outros vivem o excesso, as enchentes, a destruição causada pela força da água. Entre os Tuxá, povo indígena da Bahia, as águas movem narrativas, as águas saciam a sede, e moveram pessoas. Em seu romance de estreia, o escritor indígena Ezequiel Vitor Tuxá apresenta-nos o que falam as águas, essas ancestrais que tecem o corpo e a vida de tantos indígenas ribeirinhos de alguns estados nordestinos. O romance memória, o romance crítica, o romance água, narra, por meio de uma prosa poética, o que a chegada do homem branco (Pedro), e a construção de uma hidrelétrica (Usina de Itaparica) provocam na vida dos Tuxá, mais precisamente nas vidas de Añi e Joaquim/Tuxá.

O que falam as águas? foi publicado em 2022 e originou-se a partir do projeto LIVRO-LUGAR, mesmo projeto que colaborou para o lançamento do livro *Tecendo histórias do meu lugar,* de Ane Pataxó. Ezequiel Vitor Tuxá nasceu em Ibotirama, Bahia, em 1997. Jovem escritor, é também psicólogo, artista e pesquisador. Publicou em 2025 o álbum poético *INGI-TEMPO*. Nesse mesmo ano publicou o livro *Ihendzi: a árvore andante*. Pertence ao povo Tuxá Kiniopará[54], que resiste no oeste baiano mesmo depois da migração com a construção da usina hidrelétrica de Itaparica, conhecida atualmente como Hidrelétrica Luiz Gonzaga[55]. A migração

[54] A comunidade indígena Tuxá Kiniopará localizada em Ibotirama no Oeste da Bahia é formada por uma parte do grupo de etnia Tuxá, Rodelas antiga. São indígenas que sofreram com os impactos da construção da Barragem de Itaparica, projeto desenvolvido pela Companhia Hidrelétrica do São Francisco (CHESF) e que por esse e outros motivos foram reassentados para um diferente local que atendesse as demandas do grupo liderado pelo cacique Manoel Novais. Disponível em: https://livrolugar.com.br/comunidade/aldeia-tuxa-kiniopara/. Acesso em 2 de setembro de 2024.

[55] A Usina Hidrelétrica Luiz Gonzaga fica localizada no município de Petrolândia, em Pernambuco, a 312 km da foz do rio São Francisco e a cerca de 50 km a montante (correnteza acima) do Complexo Hidrelétrico de Paulo Afonso. O enchimento do lago da Hidrelétrica Luiz Gonzaga inundou áreas dos municípios de Abaré, Chorrochó, Glória e Rodelas, no Estado da Bahia, e de Belém do São Francisco, Floresta, Itacuruba e Petrolândia, em

da família e a construção da usina servem de mote para a construção do romance de Ezequiel Vitor Tuxá. Embasado nas memórias de seus familiares, já que nasce no novo território, o autor propõe, por meio da escrita romanesca, tecer a narrativa de um menino indígena Tuxá que vive deslocado por ter crescido sem saber de suas origens, sendo filho de um pai branco que esconde a identidade do filho.

A epígrafe evocada nesta seção está presente no primeiro capítulo da obra. Composto por 15 capítulos, consideravelmente curtos, e comandados por uma voz-imagem observadora, o romance é construído por essa voz, que traz também, em diversos momentos, as vozes dos próprios personagens. Na epígrafe consta o que fora dito pelo pajé da aldeia Tuxá. O romance inicia-se com o ancião segurando um bebê, negando entregá-lo ao "homem branco de meia-idade" (Ezequiel Tuxá, 2022, p. 12), que solicitava imperiosamente ao pajé que lhe entregasse a criança. O sábio ancião Tuxá alertava que "ela", neste caso, a mãe, havia deixado o bebê com ele, mas a voz-imagem observa que "por mais que lhe doesse o coração, o Pajé teria de entregá-lo, por lei" (Ezequiel Tuxá, 2022, p. 13). No momento da entrega, ele exclama o que consta na epígrafe: mesmo que demore, o que fora silenciado nas profundezas das águas jamais será esquecido. De forma direta, pela voz do ancião, o leitor pressupõe que o personagem Pedro é o antagonista da obra. As pedras edificadas no rio adquirem tom metafórico e literal, uma vez que o personagem será responsável pela construção da usina que afetará a terra dos Tuxá, bem como por outros acontecimentos no decorrer do romance. O pajé encerra o seu narrar com uma frase emblemática: "e você sabe do que o rio é capaz, não sabe?" (Ezequiel Tuxá, 2022, p. 13).

Ailton Krenak (2022, p. 11) destaca que "os rios, esses seres que sempre habitaram os mundos em diferentes formas, são quem me sugerem que, se há futuro a ser cogitado, esse futuro é ancestral, porque já estava aqui". Pensando em um futuro ancestral, Krenak se apoia na cosmovisão do rio, entendendo-o como um companheiro que sempre esteve presente em diversos mundos e formas. Cabe pensarmos como os povos indígenas mantêm relações consonantes com os rios e como afetar esses corpos d'água é afetar também os povos tradicionais. Tal como os Tuxá, que foram afetados com a construção da usina de Itaparica, que alagou seu território, que enfrentaram a migração e enfrentam até nos dias atuais a luta pelo território em Rodelas, Bahia[56]; diversos outros povos veem-se vítimas de invasões, construções,

---

Pernambuco. As sedes dos municípios de Itacuruba, Petrolândia e de Rodelas, além do povoado de Barra do Tarrachil no município de Chorrochó, que ficavam dentro de áreas que foram inundadas, tiveram de ser reconstruídas em outros locais. No total, cerca de 36 mil pessoas foram impactadas direta e indiretamente pela construção da Usina Hidrelétrica (De Sousa, 2019). Disponível em: https://ferdinandodesousa.com/2019/05/29/a-usina-hidreletrica-luiz-gonzaga-e-os-novos-tempos-nas-relacoes-sociais/. Acesso em 12 de setembro de 2024.

[56] Sobre o povo indígena Tuxá, o antropólogo Felipe Tuxá – Felipe Sotto Maior Cruz (2017, p. 35) diz: A nação indígena Tuxá, da qual faço parte, é composta por índios remanescentes dos vários povos indígenas aldeados ainda

poluições e matança de seus rios. Os indígenas da região do Rio Xingu sofrem até hoje com a construção da Usina de Belo Monte; já os Krenak padecem com o desastre ambiental do rompimento da barragem de Mariana, que invadiu o Rio Doce. Diversos outros povos não podem mais consumir as águas devido à mineração e à poluição.

Retornando ao texto de Ezequiel Vitor Tuxá, é possível dizer que o romance se inicia pelo meio, pois a entrega do bebê a Pedro acontece após a "suposta morte de Añi" (depois veremos que a personagem ainda não havia morrido), a mãe, e dos avós da criança. A partir do capítulo 2, o romance tem o início cronológico da narrativa. Nesse contexto, o leitor conhecerá quem são Añi e Pedro e como ele entra no território Tuxá. Pedro se apresenta a Añi como um escritor de Brasília, que possui família em Portugal. Eles se conhecem na alvorada, uma festa tradicional da cidade. A indígena "Añi era a filha do Cacique Eduardo da aldeia Tuxá de Rodelas" (Ezequiel Tuxá, 2022, p. 16). A voz-imagem destaca que, aos 20 anos de idade, a jovem indígena apaixona-se perdidamente por Pedro. Destaco, então, uma proximidade do romance indígena com o romance indianista de José de Alencar; tal como Martim adentrou ao território tabajara de Iracema, Pedro adentra ao território Tuxá de Añi. Ezequiel Vitor Tuxá aproxima questões do romance alencariano do seu texto romanesco, mas relê a narrativa indianista, dando ao seu texto uma dimensão própria, identitária e política. Numa descrição aos moldes românticos, a indígena chama a atenção do homem branco, que ficaria alguns meses na cidade e, sendo escritor, ainda não sabia sobre o que escrever; mas, ao encontrar Añi, surgiu a inspiração. A paixão da indígena com o homem branco acontece em ambos os romances e, tal como acontece em *Iracema,* em *O que falam as águas?* tal paixão acontecia:

> A contragosto, pois o admirado Cacique Eduardo aprendeu com seus antepassados e com as experiências como líder do seu povo a não confiar em nenhum homem branco, mesmo tendo sido condescendente. Ainda mais com todas as perseguições, mortes e até um projeto de construção de barragem que os Tuxá enfrentavam por serem donos de ilhas férteis, em especial a Ilha da Viúva (Ezequiel Tuxá, 2022, p. 20).

O romance entre Añi e Pedro não era bem visto tanto pelo Cacique, pai da indígena, quanto pela comunidade, que começou a questionar a liderança. A construção da barragem era um tema que assombrava a comunidade e a inserção de um branco na comunidade não seria uma boa ideia. Mas, mesmo com toda desconfiança e todo falatório da comunidade, Añi se casa

---

no século XVII nas missões dos trechos encachoeirados do Sub Médio São Francisco, entre os atuais estados de Pernambuco e Bahia. Trata-se de um grupo com longo histórico de contato, cuja principal aldeia se encontra hoje no município de Nova Rodelas, no Estado da Bahia, em uma pequena parcela de terra reservada para a habitação dos indígenas dentro da cidade. Um evento central que marca a nossa memória foi uma enchente que ocorreu no Rio São Francisco antes mesmo de termos sidos aldeados e que foi responsável pela nossa mudança da Ilha do Zorobabé para a terra firme, em um lugar que posteriormente ficou conhecido como Rodelas.

com Pedro, que se mostra diferente daquele rapaz que conquistara a moça, negando o desejo da personagem de se casar em seu território sob as palavras do Pajé. Assim, casam-se "na igreja de São João Batista, sob as leis e os contratos brancos" (Ezequiel Tuxá, 2022, p. 23). A personagem indígena casa-se com um vestido branco costurado por sua mãe e com um cocar branco de penas que "custou a Añi fazer Pedro aceitar que ela usasse esse acessório indígena" (Ezequiel Tuxá, 2022, p. 23). Pela descrição narrativa, percebe-se que a personagem, mesmo em seu território, precisava se adaptar aos desejos e caprichos do branco. Após o casamento, as núpcias ocorrem à beira do Opará; lá acontece a concepção.

O romance de Ezequiel Vitor Tuxá não se desenvolve em apenas um local fixo. Se no primeiro capítulo o espaço era a casa do Pajé, no segundo, a aldeia Tuxá, no terceiro, a cidade de Porto dos Enxutos é o novo espaço em que os atos são desenvolvidos. A criança do capítulo primeiro, tomada do Pajé por Pedro, agora com 12 anos, chama-se Joaquim e, na descrição narrativa, não possuía nenhum traço próximo ao do pai, Pedro. Joaquim estudava no Colégio Católico Padre Anchieta, que "ganhava de longe como a pior parte do dia de Joaquim" (Ezequiel Tuxá, 2022, p. 30). Diversas são as referências no romance do autor Tuxá. O nome do colégio em que o menino Joaquim estuda recebe o título de um catequizador, está em consonância com o que enfrenta o personagem: vê-se sem saber de sua história, sofre bullying por ser "diferente", é narrado pela visão dos outros, tal como fez o catequizador, como estranho, selvagem, bruto.

Ezequiel Vitor Tuxá se envereda pela escrita romanesca, ação não muito comum nas produções literárias indígenas. Antes dele, poucos autores adentraram ao gênero. Com a ascensão do romance enquanto gênero, no século XIX, a produção romanesca adquire a marca de gênero predileto da crítica. Diversos teóricos se debruçaram sobre romances para destacar duas funções e inesgotabilidade, como faz Bakhtin ao observar os romances do russo Dostoiévski. A forma literária do romance chamava (chama) a atenção da crítica, e a possibilidade de desdobramentos diversos faz o gênero possuir grande relevância até nos dias de hoje. A poesia tem sido o gênero mais acessado por autores indígenas. A escrita de romances indígenas destoa do modelo canônico de se produzir a obra. Talvez, a escrita estivesse apartada da noção de romance da modernidade e bem mais próxima da ideia de romance contemporâneo. Adriano Schwartz (2013, p. 84) observa que a "mistura de ficção e autobiografia é uma das características mais marcantes do romance contemporâneo".

Daniel Munduruku, autor indígena com maior número de livros publicados, lançou em 2018 a obra *O Karaíba: uma história do Pré-Brasil*. Já em 2019, outro escritor Munduruku, Ytanajé Coelho Cardoso, publicou pela Editora Valer o romance *Canumã: a travessia*. O

romance, enquanto gênero literário mais acessado pela crítica e pelo público leitor, ganha contornos iniciais nas literaturas de autoria indígena. Tendo o pioneirismo com autores indígenas do Norte, Ezequiel Vitor Tuxá traz a responsabilidade também para o Nordeste e se torna o primeiro autor indígena da região com um romance. Assim, a escrita do romance *O que falam as águas?* não se afasta da noção de imbricar ficção e realidade; pois, embora não tenha enfrentado os desafios de seus antepassados na migração com a construção da usina, Ezequiel Tuxá é resultado de um processo de crescimento na cidade, distante do berço ancestral, tal como acontece com Joaquim no romance.

Ezequiel Vitor Tuxá traz para a sua prosa um ponto que toca nas vidas de diversas pessoas indígenas: o não respeito ao indígena quando está fora do seu território. O personagem Joaquim era ridicularizado na escola e sofria com comentários maldosos de colegas e professores. Selvagem, bicho do mato, animal eram alguns dos adjetivos que pairavam sobre o menino. Na cidade, como diferente, o personagem indígena vê-se deslocado, negado, intimado, deslegitimado, xingado. O romance é descritivo e a voz-imagem não poupa palavras para descrever as adversidades que o personagem Joaquim atravessou, construindo assim imagens desse processo.

A partir do capítulo 4, nós, leitores, passamos a compreender melhor a relação do título do livro com a potente afirmação do pajé Tuxá "você sabe do que o rio é capaz, não sabe?" (Ezequiel Tuxá, 2022, p. 13). A voz-imagem inicia o capítulo afirmando que "Joaquim sempre gostou de mergulhar" (Ezequiel Tuxá, 2022, p. 38). No entanto, notamos o atravessamento que o pai significava ao menino. Desrespeitada na escola, a criança era também negada em sua casa. O pai, Pedro, proibia o menino de mergulhar no Rio São Francisco. A ligação do personagem com o sujeito rio passa a se estreitar com a negação do pai e o desejo de mergulhar. Nesse sentido, o rio adquire a condição de personagem e pode ser entendido como um sujeito de direito, assim como um ancestral para os povos indígenas que com ele se relacionam e depois também para Joaquim.

Durante o romance, veremos que diversas pessoas atravessam a vida de Joaquim, mas poucas o compreendem ou o respeitam. Um dos personagens que dialoga com o menino e o entende é o professor de natação Cauê (depois chamado de Pirá). Por estar proibido de mergulhar no rio, as aulas de natação aconteciam na piscina do Clube Antonio Ferreira Britto. O professor Cauê é descrito como "um homem franzino, cabelos longos e crespos, traços e cor de pele que se aproximavam aos de Joaquim, o que gerava certa identificação no garoto" (Ezequiel Tuxá, 2022, p. 39). A identificação gerada e a confiança do menino no professor, geram um princípio de empatia e amizade, de modo que as aulas de natação eram um escape na

vida tão conturbada de Joaquim. Em consonância com a narrativa de Joaquim, a cidade de Porto dos Enxutos enfrentava um problema de abastecimento de água e, por tal motivo, as aulas de natação estavam suspensas na piscina e aconteceriam no rio. A negação do pai em concordar com tal ato faz com que o professor, simpatizante do menino, leve-o em segredo. Joaquim nunca havia conhecido o rio; ao vê-lo, ficou sem reação, o que provocou estranhamento em Cauê: "o homem que trabalha com barragens tem medo que o filho dê um mergulho no rio" (Ezequiel Tuxá, 2022, p. 43). Mesmo com a dúvida, o professor Cauê orienta Joaquim e apelida-o de menino peixe. Ao entrar no rio, o "Velho Chico o abraçou" (Ezequiel Tuxá, 2022, p. 43), e nesse momento a narrativa de Joaquim adquire outro tom. O rio passa a se relacionar diretamente com o menino; uma relação ancestral, que os liga de maneira subliminar, porque, como aborda Krenak (2022, p. 14), quando nos conectamos com o rio "nos permitimos sair de nossos corpos [...] e experimentar outras formas de existir".

Aqui, passo a defender que no romance de Ezequiel Vitor Tuxá o rio é também um personagem e, por atuar como persona, exerce também a ação de um sujeito de direito. A cosmologia indígena não aparta o ser humano das águas, dos animais, dos seres outros que povoam o planeta. Tratar mal um rio é tratar mal um sujeito, uma entidade, um ser sagrado. Por isso, no romance, o rio é um personagem que sofre com as modificações provocadas pelo homem, mas ao mesmo tempo é um rio que ensina, que forma. É um rio vida. Ao pensar o rio São Francisco como sujeito de direito na prosa de Ezequiel Vitor Tuxá, me embaso também no que defendeu o Tribunal Constitucional da Colômbia, que em 2016 reconheceu o rio Atrato como sujeito de direitos para garantir sua proteção. A ação da política colombiana visou preservar o rio e fugir da dicotomia humano X natureza, da indissociabilidade entre as relações construídas apenas pelo humano. Ana Stela Câmara e Márcia Maria Fernandes, pesquisadoras do Direito Ambiental, ao estudarem sobre a constituição colombiana sobre o rio Atrato, enfatizam que

> ao decidir sobre a demanda posta à apreciação, a Corte Constitucional colombiana, precisamente quanto aos direitos da Natureza e quanto aos direitos do rio Atrato, reconheceu não apenas o direito ao ambiente saudável e a necessidade de sanar as omissões estatais para assegurar direitos fundamentais das comunidades étnicas afetadas, como também reconheceu direitos do rio em si mesmo, considerando seu valor intrínseco e, portanto, conferindo-lhe a condição de sujeito de direitos (Câmara; Fernandes, 2018, p. 230).

O respeito ao rio, salientado na Colômbia, coloca em xeque a falta de respeito que o humano não possui para com os demais seres que habitam e coabitam no universo. Se no romance de Ezequiel Vitor Tuxá o rio abraça o menino e fala com ele, esse falar, para além de aspectos literários, metafóricos ou miméticos, entre os povos indígenas, colombianos ou

brasileiros, reforça uma literalidade cosmológica. Ser abraçado ou ouvir o rio está para além da definição mercantilista que desvia, represa e mata os seres rios.

Depois, o professor segura na mão de Joaquim, que mergulha. Ao mergulhar "uma voz misteriosa soou distante: – Ña dzu prikangi". Mesmo tomado pelo medo, e sentindo que soltou a mão do professor, a criança continua o mergulho e ouve: "– Na água tem o que deseja. O que deseja está aqui dentro – disse uma voz grave" (Ezequiel Tuxá, 2022, p. 45). Ao completar 6 minutos e 9 segundos, o professor puxa Joaquim à superfície, que estranha, porque sentiu que havia soltado a mão do professor. Esse tempo aparece como o limite que Joaquim conseguia ficar embaixo d'água. Um número emblemático, já que uma pessoa não consegue ficar embaixo d'água sem respirar por tanto tempo. Ele possuía uma ligação com o rio. O rio falou com Joaquim. O menino ganha uma concha do professor e volta para sua casa pensando no que havia ouvido. Joaquim havia ouvido o rio.

O rio, enquanto espaço de vida, pode ser entendido também como espaço da memória e como corpo narrativo. É também representado como um personagem que traz à tona uma ferida. A construção da hidrelétrica, a inundação do território, a separação dos Tuxá e a entrada do homem branco no território dão a Ezequiel Vitor Tuxá a possibilidade de ficcionalizar um trauma que muito afetou seus antepassados. Construir uma hidrelétrica modifica o curso do rio, represa a água e sonhos, destrói comunidades, separa famílias. Jeanne Marie Gagnebin, em *Lembrar escrever esquecer* (2009), ao discutir sobre a cicatriz de Ulisses, figura heroica da *Odisseia*, observa que "na história da ferida que vira cicatriz encontramos, então, as noções de filiação, de aliança, de poder da palavra e de necessidade de narração" (Gagnebin, 2009, p. 109). Se a ferida física de Ulisses se torna uma cicatriz, a ferida colonial causada aos Tuxá continua sendo uma ferida aberta, que não sara nem cicatriza, pois as perdas continuam vivamente até nos dias de hoje. Por meio do romance de Ezequiel Vitor Tuxá, encontraremos as mesmas noções apontadas por Gagnebin (2009), uma vez que estamos diante de um romance que é construído imbuído da memória, das narrações dos mais velhos que comportam a memória do escritor. As noções de filiação e aliança se entrelaçam no tecido narrativo, bem como o poder da palavra e a necessidade de narração, de forma que *O que falam as águas?* é constituído como romance-denúncia, mas também romance-memória, romance-corpo, romance-rio. Era necessário narrar a ferida deixada pela separação que a usina provocou.

A ferida que não cicatriza adquire várias formas no romance do escritor Tuxá. Se o rio é marcado pela ferida, o corpo de Joaquim adquire diversas outras: físicas, memoriais, morais, identitárias. Pedro, pai do personagem, reforça seu poder em não permitir que o menino vá ao rio, mesmo sem saber que anteriormente Joaquim já havia ido. O pai, então, repete uma das

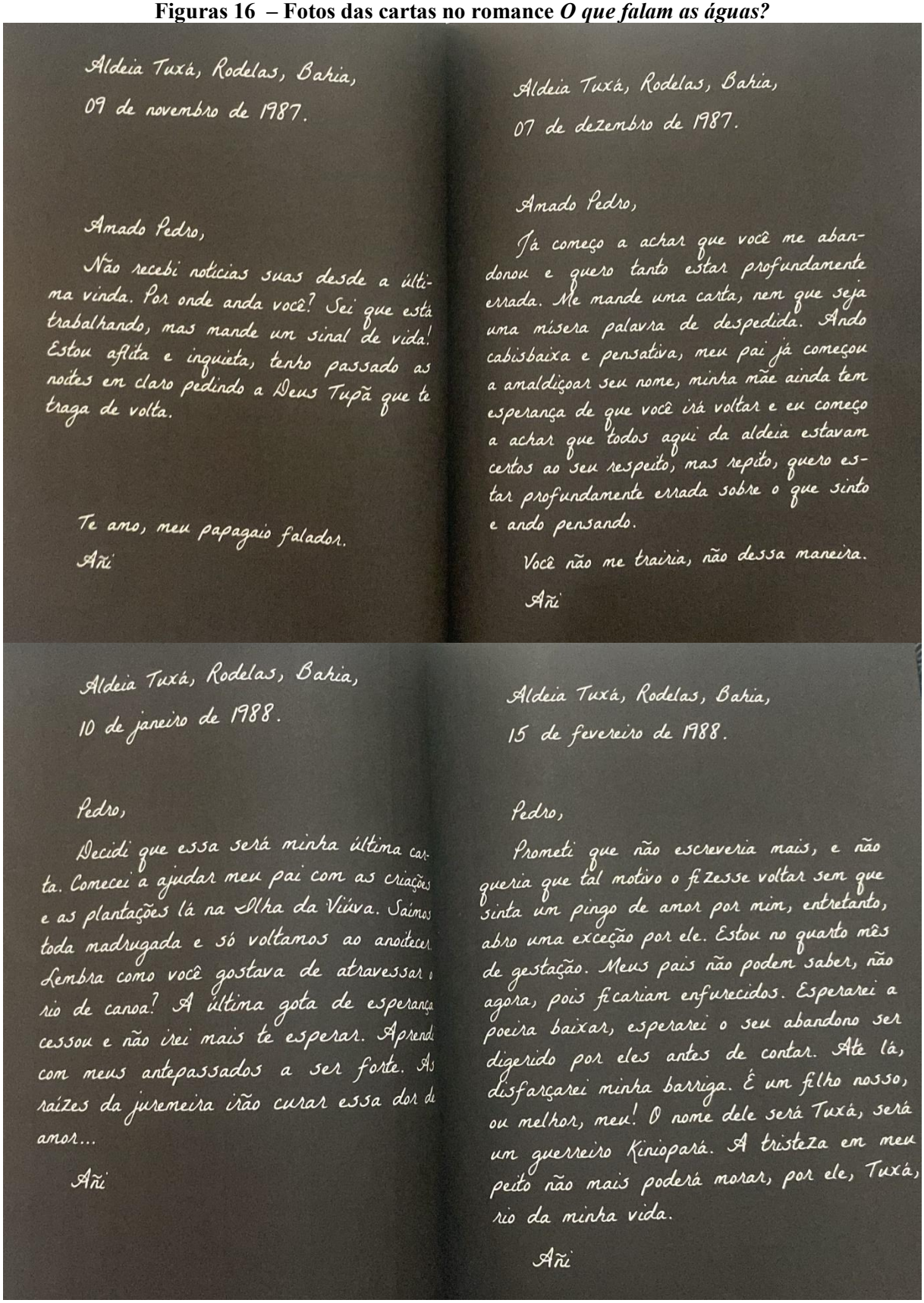
únicas narrativas que o menino sabe sobre a mãe: “filho, sua mãe era uma excelente nadadora, conhecia o rio como ninguém, mas isso não o impediu de afogá-la” (Ezequiel Tuxá, 2022, p. 50). A narrativa contada por Pedro a Joaquim esconde diversas camadas da vida de Añi (ou Ana, como ela é denominada por Pedro). Qualquer referência indígena é cortada para que Joaquim não se entenda. As feridas fortalecem a raiva que o personagem vai desenvolvendo no decorrer do romance. Quando questiona qual o povo ao qual sua mãe pertencia, recebe como resposta: “– Hum... Ana não sabia – a boca cheia de comida – nada sobre sua história, era civilizada. Foi pega no laço, filho – cortou mais um pedaço de carne e levou à boca” (Ezequiel Tuxá, 2022, p. 53). Outra ferida vai se formando em Joaquim. Não saber sobre a sua própria história o machucava. A resposta de Pedro, homem branco, reforça uma marca colonial que se instaurou na sociedade e possui força até nos dias atuais. O conceito de mulher indígena pega no laço reforça um poder colonial que capturou corpos indígenas para o fenecimento. Dessa maneira, Aline Rochedo Pachamama rejeita essa denominação e destaca que “não há mulher indígena ‘pega no laço’! Há a mulher indígena que foi e é ameaçada, capturada, violentada, escravizada. Ela é a representação de uma luta silenciosa, que perdura há séculos” (Pachamama, 2018, p. 11). A violência sofrida por Añi ficará evidente mais ao final do romance.

Joaquim carrega as feridas e o rio carrega o remédio. Mesmo impedido pelo pai, que nega a verdade sobre a sua história, Joaquim consegue ir novamente ao rio com a ajuda do professor. O menino compreendeu que a concha que havia ganhado do rio não possuía serventia na água da piscina. Apenas no rio a concha surtia efeito. Mais uma vez Joaquim mergulha e mais uma vez o rio fala com ele. Joaquim entende que o rio sabe sua história, por isso, inquieto, quer respostas. O rio, como personagem e sujeito de direito, conversa com Joaquim dizendo: “– Toda história tem um passado, passado e presente coexistem [...] Todo rio precisa do passado para correr para o futuro, sem passado tudo estagna, não desaguamos em lugar nenhum” (Ezequiel Tuxá, 2022, p. 63). O rio forma Joaquim aos poucos. No entanto, numa postura dialógica, a voz-imagem deixa um questionamento: “Que espaço o passado tinha no presente de Joaquim? Tudo que ele conhecia sobre o passado era por meio das histórias do seu pai, histórias cheias de lacunas e em cada lacuna ele se afogava no raso desconhecimento de si mesmo” (Ezequiel Tuxá, 2022, p. 63). Ezequiel Vitor Tuxá, em seu romance inicial, consegue articular de maneira contundente as articulações narrativas dos personagens e do narrador. Por meio de uma atitude dialógica, o narrador assume a vez para deixar uma pergunta retórica, seguida de explicações sobre a vida de Joaquim. Retorno então à concepção da cicatriz abordada por Gagnebin (2009), uma vez que as lacunas deixadas pelo pai refletem na constituição do menino Joaquim.

Mais que falar, o rio quer que Joaquim conte sua própria história. Mas, ainda movido pelas cicatrizes, o menino não sabe o que contar e possui diversos questionamentos: "[...] O que aconteceu com minha mãe? Qual é o meu povo? Porque tenho tantos pesadelos? Por que me deu aquela concha?" (Ezequiel Tuxá, 2022, p. 64). Joaquim quer se entender, mas para isso, precisa ser o próprio contador de sua narrativa. O rio personagem, em diálogo com o menino, exclama: "– Três amigos meus lhe contarão três histórias e você me contará a sua" (Ezequiel Tuxá, 2022, p. 64). Joaquim retorna à superfície. Ezequiel Vitor Tuxá possui uma forma de escrita que, ao final de cada capítulo há um breve conflito que será explicado em capítulos posteriores. O capítulo que segue, no entanto, não necessariamente continua o processo que fora narrado anteriormente. É o que acontece do capítulo 6 para o 7. O espaço agora já é novamente a casa de Joaquim. Uma personagem entra na narrativa: Maria, a empregada, que é sinônimo de acolhimento para o menino.

Maria preocupava-se com Joaquim. Pedro precisara viajar e o menino ficou sob os cuidados da empregada. Joaquim aguarda Maria dormir e pega as chaves do escritório de Pedro. Tal espaço é descrito como um local que o menino não podia acessar. A curiosidade aguçava os pensamentos do garoto em tentar descobrir algo. Vale pontuar que Pedro era funcionário da CHESF (Companhia Hidro Elétrica do São Francisco). Por trás de um mapa da bacia hidrográfica do Velho Chico, Joaquim encontrou uma caixa de madeira escondida. Na caixa, a revelação: "Cartas. Fotos. Um recorte de jornal" (Ezequiel Tuxá, 2022, p. 71). Por meio das cartas, o leitor compreende a abertura do romance, quando Pedro toma o filho das mãos do pajé:

Figuras 16 – Fotos das cartas no romance *O que falam as águas?*



Aldeia Tuxá, Rodelas, Bahia,
09 de novembro de 1987.

Amado Pedro,

Não recebi notícias suas desde a última vinda. Por onde anda você? Sei que está trabalhando, mas mande um sinal de vida! Estou aflita e inquieta, tenho passado as noites em claro pedindo a Deus Tupã que te traga de volta.

Te amo, meu papagaio falador.
Añi

Aldeia Tuxá, Rodelas, Bahia,
07 de dezembro de 1987.

Amado Pedro,

Já começo a achar que você me abandonou e quero tanto estar profundamente errada. Me mande uma carta, nem que seja uma mísera palavra de despedida. Ando cabisbaixa e pensativa, meu pai já começou a amaldiçoar seu nome, minha mãe ainda tem esperança de que você irá voltar e eu começo a achar que todos aqui da aldeia estavam certos ao seu respeito, mas repito, quero estar profundamente errada sobre o que sinto e ando pensando.

Você não me trairia, não dessa maneira.
Añi

Aldeia Tuxá, Rodelas, Bahia,
10 de janeiro de 1988.

Pedro,

Decidi que essa será minha última carta. Comecei a ajudar meu pai com as criações e as plantações lá na Ilha da Viúva. Saímos toda madrugada e só voltamos ao anoitecer. Lembra como você gostava de atravessar o rio de canoa? A última gota de esperança cessou e não irei mais te esperar. Aprendi com meus antepassados a ser forte. As raízes da jureneira irão curar essa dor de amor...

Añi

Aldeia Tuxá, Rodelas, Bahia,
15 de fevereiro de 1988.

Pedro,

Prometi que não escreveria mais, e não queria que tal motivo o fizesse voltar sem que sinta um pingo de amor por mim, entretanto, abro uma exceção por ele. Estou no quarto mês de gestação. Meus pais não podem saber, não agora, pois ficariam enfurecidos. Esperarei a poeira baixar, esperarei o seu abandono ser digerido por eles antes de contar. Até lá, disfarçarei minha barriga. É um filho nosso, ou melhor, meu! O nome dele será Tuxá, será um guerreiro Kiniopará. A tristeza em meu peito não mais poderá morar, por ele, Tuxá, rio da minha vida.

Añi

Fonte: Ezequiel Tuxá (2022, p. 72-75).

Ao ler as cartas, Joaquim compreende que a mãe foi abandonada por Pedro, que seu nome era Tuxá e que sua mãe se chamava Añi e não Ana. As cartas enviadas por Añi datam de novembro de 1987 a fevereiro de 1988. Aqui, vale pontuar que a Usina de Itaparica foi inaugurada em 1988. A entrada do personagem no território dialoga com os marcos históricos reais que levaram à construção da hidrelétrica no território Tuxá. O modo como Añi escreve para Pedro carrega marcas de decepção. A primeira carta ainda reverbera um sentimento de amor e esperança. Nas demais, mesmo sem querer acreditar, Añi sabia que havia sido abandonada. Tal como acontece em *Iracema,* no romance de Ezequiel Vitor Tuxá o homem branco também parte e abandona a indígena, mas, diferente do que acontece no romance de Alencar, no qual "uma tarde Iracema viu de longe dois guerreiros que avançavam pelas praias do mar [e] instantes depois elas esqueciam nos braços do esposo tantos dias de saudade abandono" (Alencar, 2010, p. 86 [inserção minha]), o autor indígena não romantiza o abandono, trazendo de volta aquele que deixou a indígena só. Se em Alencar, Iracema perdoa o abandono de Martim, em *O que falam as águas?* a crítica é bem maior. Pedro retorna. E o que ele faz, provoca a morte.

Joaquim, filho de Añi e Pedro, ainda descobre um recorte de jornal que apresentava uma manchete sobre a possível morte de sua mãe: "*O corpo desaparecido de uma mulher indígena ainda não foi encontrado no rio. Autoridades encerram procura e arquivam o caso*" (Ezequiel Tuxá, 2022, p. 76, grifos do autor). Após ler as cartas, a manchete e visualizar fotos, Joaquim desmaia e cai. Depois é acordado por Maria. Novamente, o espaço da narrativa muda. No próximo capítulo a escola é o local dos desdobramentos. No banheiro da escola, Joaquim é agredido por Ulisses e Augusto e tem a cabeça mergulhada num balde de água do rio que era utilizado para a limpeza. Naquela água Joaquim ouviu a primeira história da qual o rio havia falado. A onça preta foi a portadora da notícia. Esse animal representa a raiva que o personagem sentia. Raiva de não saber sua história, raiva de um pai não presente, raiva da perseguição da escola. A onça destaca que a raiva é um sentimento importante e destaca que ela "manifesta-se quando algo não está como queremos. Ela é fundamental, pois sinaliza que precisamos agir [...] é preciso aprender a direcioná-la e usá-la com inteligência" (Ezequiel Tuxá, 2022, p. 84). Joaquim aprende que a força era necessária. Quando retorna do mergulho forçado provocado por Ulisses, Joaquim está em cima do garoto, dando-lhe golpes com o livro de História. A professora o chama de selvagem. A primeira história estava contada. Joaquim precisava entender que a raiva deveria ser usada com inteligência.

O capítulo oitavo retorna ao assunto da descoberta do passado familiar de Joaquim. Pedro encontra a concha na bolsa do menino e o questiona de onde vinha. Joaquim utiliza o

momento para declamar que o pai era mentiroso, que havia negado a sua história. Pedro, incrédulo pela descoberta do pequeno, afirma que se afastou de Añi para protegê-la e aponta: "Eu, ardilosamente, ajudei a inundar a aldeia de sua mãe em troca de um bom emprego" (Ezequiel Tuxá, 2022, p. 91). Aqui, então, o leitor compreende o processo de chegada do homem branco no território indígena. Tal como ocorre em *Iracema,* em que a entrada de Martim visava o lucro, as terras, no romance de Vitor Tuxá, a entrada de Pedro visava a construção da hidrelétrica, o bom trabalho para o próprio. Pedro explica a Joaquim sem receio nenhum que o plano já estava arquitetado antes de sua chegada à Ilha da Viúva, "mas os Tuxá eram os empecilhos para o projeto" (Ezequiel Tuxá, 2022, p. 92). O projeto visava à construção da usina e ao afastamento dos indígenas, e a resposta de Pedro para os questionamentos de Joaquim pautou-se na ideia de proteção.

Joaquim questiona tal proteção: "se foi para me proteger, porque não me ajudou a existir? Se eu não tenho raiz, memória, um chão para chamar de lar, o que me resta neste mundo?" (Ezequiel Tuxá, 2022, p. 93). As perguntas/respostas do personagem dialogam com a concepção de passado memorial apontada por Daniel Munduruku. Para o escritor indígena, o passado "serve para nos lembrar quem somos, de onde viemos e para onde caminhamos. Um povo sem memória ancestral é um povo perdido no tempo e no espaço" (Munduruku, 2017, p. 49). Nesse contexto, Joaquim necessitava entender o seu passado para se conectar à sua ancestralidade. Os questionamentos do menino visavam ao próprio reconhecimento enquanto sujeito de direito. Sem se entender/conhecer, o menino estava perdido.

No entanto, o rio provoca o início do reencontro de Joaquim com a sua identidade indígena. Joaquim era Tuxá. O rio, então, cumpre mais uma das suas promessas e outro personagem conta uma história a Joaquim, desta vez, a Jurema. A jurema representa a resistência, e conta ao menino como se tornou uma planta sagrada após ter suas duas pernas cortadas por um colono. A personagem ensina ao menino como florescer em meio às adversidades. A última história é narrada em meio aos protestos dos moradores de Porto dos Enxutos. Uma cidade que possui rio, mas que enfrenta falta de água provocada pela empresa que fornece tratamento. A voz-imagem era Añi, a mãe de Tuxá. Nessa última história, o menino entenderá tudo o que aconteceu com sua mãe, seus avós, seus antepassados, seu território.

> – Bom, é uma história triste e violenta. Lembro-me de mãos segurando meus ombros por trás e me afundando no rio, lembro-me de muito resistir tentando procurar ar em uma das vezes que consegui ir até a superfície. Os meus pais boiando na água... mas quem tentava me afundar era forte e teve ajuda de mais dois pares de mãos. Eu não consegui ver os rostos, mas vi as mãos brancas dentro d'água. Apaguei (Ezequiel Tuxá, 2022, p. 123).

A versão da própria Añi demonstra a crueldade de Pedro e da construção da hidrelétrica. A jovem indígena teve seus pais assassinados por afogamento nas águas do Opará. Añi ia com seus pais de canoa até a Ilha da Viúva, despedir-se do local que seria inundado; mas antes, deixaram Tuxá com o pajé. Joaquim entende quem foi o responsável pela morte de seus avós. Mas Añi continua e informa ao menino que não morreu afogada no rio. Explica ao filho que tanto buscava a verdade: "– Não. Acordei em um lugar escuro, esse aqui - com um dos braços, Añi abarcou a biblioteca –, com Pedro de joelhos me pedindo perdão sem cessar. Dizia que não podia mais voltar atrás e que *tinha que ser desse jeito"* (Ezequiel Tuxá, 2022, p. 123). Frágil após a tentativa de afogamento, a mulher foi levada para a casa e mantida em cárcere. A criança só ficava com Añi nos momentos de amamentação. Assim, a personagem definhava.

> Pedro me matou? – Añi segurou com mais força a mão de seu filho. – Ele matou a parte que queria viver, matou meus pais, destruiu nosso chão, o seu conhecimento.
> – Por que Pedro fez isso?
> – Por dinheiro (Ezequiel Tuxá, 2022, p. 123).

Para os Tuxá, o rio era vida. Para Pedro e a CHESF, o rio era lucro. Não importava o método utilizado, a hidrelétrica precisava ser construída, os Tuxá precisavam sair de seus territórios. Pedro não mata Añi no afogamento, mas no definhamento, na separação da mãe e da criança, no assassinato dos pais de Añi, na destruição do território Tuxá. O desaparecimento e a morte da personagem revelam o poder de Pedro frente à construção da barragem. Iracema tem por fim a morte. Añi também. Iracema morre após o parto. Añi é assassinada e é enterrada na biblioteca. Notícia nenhuma mais se ouviu sobre a mulher que havia desaparecido no rio. Mas o romance não se encerra. Tuxá precisava contar sua história. O rio esperava. Embora negando, o menino conta: "– Eu fui fraco. Eu sou fraco. Eu escondia garrafas de cachaça embaixo da cama, amarrada em uma das madeiras que sustentava o colchão" (Ezequiel Tuxá, 2022, p. 135). O menino Tuxá encontrava no álcool uma fuga para tamanha rejeição. Embriagava-se, represava a dor. Tuxá era o próprio rio, mas funcionava como "uma represa que espera a liberdade" (Ezequiel Tuxá, 2022, p. 135).

Ña dzu prikangi
A água cura

O problema da água foi solucionado em Porto dos Enxutos. No último capítulo, Tuxá retorna de um afogamento. Seu professor estava lá. Tuxá havia se curado. A água havia o curado. O rio cura. O rio personagem era, também, o próprio menino. Em sua cabeça, o

professor colocou um cocar branco, fazendo referência ao cocar com o qual a mãe havia se casado. Joaquim/Tuxá escutou a voz do rio e o rio escutou a voz do menino. De tal maneira, como nos afirma Ailton Krenak (2022, p. 27), “vamos escutar a voz dos rios, pois eles falam”. Retomando então a pergunta do pajé no capítulo inicial do romance: “mas você sabe do que o rio é capaz, não sabe?”. O rio em *O que falam as águas?* é capaz de curar, mesmo com a separação que a usina causou. Ezequiel Vitor Tuxá, como expoente na prosa contemporânea, traz para nós um romance cheio de descobertas, de memórias, de denúncias. O que acontece com Pedro?

O rio dirá! 6 minutos e nove segundos! Não é só um tempo. É o encantamento.

5.2 Chirley Pankará e o barro da memória

> *"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"* – (Daniel Munduruku – *Mundurukando 2*)

Figura 17 – Chirley Pankará

Fonte: Campanha de Mulher.[57]

Barro sagrado que forma panelas
Barro que pinta meu corpo
Barro que ergue uma casa
Barro que é memória

Na memória, o barro
No barro, o encontro ancestral
Amassa, forma, pinta, assa
A memória do fazer também está
no corpo.

O barro é memória
Vou com Chirley
Pankará
Formar o barro da resistência indígena (Silva Filho, 2024).

A memória é um elemento fundamental para a escrita literária indígena. Lembrar tornou-se uma ação constante para a construção de textos embasados em vivências ou contações

[57] Disponível em: https://campanhademulher.org/project/chirley-pankara-psol/. Acesso em 12 de setembro de 2024.

vividas em tempos passados. Estar em trânsito, no entrelugar, aguça a memória. Diversos autores indígenas precisaram (e ainda precisam) sair de suas aldeias para as grandes capitais na busca por motivos diversos. Essa foi a ação de Chirley Maria de Souza Almeida Santos - Chirley Pankará, mulher indígena pertencente ao povo que carrega em seu nome. Nascida em Floresta, no estado de Pernambuco, em 1976, migrou para o estado de São Paulo em 1998, mas não perdeu a conexão ancestral, nem sua identidade indígena. Chirley Pankará é pedagoga, mestra em Educação pela PUC-SP e doutora em Antropologia pela USP. O povo Pankará[58] está situado no estado de Pernambuco, mais precisamente na Serra do Arapuá, município de Carnaubeira da Penha.

A autora indígena Pankará tem se destacado no campo político, tendo sido candidata a deputada estadual em 2022, e no ano de 2024 candidata a vereadora pela cidade de São Paulo. Pelo campo da literatura, Chirley Pankará é autora da obra *Nãna e os potes de barro,* publicado em 2019 de forma independente, ou seja, não foi publicado por editora. Em 2023, a autora publicou o mesmo texto, em forma de reconto, com alguns ajustes, na obra coletiva *Originárias: uma antologia feminina de literatura* indígena, organizada por Trudruá Dorrico e Maurício Negro e publicada pela Companhia das Letras. No entanto, o texto que trago nesta análise é o da primeira publicação, lançado em livro individual, de 2019.

Em *Nãna e os potes de barro* Chirley Pankará quebra os limites do mercado editorial seletivo e publica de maneira autônoma, sem editora, mas se inserindo na cena literária por meio de uma narrativa ilustrada que muito diz da memória vivida com seu povo. Nas palavras-chave da ficha catalográfica aponta-se que a obra se insere para o público infanto-juvenil e tendo como ilustradora a artista Carolina Mancini.

Estando em trânsito, a escrita de Chirley Pankará, como já dito, nasce da memória, esse elemento tão crucial aos povos indígenas. A proposta da autora é inicial, diferente de outros/as autores/as que já foram apresentados nesta tese. Chirley investe na forma literária narrativa, que pode ser entendida como um conto ilustrado. Trata-se de uma obra curta e direta. No posfácio, destaca-se que "*Nãna e os potes de barro* foi escrito de memórias da autora sobre o cotidiano de sua infância junto à familiares e seu povo Pankará, em Pernambuco" (Chirley Pankará, 2019,

[58] O povo Pankará, semelhante a outros povos situados na região Nordeste, passou por um processo histórico não linear, caracterizado pelo fluxo constante de grupos indígenas nos sertões do Pajeú e adjacências como consequência do esbulho de suas terras por tradicionais invasores presentes no cenário político desde o período colonial, retratando, de certo modo, o contexto de dominação política e econômica presente nessa região até os dias atuais. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Pankar%C3%A1#Hist.C3.B3ria>. Acesso em 23 de setembro de 2024.

p. 22). A migração para outro espaço não anulou ou apagou a memória da autora. Assim, como destaca Livia Jacob em sua tese de doutorado,

> o indígena que escreve, então, é o indígena que muitas vezes migrou para alguma cidade a fim de completar seus estudos, tendo nela permanecido ou retornado à sua aldeia de origem. Esse sujeito está marcado pelas contradições de dois ou mais mundos, isto é, de valores culturais distintos (Jacob, 2020, p. 92).

As contradições dos dois mundos apontadas por Jacob (2020) não retiram da escrita de Chirley Pankará a ligação com suas primeiras memórias, construídas ainda quando criança. Claro, vale pontuar que diversos/as autores/as indígenas estão nesse trânsito e escrevem sobre os dois mundos, muitas das vezes comparando ou expressando como a aldeia e a cidade são diferentes. *Nãna e os potes de barro* é a possibilidade do retorno, do reencontro, de aproximar a aldeia da autora. A obra tem por voz-imagem e protagonista a menina Nãna, que assume uma postura ativa no desenvolvimento da obra. De tal maneira, como expõe Iara Tatiana Bonin (2017, p. 166), a literatura de autoria indígena pode ser tomada "como um espaço no qual se constituem, ao mesmo tempo, formas de narrar a criança e forma de ser criança". Dessa forma, Nãna, como voz-imagem, é uma criança que não apenas conta/desenvolve a narrativa, ela também é figura central para a constituição da memória herdada. Seu olhar, sua voz, seu existir no texto é mais que uma simples representação de um sujeito criança. Assim, como destacado por Bonin (2017), Nãna é construída em suas formas e em seus modos de ser.

A narrativa inicia-se com a voz-imagem explicitando que o final da tarde e início da noite na aldeia era o momento de estar em volta da fogueira para ouvir "as histórias que nossa avó nos contava antes de irmos dormir" (Chirley Pankará, 2019, p. 4). A contação de histórias compõe o universo de diversas narrativas ilustradas dos/as autores/as indígenas. Eliane Potiguara realiza esse processo, tal qual faz Chirley Pankará em sua narrativa, quando em *O pássaro encantado* (2014) e *A cura da terra* (2015), a autora potiguara apresenta personagens crianças narrando a obra e logo em seguida uma personagem mais velha (geralmente a figura feminina da avó) assume a voz narrativa. Graça Graúna também apresenta em *Criaturas de Ñanderu* (2010), uma narrativa ilustrada em que a personagem criança fala e depois cede espaço para a personagem avó narrar. Tal ação adquire uma função instrutiva e formativa nas obras, de modo que a criança ao mesmo tempo que ouve e é formada, também exerce papel responsivo na obra.

A contação de histórias é uma prática efetiva nas comunidades. Dessa maneira, "ouvir uma contação [...] 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" (Silva

Filho, 2023, p. 44). Em minhas discussões tenho reafirmado que a ação de narrar é intrínseca ao gênero humano e, em relação a nós, povos indígenas, a ação de contar nossas histórias, causos e narrativas parte de uma necessidade formativa e educativa. Assim, ao ouvirmos um ancião e uma anciã estamos nos formando memorial, identitária e culturalmente. Na narrativa de Chirley Pankará a anciã inicia o processo formativo das crianças a partir da cosmologia da lua:

> – Crianças. - Disse ela, chamando-nos. - Nãna! - E depois me chacoalhou, visto que eu já tinha os olhos pesados de sono ao seu lado. - Olhem a lua!
>
> No céu, um risquinho curvo, feito um sorriso de quem tem sonho bom, aparecia entre as estrelas. – É noite de Lua Nova. Então, amanhã será dia de pegar barro (Chirley Pankará, 2019, p. 4-5).

A cosmologia indígena de observar a lua para realizar determinadas ações está presente na narrativa da autora indígena pernambucana. A avó que contava e formava aquelas crianças e a menina Nãna destaca que no dia seguinte seria o momento de pegar barro. A narrativa proposta por Chirley Pankará é moldada assim como o barro nas mãos dos artesãos indígenas. Produzir materiais com o barro exige técnica, é um processo gradual. Assim, comparo o barro da narrativa com a memória indígena, uma vez que somos moldados tal qual o material que surge da terra. Numa contação de histórias, uma criança é modelada, formada, instruída. Cada objeto produzido pelo barro adquire funções específicas, da mesma forma que as crianças, que nós, quando somos formados pela memória. As fases da lua também orientam diversas ações dos povos indígenas. Seja entre os Pankará de Pernambuco ou entre os povos de outras regiões do Brasil, a lua, nossa ancestral, como aponta Kaká Werá Jecupé (2020), funciona como uma espécie de calendário para a realização de ações como pegar o barro, plantar, colher, mergulhar, pescar, etc.

Ainda sobre a contação de histórias da avó, vale pontuar que ao assumir a condição de voz-imagem, a avó de Nãna é instrutiva. O conto de Chirley Pankará centra-se na utilização do barro como matéria-prima que produz objetos. Mas a obra não é apenas sobre a produção de panelas ou vasos. A narrativa produzida pela autora indígena envereda-se pela seara de textos indígenas que se colocam como semeadores de memórias. Assim, o barro é a metáfora da memória. A avó é a personificação do ensinamento. Quando coloca no seu texto uma criança narradora que alterna a voz narrativa com uma anciã, Chirley Pankará assume uma postura dialógica de fazer a voz ancestral dialogar com a voz infantil que irá aprender e também ensinar. De tal forma, como expõe Márcia Kambeba:

> A literatura na vida dos povos sempre se fez presente, a primeira forma foi através das rodas de conversa ao pé de uma árvore e sempre ao cair da noite. Ao redor dos mais

> velhos, as crianças ouviam as narrativas e os narradores iam se revezando na contação. Muitas dessas narrativas traziam figuras lendárias, como curupira, boto, matinta; outras traziam a cosmogonia do povo, as lutas, as resistências, mas o que importava era que todas tinham uma prática peculiar de informação presente na expressão de quem contava – o narrador (Kambeba, 2018, p. 41).

Márcia Kambeba reconhece a oralidade como manifestação literária que sempre esteve presente nas comunidades indígenas. As rodas de contação de histórias como ações contínuas em comunidade possuíam/possuem temas diversos. Inclusive, as figuras lendárias mencionadas por Kambeba (2018) são lidas no senso comum como folclore ou mito, quando, na verdade, entre diferentes povos, essas figuras são entendidas como encantados, como seres cosmológicos que fazem parte da identidade do povo. Assim, narrar oralmente funcionou como ação de resistência para manter as narrativas em curso, como mecanismos de pertencimento e valorização cultural, e a figura do narrador exerce tamanha importância até nos dias atuais em cada comunidade indígena.

> Enfim, depois de pisar firme, virou-se para nós e, com sorriso confiante, apontou.
> – Crianças, vejam bem. Esse aqui é o barro que dá liga. Não quebra de jeito nenhum.
> Com o coração acelerado, abri bem os olhos, tentando decifrar como era tão especial aquele barro, perto dos outros que encontramos pelo caminho.
> – Agora, prestem atenção. Eu só vou falar uma vez o que vocês devem fazer.
> Sua voz soava feito uma trovoada, e toda nossa atenção voltava a ser dela.
> As instruções foram dadas e nos sentamos no chão, iniciando a primeira tarefa: tirar as pedrinhas de cima da terra, as espalhando com as mãos para longe do barro bom.
> – Essas pedrinhas chegam aqui com a chuva e vão ficando em cima do barro.
> – Minha vó dizia. – Mas elas podem estragar nossos vasos e panelas. Então, não deixem nenhuma, viu?
> E repetíamos a tarefa até chegar no barro lisinho, que depois era colocado dentro das cuias feitas com cabaças grandes. (Chirley Pankará, 2019, p. 6).

A voz-imagem Nãna conta e cria imagens do lugar, das coisas, mas também traz a voz da avó. O processo de pegar o barro exigia cuidado[59]. Não era qualquer barro que deveria ser recolhido, apenas aquele que daria liga. A instrução da avó ensina os pequenos sobre como identificar o barro bom, o barro que não quebra depois de moldado. Note-se que Nãna destaca que "sua voz soava feito uma trovoada, e toda nossa atenção voltava a ser dela" (Chirley Pankará, 2019, p. 6). A avó conseguia a atenção não pela postura incisiva, mas pelo respeito dos pequenos e pelo desejo que eles tinham de aprender e aprender o processo de colher o melhor barro. Como centro do processo, a avó ensina e as crianças começam a tirar as pedrinhas de cima do barro bom. Nesse contexto, a figura da contadora exerce papel notável e formativo,

[59] Entre os Macuxi, povo indígena do estado de Roraima, o barro é um ser, mais precisamente, uma avó. Em sua tese de doutorado sobre a cerâmica Macuxi, Dayana Soares Araújo Paes destaca que "independentemente da região, os Macuxi chamam o barro que se pode modelar de "ko'ko non", que quer dizer "Vovó Barro" em português. É em torno dos saberes ancestrais da Vovó Barro que toda a terra se materializa" (Paes, 2022, p. 91).

pois, como observa Tiago Hakiy (2018, p. 38), "o contador de histórias sempre ocupou um papel primordial dentro do povo, era centro das atenções, ele era o portador do conhecimento, e cabia a ele a missão de transmitir às novas gerações o legado cultural dos seus ancestrais". O legado transmitido pela avó de Nãna tem resultados produtivos.

Ao mesmo tempo que notamos o destaque da contadora, vale destacar que o conto de Chirley Pankará investe na cosmologia do barro como matéria-prima que não deve ser escolhida aleatoriamente. O processo era repetido, refeito. As pedras precisavam ser tiradas para não interferir na produção. A contadora ensinava e os mais jovens aprendiam. Nesse contexto, vale reforçar que a escrita contística de Chirley Pankará parte da memória herdada. Dessa forma, a investidura do gênero se dá pelo nascimento da estética oral. Tal narrativa é partilhada entre os Pankará. Trata-se de um conto de ensinamento, de instrução, e a figura da avó exerce a responsabilidade de instruir para preservar. Quando a autora escreve sobre o processo de colher o barro e, em seguida, da produção, ela também reforça o poder da instrução. Nesse sentido, o modo como a avó ensina e o modo como Nãna, enquanto voz-imagem, conta, fazem parte de um processo chamado por Nádia Battella Gotlib em *Teoria do conto* de "repertório no *modo de contar* e nos *detalhes* do modo como se conta" (Gotlib, 2006, p. 13, grifos da autora). A avó e Nãna são exímias contadoras porque têm o que falar. A avó instrui. Nãna é instruída, mas não passivamente, porque assume na narrativa "o posicionamento da criança como sujeito ativo, que age, vive, sente, escuta, cria" (Bonin, 2017, p. 167).

De tal forma, o repertório descrito por Gotlib é destacado como processo que evoca recursos criativos que podem ser usados na transmissão do conto oral para o escrito, processo este realizado por Chirley Pankará. Nádia Gotlib ainda salienta que:

> [...] esta *voz* que fala ou escreve só se afirma enquanto *contista* quando existe um resultado de ordem estética, ou seja: quando consegue construir um conto que ressalte os seus próprios valores enquanto conto, nesta que já é, a esta altura, a *arte do conto*, do conto literário. Por isso, bem todo *contador de estórias* é um *contista* (Gotlib, 2006, p. 13).

Nesse contexto, ao investir pela escrita do conto, ainda que de forma inicial, Chirley Pankará consegue dar uma dimensão estética ao seu modo de narrar. A proposta de conto da autora não se afasta do modelo discutido pela crítica: acontecimentos breves, poucos personagens, tempo rápido. Claro, vale pontuar que o objetivo do conto da autora é trazer à tona a memória de uma infância em comunidade. Neste caso, estamos falando de um conto ficcional, mas atravessado pela memória de quem escreve. Aqui, minha proposta não é destacar se Chirley Pankará é uma contadora de histórias ou uma contista, mas reconhecer o valor da produção da autora como um espaço frutífero de memória, que se constitui por meio do gênero conto.

O conto segue uma ordem cronológica e os atos são desencadeados a partir das ações das personagens principais, a menina protagonista e a avó. Após recolherem o melhor barro, retornam para suas casas. No entanto, "voltar para casa já não era tão divertido, pois ele pesava tanto, que meus braços ficavam doloridos a noite toda" (Chirley Pankará, 2019, p. 7). O processo de retorno com o barro exigia esforço, que provocava cansaço. Porém, a mente da pequena criança já imaginava em que aquele barro seria transformado.

Lidar com o barro, assim como com a memória, exige tempo. É processo. Nanã nos mostra que colher o barro era apenas o início de uma longa jornada paciente e detalhada. Por esse viés, a formação memorial, que é proposta em textos literários de autoria indígena, assim como no conto de Chirley Pankará, acontece também de forma gradual. A contação formativa dá-se a cada narrativa contada, em cada roda em volta da fogueira. Importante destacar que, geralmente, os contos indígenas que abordam a transmissão memorial por meio de contadores/as anciãos/anciãs acontecem, em grande parte, em rodas coletivas. Com isso, como pontua Daniel Munduruku (2017, p. 117), "a memória é, assim, um convite à unidade pessoal e coletiva". Nãna, enquanto personagem-voz-imagem, é formada de maneira individual, mas dentro de uma coletividade. Trabalhar com o barro exigia ações em grupo, por isso:

> Passava outra noite e o começo do outro dia, minha avó mandava a gente aguar.
> Daí era correr pegar água do aribé! E eu corria mesmo para buscar minha *latinha* (achada na estrada), pois, com ela, era mais fácil pegar água e jogar no barro que tinha muita sede e sugava tudo.
> [...]
> E aguar era fácil, mais meio moroso sabe? Porque demorava dias (Chirley Pankará, 2019, p. 8).

No processo havia a contínua presença da avó que orientava sobre o que deveria ser feito. Há no conto a presença de palavras comuns da região de onde a autora cresceu. Aribé é uma bacia feita de barro que serve para armazenar água. A voz-imagem indígena aponta que era preciso aguar/molhar o barro, mas tal trabalho era "moroso", ou seja, lento, levava tempo. Note-se que a ideia de processo reaparece mais uma vez na contação. A avó ensina e a menina narra o processo. Ao mesmo tempo que a menina ficava ansiosa, a avó compreendia que trabalhar com o barro, assim como trabalhar os aspectos da formação memorial, exigia tempo. Assim como o barro sugava a água que Nãna colocava, a memória da menina sugava os aprendizados ditos pela anciã. Toda a formação memorial se dava pela palavra, pela narração, pelo ensinamento. Por isso, como expõe Munduruku (2017, p. 117), "a Tradição é passada pelo uso da palavra".

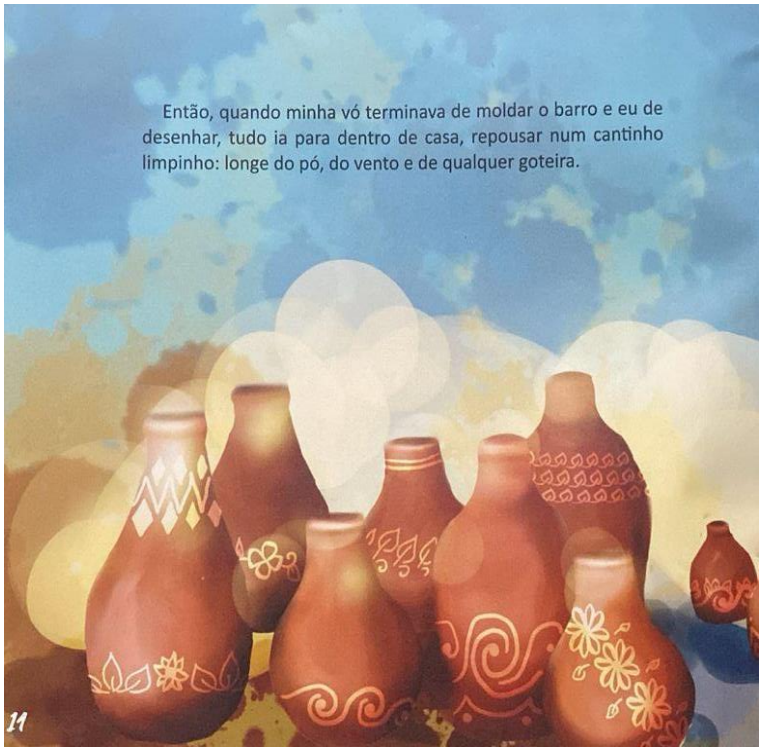
Foi pelo uso da palavra que Chirley Pankará construiu o conto *Nãna e os potes de barro*. Além disso, vale pontuar que a memória herdada não é apenas a da palavra, mas também a da ação, uma vez que o trato com o barro é prática comum na comunidade. Assim, ao lidar com a tradição, a autora rememora o que ouviu e vivenciou para compor sua escrita. Depois de aguar o barro, chegava o momento de amassar para iniciar o processo de confecção. Tal processo é descrito pela voz-imagem como emocionante. Logo após amassarem, chegava o momento da confecção:

> Sei não se era no mesmo dia ou outro, quando a gente sentava à sombra, nas esteiras trançadas de folhas secas de bananeira, para ver minha avó fazer daquele montão de barro, um vaso, uma panela ou um pote de guardar ervas. Ela colocava no chão mais liso, e, só com as mãos, ia dando forma: era vaso, quartinha, pote, cuia, panela e inclusive tampa: tudo ganhando forma até chegar a hora de a gente trabalhar outra vez (Chirley Pankará, 2019, p. 12).

Observar a produção dos vasos é também ser formado memorialmente. Chirley Pankará nos oferece a possibilidade de criarmos imagens sobre esse processo, sobre o rito que é produzir objetos com o barro. Assim, nós, leitores, vamos criando essas imagens desde o recolhimento do barro até à confecção. Note-se que o conto é detalhado e reforça mais o princípio do tempo cronológico, embora haja a imprecisão da voz-imagem sobre o dia de confeccionar em relação ao dia em que amassavam o barro. Nesse momento do conto é possível compreender que se trata de uma contação oral colocada na forma escrita, uma vez que utilizar a expressão "sei não se era no mesmo dia ou outro" revela a imprecisão da informação ou o esquecimento ao qual somos acometidos quando contamos algo. A falha na lembrança da narradora se dá pelo fato de que "a *memória é seletiva.* Nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado" (Pollak, 1992, p. 20). Mesmo sendo acometida também pelo esquecimento, a menina não esquecia que, após os vasos, as cuias e panelas tomarem forma, elas, as crianças, iriam trabalhar mais uma vez.

Depois de moldadas pela grande anciã, as crianças exerciam mais uma vez papel ativo na confecção dos materiais. A avó solicitava que arranjassem um graveto para que desenhassem nas obras moldadas. Desenhar no barro é uma metáfora da memória. Assim como o risco fica marcado na panela, no vaso ou na cuia, o ensinamento e o chamamento da avó para com as crianças forma uma marca na memória. Após o término da confecção, chegava o momento de deixar os objetos produzidos ficarem em local limpo para que pudessem endurecer, antes de serem levados ao forno:

Figura 18 – Ilustração da obra Nãna e os potes de barro



Fonte: Chirley Pankará (2019, p. 14).

A ilustração é fator importante na composição da obra de Chirley Pankará. Os formatos e os desenhos dos vasos e dos potes enfatizam o processo de produção. O conto, ao mesmo tempo que revela o processo de trato com o barro e confecção de materiais, também elucida a relação ancestral da autora com esse fenômeno e com a memória vivida em comunidade. Por isso, "[...] os escritores partem de suas ancestralidades para criar esteticamente as narrativas, contar as histórias de seus antepassados e de seu povo, reafirmar e recuperar a memória, lutar pelo direito à tradição [...]" (Danner; Dorrico; Danner, 2018, p. 328). A memória é fator fundamental na escrita contística de Chirley Pankará.

Já encerrando o conto, a voz-imagem diz do processo final de confecção dos potes. Chegava o dia de assar. Era preciso cavar buracos no chão para colocá-los e acender o fogo para finalizar a produção. Nãna observava aquilo e via que "o fogo brilhava laranja e vermelho, mudando a cor dos potes em vários tons de marrom [...] Pena que não podia ficar olhando, porque com qualquer ventinho, eles rachariam e o trabalho de todos nós [...] teria sido em vão" (Chirley Pankará, 2019, p. 17). A menina voz-imagem ao mesmo tempo em que narra, ensina o que aprendeu. Desde colher o barro até o processo de assar, era necessário seguir protocolos para que o processo não falhasse. Enfim, os materiais estavam prontos. Enfim, a menina estava formada. Nãna seria no futuro uma mestra do barro.

Ao final da narrativa, a voz-imagem explica uma ação comum entre os Pankará. A maioria das panelas e dos vasos produzidos não ficavam com a família, eles eram trocados por

arroz, milho e feijão. De acordo com Nãna, isso acontecia porque para os Pankará "cada grande família tinha uma especialidade, e a nossa era fazer as panelas de barro mais bonitas" (Chirley Pankará, 2019, p. 19). O conto ainda ensina sobre partilha. Se compartilhava narrativas contadas pela anciã, a memória era formada e as trocas formativas aconteciam. Assim:

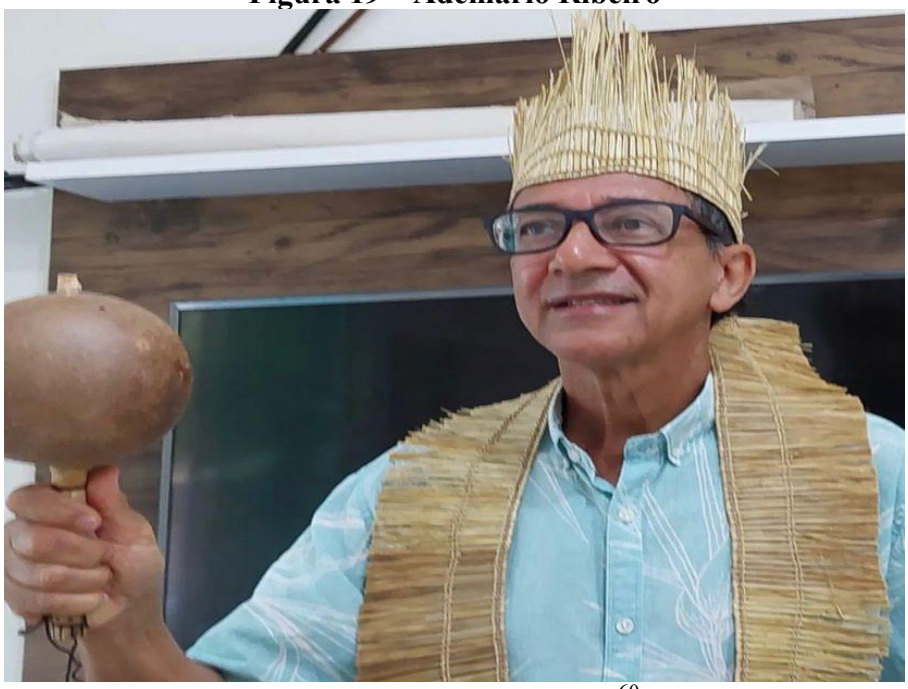
> No finalzinho da tarde, a lua já dava indícios de aparecer no céu, e chegávamos em casa com muita coisa gostosa para cozinhar.
> Algumas panelas de barro ficavam com a nossa família mesmo, e isso também ajudava a guardar essas memórias, que se repetiam em noites de Lua Nova (Chirley Pankará, 2019, p. 19).

O processo seria repetido na próxima Lua Nova. A memória seria reatualizada no próximo processo. Isso porque "as sociedades tradicionais são filhas da memória e a memória é a base do equilíbrio das tradições" (Munduruku, 2009, p. 28). Manter a tradição é uma ação dos povos indígenas brasileiros. Chirley Pankará, por meio de um conto curto, reforça a memória do seu povo. Como filha da memória, ensina que o barro, mais que formar panelas e vasos, forma a identidade, formou a sua memória, porque "*a memória é um fenômeno construído*" (Pollak, 1992, p. 203). O barro da memória continua a formar novas Nãnas e novas Chirleys para que a memória indígena jamais seja esquecida.

5.3 Oré e Iandé: diversidade linguística e poética na escrita de Ademário Ribeiro

> *"Nós Povos Indígenas, em meio às diásporas e lutas, mantemos nossos patrimônios materiais e imateriais, apesar de serem ainda desconhecidos, vulgarizados, espetacularizados e banalizados por parte significativa da sociedade brasileira"* – (Ademário Ribeiro – *Oré – Îandé: (Nós sem vocês – Nós com vocês)*)

Figura 19 – Ademário Ribeiro



Fonte: @ademario_ribeiro.[60]

As palavras dos nossos ancestrais
Eram faladas em nossas línguas próprias

Eles cantavam
Conversavam e ensinavam

Nós com eles e eles conosco
Mas o colonizador ceifou muitas das nossas línguas

O que restou, lutamos para preservar
É preciso ensinar;

Ademário Ribeiro Payaya
Nos ensina que Nós
Precisamos conservar

Salve às línguas indígenas! (Silva Filho, 2024).

[60] Foto disponível na rede social Instagram do autor @ademario_ribeiro. Data de acesso: 18 de março de 2024.

Ainda nos dias atuais, diversos são os processos de luta dos povos indígenas brasileiros. Como destacado por Ademário Ribeiro na epígrafe desta seção, mesmo em meio às diásporas e lutas, os diferentes povos indígenas mantêm seus patrimônios, suas culturas e buscam também preservar ou retomar suas línguas originárias. Como Ribeiro (2020b) destaca, diversas são invisibilizações por parte da sociedade brasileira: desconhecimento, vulgarização, espetacularização e banalização das experiências e cosmologias indígenas, invisibilizando processos de luta, de busca por reconhecimento e por direitos. A literatura de autoria indígena tem se constituído como importante meio que reage a esses discursos majoritariamente brancos, elitistas, neocoloniais e detentores de poder que ainda exercem influência na sociedade atual. Autores indígenas como Ademário Ribeiro utilizam-se da escrita literária para revelar vozes que visam o dessilenciamento, que negam as dominações coloniais.

A imposição da língua portuguesa, uma língua europeia, nascida do latim vulgar, revelou o idioma que viria a se tornar oficial neste país no século XVIII. Claro, o português não passou a ser a língua falada nesta terra do dia para a noite. Foi preciso que os colonizadores aprendessem as línguas indígenas para em seguida impor o idioma colonial. De acordo com Aryon Rodrigues, importante linguista brasileiro, falecido em 2014, e principal nome dos estudos sobre as línguas indígenas no Brasil, estimava-se que no Brasil havia cerca de 1.200 diferentes línguas indígenas. Na década de 1990, Rodrigues (1993, p. 92) afirmava que "como hoje são faladas cerca de 180 línguas indígenas neste país, conclui-se que houve uma perda de cerca de 1.000 línguas, ou seja, 85%, como consequência do encontro entre os povos indígenas e os europeus e seus descendentes". O IBGE, em 2010, mencionava 274 línguas. Essa diminuição não foi uma perda considerável. Foi uma perda massacrante, aniquiladora.

Essa discussão sobre as línguas indígenas é necessária neste tópico porque o autor em questão, Ademário Ribeiro, indígena Payayá, da Bahia, propõe em seu livro *Oré-Îandé (Nós sem vocês – Nós com vocês)* (2020b), poemas escritos em algumas línguas indígenas: Guarani, Tupi/Tupinambá, Patxohã e Kiriri/Kipeá. O livro de Ademário Ribeiro não é apenas composto por poemas, é também um livro crítico, um livro com informações linguísticas, um livro com propostas pedagógicas para se aplicar ao ensino. O autor indígena é um exímio defensor e apoiador da revitalização e retomada das línguas indígenas. Vale pontuar que diversos povos indígenas brasileiros, principalmente do Nordeste, estão em processo constante de reaprender seus idiomas. Trata-se de um importante movimento que contribui para os processos de luta indígena.

Oré-Îandé (Nós sem vocês – Nós com vocês) foi publicado em 2020 pela Edições Kurupyra, editora da cidade de Simões Filho, na Bahia. Ademário Ribeiro nasceu em Miguel

Calmon, município da Bahia, é indígena Payayá, povo que está presente em algumas cidades do estado baiano, principalmente na região da Chapada Diamantina. Ademário é Doutorando e Mestre em Ciências da Educação pela Universidade Interamericana (UI), é especialista em Educação, Pobreza e Desigualdade Social pela UFBA, e Graduado em Pedagogia pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Além disso, é escritor, poeta, teatrólogo e diretor teatral. Tendo uma vasta experiência no ramo da educação, com foco nas questões dos povos indígenas e na lei 11.645/2008. Os poemas presentes no livro do autor payayá são escritos nas línguas indígenas e depois traduzidos, sendo que há também poemas apenas na Língua Portuguesa. No poema M'bora'i Puku Ivy Marãe'y (Grande Canto Pela Terra Sem Males), a voz-imagem convida meninos e meninas ao diálogo.

Avakue'i,kunhägue'i
Aipoké! Aipoké!
Oroho, acói! Acói!
Djeroki! Mboraei
Jaipotá oipotá:
- Ñhandé Ñhanderu Eté,
Yvy Marãey
Jaipotá aicové!
Jaipotá aicové!

Ñhandé teko mbohori
Aicové îvitu
Îvitu porã
Îvitu nhembî
Îvitu pu-ã
Nhe'e, ayvu
Vevé, vevui
Teko Porã
Teko katu
Purahei, jerokî...

Avakue'i, kunhãgue'i
Aipoké! Aipoké!
Oroho, acói! Acói!
Aguijeveté! (Ademário Ribeiro, 2020b, p. 62).

TRADUÇÃO

Meninos, meninas,
Escuta! Escuta!
Nós vamos, assim! Assim!
Dançar! Cantar!
Nós desejamos comunicar:
- Nosso Pai Verdadeiro,
A Terra Sem Males
Nós desejamos viver!
Nós desejamos viver!

Nosso ser alegrar,
Viver o vento
Vento bom

Vento sul
Vento norte
Palavra, som
Voar, flutuar
Bem Viver
Ser bom
Cantar, dançar...

Meninos, meninas,
Escuta! Escuta!
Nós vamos, assim! Assim!
Gratidão! (Ademário Ribeiro, 2020b, p. 6).

O poema em questão foi escrito no idioma Guarani e traduzido para o português. Ribeiro (2020b) destaca que para escrever este poema escolheu a variante dialetal Mbya da língua Guarani. Composto por três estrofes, o poema revela o convite da voz-imagem indígena bem direcionado aos meninos e às meninas. Trata-se de um convite à dança, ao canto. Como exposto no título, o poema é um canto pela terra sem males, e é isso que a voz poética destaca na primeira estrofe, o desejo de comunicar essa terra. Note-se, no entanto, que essa voz-imagem convida, mas o convite é para a realização de forma conjunta, quando no terceiro e no quinto verso há a presença do pronome de primeira pessoa do plural "Nós", seguido dos verbos "vamos" e "desejamos". Assim, a ação é coletiva, de forma que isso fica reforçado nos dois últimos versos do poema com a marcação do mesmo pronome. Ainda é mencionado na primeira estrofe o "Nosso Pai Verdadeiro", que acredito ser uma referência à divindade, ao Deus Tupã. Assim, a voz-imagem enfatiza o desejo de viver, que será reforçado na segunda estrofe que insiste na presença da palavra "vento", sendo essa a reverberação do seu significado, uma vez que sua pronúncia provoca a emissão de ar. No poema, os verbos, em grande parte, estão na forma infinitiva, expressando ação: viver, voar, flutuar, cantar, dançar

O poema se encerra com os mesmos vocativos com os quais se iniciou e o mesmo convite à escuta. Observo que neste poema o pronome de primeira pessoa do plural aparece seguido de dois verbos diferentes: ir e desejar. Quando conjugada no plural a palavra em Guarani muda. Note-se que no verso "Nós vamos", em Guarani se traduz "Ohoro"; quando aparece "Nós desejamos", na língua indígena está "Jaipotá". Assim, desejar surge como sinônimo de querer em Guarani. Compreende-se então, que a depender do verbo com que se segue, a escrita do pronome "Nós" mudará.

O pronome "Nós" está bem marcado no título do livro de Ademário Ribeiro, Oré e Îandé são um duplo possessivo dos idiomas Guarani e/ou Tupi/Tupinambá, de acordo com Ribeiro (2020b). No entanto, diferente do português em que o "nós" é único, serve a todos os contextos para se referir a um plural no discurso, nessas línguas indígenas "o pronome oré significa que

estão excluindo o ouvinte [já] quando usam o pronome Îandé significa que estão incluindo o ouvinte" (Ribeiro, 2020b, p. 13, [inserção minha]). Dessa maneira, nessa ideia de inclusão e exclusão é que os pronomes estão articulados na poesia de Ademário Ribeiro. O ouvinte em questão é o outro, o não indígena, por isso o livro do autor payayá é um convite a pensar na alteridade, conceito muito caro a Mikhail Bakhtin e a nós, povos indígenas, uma vez que é nas relações com o outro que nos tecemos e vamos nos construindo, porque, como observa Bakhtin (2011, p. 157-158) "o indivíduo não existe fora da alteridade". Assim, a marcação de exclusão e inclusão do pronome nós nas línguas indígenas em questão pensa a coletividade numa relação não fora da alteridade, mas nos diálogos (im)possíveis entre indígenas e não indígenas.

Em outro poema canção, intitulado "Koyra" – "Hoje, Tempo de Agora", escrito na língua Tupi/Tupinambá, a voz-imagem indígena, mais uma vez, convoca, convida a criança indígena ao diálogo. Vejamos:

Taujé kurumim, taujé (Bis)
Endé pyri mo-sã-sãia
Ta'poranga Monangareté! (Bis)
Ejori angekyia îandé
Îandé r-eyî (Bis)
Mingó rekó rupi
Îandé koyr iá-bé!

Taujé kó-pir
Só kaá-bo
(jabê turuçu poryb
jabê ipó!)
Îandé r-eyî (Bis)

...Nhe-mo-saraîa
monhang-kaú!
Jabê turuçu poryb
jabê ipó:
Îandé r-eyî!... (Bis)

...Nhe-mo-saraîa
monhang-kaú!
Jabê turuçu poryb
Jabê ipó:
Îandé r-eyî... (Bis) (Ademário Ribeiro, 2020b, p. 75).

TRADUÇÃO

Vamos indo, menininho, vamos indo! (Bis)
Junto de ti espalhar
Na taba formosa a Força de Deus! (Bis)
Vem conquistar o coração da gente
Somos muitos! (Bis)
Por conforme a lei
Para nós, agora e sempre!

Vamos fazer festa
Ir à caça

(cada vez mais
assim deve ser!)
Somos muitos! (Bis)

...Fazer festa
beber cauim!
Cada vez mais
Assim deve ser;
Somos muitos!... (Bis)

Fazer festa
Beber cauim!
Cada vez mais
Assim deve ser! (Ademário Ribeiro, 2020b, p. 77).

Ademário Ribeiro possui uma poética bastante musicada, vinculando então seu modo poético com a oralidade. A presença do (Bis) para indicar repetição dos versos comprova essa questão. Inclusive, no livro, há a partitura do poema e, também, uma proposta pedagógica para se trabalhar o poema em sala de aula. Por isso, destaco que na escrita do autor payayá há uma diversidade linguística, uma vez que ele se envereda por algumas línguas indígenas e também em uma diversidade poética, trazendo diversos elementos, inclusive musicados para a composição de sua literatura. Em "Koyra" / "Hoje, Tempo de Agora", a voz-imagem indígena narra o rito de iniciação da criança ao mito e cultura dos falantes Tupi/Tupinambá. O primeiro verso convida o kurumim (menininho) para o ato de iniciação, tendo por local "a taba". A criança é convidada a "conquistar o coração da gente"; então, a noção de coletividade aparece mais uma vez na poética de Ademário Ribeiro. O convite da voz indígena é permeado por um discurso cosmogônico de formação da identidade. O rito de iniciação era da criança, mas a comunidade festejava com ele. Essa noção de coletividade é enfatizada no verso em que se explicita que "Somos muitos". No poema escrito em Tupi/Tupinambá, o pronome "Îandé" aparece. Utilizado quando os falantes querem incluir o ouvinte, a ênfase da voz indígena é uma marca coletiva e, aqui, incluindo também a quem se dirige. Na tradução, porém, o pronome não aparece, embora fique subentendido pela conjugação do verbo estar na primeira pessoa do plural (somos).

O rito de iniciação é compreendido como momento de festa, de alegria. De tal forma, a segunda estrofe enfatiza o convite "Vamos fazer festa", sendo que na terceira e na quarta estrofe o verso inicia-se apenas com "fazer festa". A segunda estrofe destaca que o rito também é marcado pela ida à caça, e as últimas estrofes reforçam o convite à festa para "beber cauim", uma bebida típica indígena feita a partir da mandioca. Os versos finais das três últimas estrofes são idênticos. O pronome "Îandé" é utilizado para reforçar que os povos indígenas são muitos. O nós, embora não marcado na tradução, é enfatizado pela forma como o verbo está conjugado.

Talvez o autor tenha escolhido a exclusão pelo fato de que, na língua português oral, nós, falantes, tendemos a excluir o pronome e optamos pela utilização apenas do verbo conjugado. Por fim, observo que, provavelmente, houve um erro de digitação, porque na versão em Tupi/Tupinambá a última estrofe é igual à penúltima e composta por 5 versos, sendo que na tradução da última estrofe há apenas 4 versos.

Há em Ademário Ribeiro a valorização pelas línguas indígenas, ainda tão marginalizadas neste país. O Tupi/Tupinambá, segundo Ribeiro (2020b, p. 26) foi "a língua mais documentada no período colonial". Inclusive, foi também "a base para a criação das línguas gerais" que orientaram os colonizadores na expansão do poder colonial. Inclusive, diversas palavras desse idioma foram incorporadas à Língua Portuguesa. As línguas indígenas são patrimônios ancestrais de cada povo. Por isso, diversas comunidades estão em processo de retomada de seus idiomas que, devido à imposição do português e as proibições dos colonizadores, foram esquecidas e negadas por muito tempo. Esses povos estão recorrendo aos mais antigos de suas comunidades ou a povos que possuem suas línguas em curso porque as línguas indígenas possuem troncos e famílias em comum. Estudiosos indigenistas destacam que as línguas indígenas são divididas em dois troncos linguísticos: Tupi e Macro-Jê. Esses troncos, no entanto, são compostos por famílias linguísticas. No tronco Tupi, por exemplo, existem algumas famílias como: Munduruku, Tuparí, Juruna, Mawé, entre outras. Já no Macro-Jê, encontramos famílias como: Krenak, Bororo, Ofayé, Maxakali, Yaathe, entre outras. Esta última língua mencionada, o Yaathe, mencionada por Aryon Rodrigues em seu livro de 1986 *Línguas brasileiras - Para o conhecimento das línguas indígenas*, faz parte desse tronco linguístico e, naquele ano, possuía 4.000 falantes. Em 1999, a professora e pesquisadora Januacele Francisca da Costa desenvolveu um trabalho de tese que versou sobre esta língua. Segundo a autora, era o Ya:thê[61], a última língua indígena nativa no Nordeste do Brasil. Em 2010, a professora indígena Fábia Pereira da Silva (Fábia Fulni-ô), destacou em sua dissertação de mestrado que os Fulni-ô "são os únicos índios do Nordeste que mantêm sua língua nativa viva e funcional" (Silva, 2010, p. 13), deixando uma nota de rodapé que neste caso não incluíam o Maranhão. Em sua tese de doutorado, já em 2016, a pesquisadora indígena explicitou o motivo da consideração, salientando que quando se refere ao Nordeste, excetua o estado do Maranhão "que politicamente é Nordeste, mas é muito diferente em relação às características climáticas e, também, não sofreu o mesmo processo avassalador de colonização que os demais Estados dessa região" (Silva, 2016, p. 2).

[61] O nome da língua indígena falado entre os Fulni-ô de Águas Belas – PE apresenta algumas variações. Rodrigues (1986) escreve "Yatê", Costa (1999), por sua vez, escreve "Ya:thê e Yaathe".

Essa discussão sobre a língua é bastante pertinente porque Ademário Ribeiro é indígena Payayá e deixa bem explícito em seu livro que o seu povo tem dúvidas quanto ao idioma falado pelos antepassados. Assim, salienta que "há discordância entre os estudiosos de nossa língua - uns dizem que falávamos a língua Kiriri, pertencente ao tronco Macro-Jê, outros, no entanto, dizem ser do tronco Tupi" (Ribeiro, 2020, p. 14). Assim, muitos povos indígenas ainda vivem na luta pela retomada de seus idiomas e outros sabem que nada mais pode ser feito porque não há nenhum resquício para provocar a retomada. Eu, enquanto escrevo este texto, sendo apenas falante do português, língua que foi imposta aos meus ancestrais, fico me perguntando qual foi a língua do meu povo.

De tal forma, a literatura tem sido um meio eficaz para fazer com que diversas línguas indígenas possam também ser conhecidas por outros povos, inclusive pelos brancos. Claro, há povos que mantêm seus idiomas apenas entre os seus membros, pois consideram a língua como sagrada e proíbem não membros de seu grupo de falarem, tal como fazem os Fulni-ô, falantes do Yaathe. Márcia Kambeba, autora indígena Omágua/Kambeba, propõe em seu livro *Ay Kakyri Tama: eu moro na cidade* (2018) poemas escritos no idioma do seu povo e depois os traduz para o português, assim como faz Ademário Ribeiro. A diferença, porém, é que Ademário escreve em línguas de outros povos, como forma de valorizá-las e apresentá-las a mais pessoas. Como pesquisador das línguas indígenas, Ademário Ribeiro faz um bonito trabalho na luta pela preservação e retomada das línguas indígenas. Assim, o autor indígena destaca que não pode "ficar parado assistindo ao extermínio das línguas indígenas. Urge um programa amplo e sistemático de salvaguarda desses patrimônios!" (Ribeiro, 2020b, p. 14). Ademário Ribeiro escreve também um poema que mistura as línguas portuguesa e Kipeá (variante dialetal do Kiriri), idioma que, provavelmente, tenha sido falado pelos antigos Payayá.

Etsãmý! Etsãmý! Etsãmý!
"Parente! Parente! Parente!"
Inahdè si niò aób Bidzamú Canghi?
"Do que foi feito a roupa do Bom Curandeiro?""
Sasá, ró badí, ró bebá, ró myghy!
"Saia de pindoba, pena, osso, contas!"

Etsãmý! Etsãmý! Etsãmý!
"Parente! Parente! Parente!"
Bodzodè iguy Bidzamú Canghi?
"A que vem o Bom Curandeiro?"
Kendè moré sitè Siniócribæ!
"Anunciar que logo vem o Criador!"
Kendè moré sitè benhè
"Que logo seremos concebidos."
Kendè moré sitè nhenetì
"Que logo seremos lembrados!"
... moré sitè Siniócribæ!

> ... moré sitè Siniócribæ!
> ...moré sitè Siniócribæ!
> "...que logo vem o Criador!"
> "...que logo vem o Criador!"
> "...que logo vem o Criador!"
> (Ademário Ribeiro, 2020b, p. 67).

Neste poema cantiga, o idioma Kiriri aparece em primeiro plano seguido da tradução em português. De forma parecida com os outros dois poemas já apresentados anteriormente, a voz-imagem mais uma vez inicia o narrar com um chamamento. A repetição do vocativo "Parente"" sempre seguido do sinal de exclamação. O vocativo expressa o chamamento da voz indígena dirigindo a este parente uma pergunta. O poema é intitulado de "O Curandeiro e o Criador", assim, a pergunta feita pela voz indígena diz respeito à roupa do Curandeiro que, como resposta, é confeccionada de "saia de pindoba, pena, osso, contas". A religiosidade está muito presente na poética de Ademário Ribeiro. Nos três poemas de cada língua indígena (Guarani, Tupi/Tupinambá e Kipeá/Kiriri) aparece alguma referência à divindade, ao criador, como neste último poema. De tal forma, a segunda estrofe, bem maior que a primeira, repete o chamamento e realiza outra pergunta. Desta vez questiona a que vem o curandeiro, ou seja, qual o motivo ou motivação da vinda. A resposta, por sua vez, liga-se ao título do poema: o curandeiro vem "anunciar que logo vem o Criador". A repetição dos três últimos versos evoca essa relação de divindade muito presente entre os povos indígenas que possuem cosmologias diferentes e apreendem a/as divindades a partir de suas próprias experiências e vivências.

O poema escrito por Ademário Ribeiro é proposto em uma língua que está em processo de retomada. De acordo com Aryon Rodrigues (1986), o Kariri era uma família linguística, mas que havia desaparecido, restando apenas boa documentação de duas línguas pertencentes a esta família. Dizia o linguista:

> Desapareceram também todas as Línguas da família Kariri, mas de duas delas temos boa documentação do fim do século XVII e do início do século XVIII; trata-se do Kipeá (ou Kiriri) e do Dzubukuá, aquele do nordeste da Bahia e Sergipe, este das grandes ilhas do rio São Francisco, entre a Bahia e Pernambuco, próximo a Cabrobó (Rodrigues, 1986, p. 49).

De acordo com Rodrigues (1986), o Kipeá (ou Kiriri) e o Dzubukuá possuem uma boa documentação. Essa documentação colabora de forma significativa para a retomada do idioma, para que ele não se perca e para que os indígenas possam aprender essas línguas. Assim, o Kipeá (Kiriri), por meio da escrita literária de Ademário Ribeiro tem se colocado como idioma a ser retomado, estudado, falado entre os povos que haviam perdido sua língua. Da mesma forma, o Dzubukuá, que sendo parente da língua Kipeá, tem sido retomado entre os Kariri Xocó, de Porto Real do Colégio, em Alagoas. Inclusive, a autora indígena Denízia Fulkaxó, indígena

Kariri Xocó (já apresentada nesta tese) também propõe em seis contos o processo de retomada do idioma do seu povo. Dessa maneira, Costa (1999) e Silva (2010, 2016) não apontam inverdades quando afirmam que o Yaathe era a última língua indígena viva no Nordeste brasileiro. De fato, os Fulni-ô tinham sido os únicos que mantiveram sua língua em constante movimento. Esses dados e afirmações, futuramente serão revistos, pois já há um crescente movimento de povos/comunidades indígenas do Nordeste brasileiro que estão (re)aprendendo, retomando seus idiomas.

As línguas indígenas merecem destaque, merecem ser reconhecidas, uma vez que possuem suas sintaxes próprias, reafirmam as identidades de seus povos, revelam significados importantes em comunidade e possuem movimentos específicos de pronúncia. Além do mais, sobreviveram ao etnocídio e ao glotocídio instaurado há séculos e em curso no Brasil até nos dias de hoje. Ademário Ribeiro, autor indígena Payayá contribui para esse reconhecimento. Sua diversidade linguística e poética reforça que o Nordeste brasileiro é rico linguisticamente e que a força da coletividade consegue reaver o que por longos séculos de colonização nos foi tirado. Assim, como destaca a pesquisadora Nidiane Saldanha Perdomo (2022, p. 311) embora a colonização e o etnocídio tenham alimentado “um estigma sobre os indivíduos que sobreviveram ao ataque colonial e seus descendentes, sob a forma de desvalorização do seu idioma, de suas crenças e da sua cultura”, os diversos povos indígenas brasileiros resistiram a esses processos violentos e marcantes.

5.4 A mulher na contracorrente do memoricídio: *Poesia da Terra*, de Bárbara Matias Kariri

> *"O rio, as árvores e os bichos estão em confluência com a gente, cada qual com a sua especificidade, mas fortalecendo o existir coletivo"* – (Bárbara Matias – *Avermelhada, corpa-guerra corpa-cura*)

Figura 20 – Bárbara Matias Kariri

Fonte: @barbaramatiaskariri.[62]

Poesia mulher
Mulher poesia
Tecendo nas artes o fazer
Denunciativo, exclamativo
Curativo,
Quem disse que tu tinhas esse poder, mulher?

Mulher bicho
Bicho mulher
Tecendo nos versos teu canto
Tua voz, a voz de avó
A voz das mulheres pajés,
A voz de tua mãe

Nega o silêncio

[62] Foto disponível no *Instagram* da autora: @barbaramatiaskariri. Acesso em 24 de março de 2025.

Nega a exclusão
Nas terras poéticas,
Teu grito vermelho ressoa:
Declama, ruge, grita:
Bárbara Kiriri.

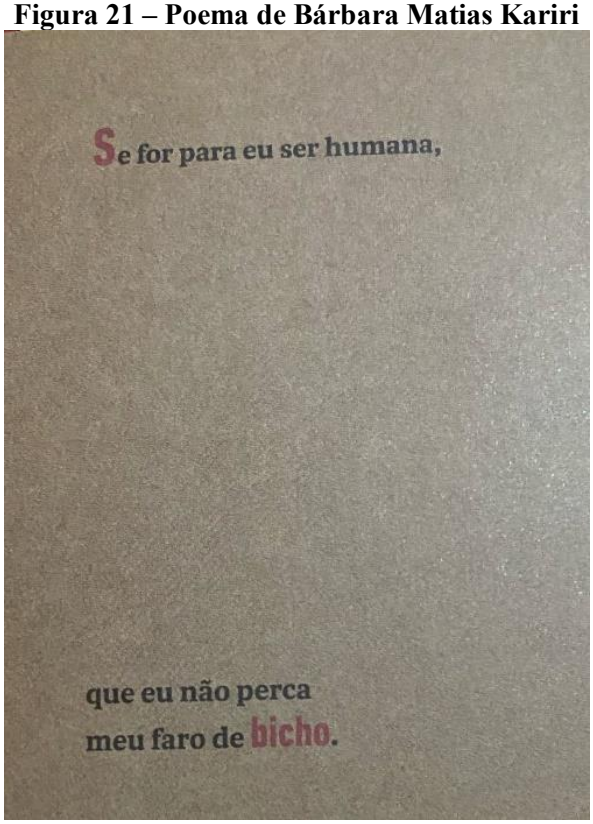
Para nós, povos indígenas, a terra é, também, uma ancestral. Da terra cuidamos, com ela nos relacionamos, nela plantamos e tiramos o alimento. Não enxergamos a terra como um depósito ou como um meio de produção, tal como a viram os colonizadores e a veem o capitalismo, o agronegócio e os neocolonialistas. Dessa mesma terra, que é Mãe Ancestral, brotam palavras de luta, de ensinamentos e resistência. Também, desta da terra, é que brotam as poesias de Bárbara Martins Kariri, compostas para anunciar e denunciar, mas, sobretudo, para declamar que é preciso ser terra para com a terra conviver.

Bárbara Martins Kariri é uma mulher indígena do povo Kariri. Nasceu na comunidade do Mareco (Aldeia Marrecas), no distrito de Quitaiús, município de Lavras da Mangabeira, estado do Ceará. Nascida em 1993, a artista, pesquisadora, atriz e escritora indígena é doutora em Artes pela UFMG, título adquirido em 2024 com uma tese artística e política sobre a resistência indígena Kariri nas artes da cena. Bárbara Kariri estreou na literatura com o livro *Poesia da Terra*, publicado em 2024 pela Editora Femina e que conta com ilustrações da artista cearense Indja.[63]

A epígrafe evocada neste subtópico é uma fala retirada da tese da própria escritora indígena. A relação humano-animal-natureza é colocada em destaque nas palavras acadêmicas de Bárbara Kariri e também em suas palavras poéticas. O livro de poemas da autora indígena cearense nasce da cosmovisão e da memória Kariri, principalmente das relações memoriais tramadas entre as mulheres indígenas que antecederam Bárbara Kariri. Elas, as mulheres, assumem um diálogo intransponível com a terra. Assim, da terra ancestral e das memórias das mulheres indígenas nascem os textos que compõem o livro *Poesia da terra* (2024), aprovado em primeiro lugar no Programa de Ação Cultural de São Paulo (ProAC). Tal relação humano-animal-natureza é evocada no penúltimo poema do livro que diz:

[63] INDJA é de etnia indígena Kariri e Paiacu e estuda Artes Visuais pela Universidade Regional do Cariri (URCA). Sua arte retrata principalmente personagens e histórias ligadas ao universo afro-indígena. Sua inspiração vem da realidade enfrentada pelos povos indígenas desde a chegada dos europeus ao continente até os dias de hoje. Disponível em: <https://arteforadomuseu.com.br/artistas/indja/>. Acesso em 24 de março de 2025.

Figura 21 – Poema de Bárbara Matias Kariri



Fonte: Bárbara Kariri (2024, p. 70).

Há no livro um procedimento estético que exige a apresentação do poema em imagem, uma vez que alguns poemas não apenas significam por meio das palavras escritas, mas também pelo formato como são postos no livro. Tal como se apresenta no poema acima, há textos em que o espaço entre os versos existe, bem como a presença da cor vermelha, que mantém uma relação intrínseca com o urucum, ou ainda a presença de poemas que se aproximam do concretismo, em que o visual, a disposição das palavras e/ou letras significam na composição do poema.

De forma autobiográfica a voz-imagem se coloca como humana, porém, o verso inicia-se com a conjunção condicional "se". Nesse sentido, a compreensão de humanidade é colocada em xeque, aceitando a condição, mas deixando evidente pela conjunção "se" o que se desenvolve nos outros dois versos. Note-se, então, que embora composto por apenas três versos, há um espaço entre o primeiro e o segundo verso, que pode ser lido como uma pausa evocada pela conjunção destacada inicialmente. A condição será explicitada nos dois últimos versos. A voz-imagem aceita a humanidade, mas espera não perder o "faro de bicho". O poema então dialoga com o que está exposto na epígrafe que é também de Bárbara Kariri. A confluência entre rios, humanos e animais faz parte das cosmologias indígenas, entendendo então que as características dos animais, a exemplo do faro que é mencionado no poema seja também uma

característica colocada em prática pelo humano. O faro, ou seja, o olfato aguçado é um poderoso elemento na luta dos povos indígenas, na luta coletiva.

Bárbara Kariri recebe por parte da cena contemporânea a alcunha de multiartista, uma vez que se inscreve em diversas ramificações no campo das Artes. Transita pela cena, pelo audiovisual, pela teoria e pela escrita mais recentemente. No entanto, embora composto em um formato de escrita individual, o livro *Poesia da Terra* (2024) é resultado de uma junção de memórias e também de experiências traumáticas que a autora presenciou junto ao seu povo. Dessa forma, em entrevista ao Diário do Nordeste, a autora indígena enfatiza que "quando eu publico um livro, muitas pessoas publicam esse livro comigo" (Bárbara Kariri, 2024, s.p). Assim, a escritora indígena reconhece a identidade coletiva como mola propulsora para a composição de sua escrita literária.

Poesia da Terra (2014) é um livro composto por mais de 50 poemas. Alguns poemas possuem títulos e a forma poética da autora se desvincula de um padrão de verso e métrica. Raros são os poemas organizados em estrofes. Em sua maioria, os textos são escritos de forma livre, muitos possuindo, inclusive, estrutura de parágrafos. A extensão do verso ou a não noção de verso parece ser uma característica do fazer literário da autora. A terra, no entanto, assume o protagonismo da composição poética, adquirindo relações de um ser que age e exerce importância, como vemos no poema "DEMARCAÇÃO DE TERRA":

> Os meus ancestrais enterraram o meu umbigo em solo fértil, não para que eu perdesse a vontade de sair por aí, mas para que eu saiba exatamente para onde voltar. Lembrar pelo pé da barriga da terra pertencente (Bárbara Kariri, 2024, p. 60).

Novamente vemos um poema marcadamente escrito em primeira pessoa, reforçando mais uma vez o entrelaçamento da memória e o sentimento de pertencimento. Ao afirmar que os ancestrais "enterraram meu umbigo em solo fértil", a voz-imagem apresenta uma cosmovisão indígena/sertaneja que liga o sujeito que nasce com a terra. No entanto, o enterramento do umbigo não prende esse sujeito àquela terra, pelo contrário, o conecta para que, mesmo saindo "saiba exatamente para onde voltar". A memória da terra é transposta neste poema que ao ser intitulado "Demarcação de terra" elucida esse espaço demarcado ancestralmente, mas também que simboliza um elo que liga o ventre feminino e o lugar da casa ancestral, o lugar de voltar. A terra é a mãe que gesta, portanto, lembrar esse caminho de volta torna-se necessário. O sentimento de pertencimento a esse espaço sagrado evoca a luta pelo não apagamento da memória. Bárbara Kariri, em seus estudos tem se debruçado sob o conceito de memoricídio, ou seja, a tentativa neocolonial de anular, excluir e apagar as memórias indígenas.

Assim, ao demarcar essa terra, como expõe a voz-imagem autobiográfica do poema, esse sujeito, que teve o umbigo plantado em solo fértil não esquece de onde saiu e nem para onde voltar. Ailton Krenak (2022, p. 7) observa que "estamos vivendo num mundo onde somos obrigados a mergulhar profundamente na terra para sermos capazes de recriar mundos possíveis". Tais mundos são ligados pela memória. A terra é sinônimo de ligação, de demarcação, pois, ao demarcar, não esquecemos para onde voltar. A conexão estabelecida via umbigo enterrado não se perde, não se desconecta.

A poeta, então, inventa um modo próprio para compor seus textos, que, em determinados momentos podem causar estranhamento aos leitores pela forma como se estruturam. Ela configura novas formas de compor e dá à crítica também espaço para outras formas de análise. Convêm destacar que *Poesia da Terra* é a obra de estreia da autora. Assim, vale pontuar que, assim como autores/as consagrados/as, no decorrer do tempo a autora irá adquirir formas outras para compor sua poesia e amadurecê-la. Interessante observar que na poesia de Bárbara Kariri a Terra assume essa posição materna de cuidar, gerir e orientar seus filhos que, com umbigo plantado ou não, fazem parte dessa teia ancestral. A noção de ligação entre a terra e o/a indígena é também transposta na ligação entre as mulheres indígenas que antecederam a voz-imagem autobiográfica. Assim, é possível destacar que na poesia da autora Kariri a terra e a figura da mulher assumem papéis intrínsecos. Ora metaforiza-se essa terra como mãe, ora é a mulher que recebe esse destaque, ambas simbolizando a memória. No poema "Esperança", a mulher assume o espaço de transmissora, formadora:

> As mulheres que existiram
> antes de mim
>
> encheram a barriga
> até dos curumins
>
> que ainda estão por vir (Bárbara Kariri, 2024, p. 29).

O poema composto por três estrofes curtas e possuindo uma organização não padrão, uma vez que o afastamento entre essas estrofes faz parte do modelo de poema em que escreve a autora indígena. Nesse poema a voz-imagem destaca a importância das mulheres que a antecederam. Aqui, fica evidente que em alguns dos seus poemas, a autora indígena cria imagens não apenas com o que se narra, mas também na forma estrutural dos versos. Percebe-

se na poesia de Bárbara Kariri essa saudação e a menção de forma explícita às mulheres indígenas que marcaram sua trajetória. O respeito às antecessoras exposto nos versos do poema "Esperança" é, também, um grito da autora que em sua poesia e em seus estudos críticos reforça que a colonização foi determinante sobre as existências das mulheres indígenas, impondo leis, invadindo seus corpos e reforçando a noção de apagamento. A autora, em sua tese de doutorado destaca que "a colonização desse país violenta as mulheres nativas por várias armas, e busca apagar a nossa memória, invalidar ou folclorizar nossa cultura dentro do nosso território" (Matias, 2024, p. 98)[64]. Na contramão desse discurso colonialista, Bárbara Kariri propõe em sua poesia o respeito e a memória àquelas que, antes dela, encheram a barriga dos curumins "que ainda estão por vir". No poema, então, a relação cosmológica de passado, presente, futuro se entrelaçam, de forma que até mesmo os que estão por vir, por nascer, já são formados por essas mulheres. A ação de encher a barriga na segunda estrofe pode ser lida tanto literal quanto metaforicamente, uma vez que essas mulheres anciãs produzem o alimento – tal como a terra – mas também enchem as barrigas dos curumins, dos pequenos, das crianças das aldeias de conhecimentos e ensinamentos.

Em outro poema, agora sem título, a voz-imagem indígena reconhece mais uma vez a importância das mulheres indígenas para a sua constituição:

> Escolher escutar as mulheres que cruzam seu caminho é um ato de
> afeto comigo. Intuitivamente feminino (Bárbara Kariri, 2024, p. 38).

Da terra brota a poesia feminina de Bárbara Kariri. A autora cearense opta por uma escrita poética atravessada pelas memórias de figuras femininas que compõem a sua trajetória e formação identitária. Nota-se em *Poesia da Terra* (2024) uma perpetuação poética que insiste em declamar nos versos as forças femininas, tal vemos no curto poema apresentado acima. Iniciando o poema com dois verbos no infinitivo, a voz-imagem salienta que essa escolha à escuta das mulheres que cruzam seu caminho "é um ato de afeto comigo". Observa-se, porém, que há no poema um dualismo, uma vez que o pronome possessivo "seu" enfatiza e dialoga com alguém, mas em seguida há a presença do pronome pessoal do caso oblíquo "comigo", que reforça a ideia de que ela está falando consigo mesma. Assim, a voz-imagem dialoga com alguém e ao mesmo tempo ela mesma. O afeto é, portanto, intuitivamente feminino, carregado dessa noção de um "eu" com quem se fala e com a própria voz.

[64] Quando utilizo os poemas do livro *Poesia da Terra* (2024) cito como faço com os demais autores desta tese, colocando nome e sobrenome indígena. Para citar a tese da autora, opto pela forma como consta na ficha catalográfica, ou seja, opto pela marcação do sobrenome Matias.

As mulheres tecem, junto à autora, a poética do encontro, da terra e da memória. Vale pontuar que as mulheres que são descritas na poesia de Bárbara Kariri não são mulheres únicas. A autora compreende as pluralidades do ser mulher na sociedade contemporânea. Nesse contexto, a proposta poética da escritora indígena dialoga com o que aponta Fernanda Vieira em texto sobre as mulheres indígenas, quando destaca que "nós, mulheres Indígenas, não somos uma unidade [...] Somos diversas, plurais, múltiplas, complexas. Pensar a 'mulher Indígena' como monólito (sic) é cair na armadilha recorrente da colonialidade" (Vieira, 2019, p. 155). Assim, no sentimento intuitivamente feminino que é mencionado no poema de Bárbara Kariri ressoa também essa multiplicidade feminina, que simboliza a não homogeneização da figura feminina, considerando então a multiplicidade e a pluralidade. Um ponto que salienta essa noção de diversidade são as marcações plurais nas palavras escolhidas pela autora, como "escutar as mulheres", sempre marcando o plural. Em outro poema sem título, a voz-imagem declama:

> Estamos fazendo até pela mãe das nossas avós. A árvore não parou de crescer porque cortaram a parte visível do seu corpo. Em silêncio, as raízes estão se ajuntando por debaixo da terra, como quem diz, pela minha boca, depois de milhões de anos: aqui estou. Somos sua continuidade, árvore mãe! Somos gritos de corpos que só queriam ser corpos. Vocês não puderam mudar completamente o sangue da veia. O sangue da veia é também a terra que alimenta a mangueira e o curumim que mama no meu peito (Bárbara Kariri, 2024, p. 40).

O formato do poema, mais uma vez, não segue elementos metrificados. Há uma liberdade no modo de compô-lo, de forma que o/a leitor/a pode lê-lo como um outro gênero que não o poema. Bárbara Kariri se afasta da ideia de estrofe e de verso organizado, ou com alguma proximidade de extensão. São parágrafos poéticos, carregados de símbolos e conteúdo. No poema apresentado acima, a voz-imagem se coloca no plural, evocando mais uma vez a pluralidade. O fio continuativo memorial tece a poética da autora que, ao centrar sua poesia em dois aspectos chaves – a figura da terra e da mãe – opta por uma construção que aproxima essas duas figuras numa relação metafórica. A árvore, símbolo da terra, aparece como uma marca que representa a vida, a continuidade. As mulheres destacadas na poesia da autora Kariri são essa árvore que, mesmo tendo sido cortada, continuam. Essa noção de continuar, evocada pela árvore metaforiza as mulheres indígenas que antecederam as mulheres indígenas do hoje. Fernanda Vieira (2019, p. 163) destaca que essas mulheres são "a construção das que vieram antes de nós e somos o caminho para as que virão depois de nós", assim, essa árvore, mesmo violentada, cortada – aqui simbolizando o estupro, a violência, a escravização – possui raízes que continuam a se espalhar. Essas raízes são as mulheres indígenas que anunciam e denunciam

as forças das ancestrais. Mulheres como Bárbara Kariri, que utilizam da escrita poética, da performance, das artes da cena para destacar que as árvores mães deixaram ensinamentos.

O poema se inicia com o verbo estar conjugado na primeira pessoa do plural. Depois, aparece o verbo "somos", reforçando a coletividade. Trata-se de uma escrita carregada de referências coletivas. O sangue aparece então como pertencimento e reforça a ligação com a terra, evidenciando mais uma vez essa relação metafórica entre a figura da mãe e da terra. A escrita da autora indígena cearense não se aparta da memória. São as árvores mulheres que teceram a vida com a mãe, as avós e bisavós de Bárbara Kariri que continuam a produzir frutos e são referências da memória.

O grito que ecoa por meio "de corpos que só queriam ser corpos" são gritos da memória que visam romper com o silenciamento imposto. Tal silenciamento foi relegado, principalmente, às mulheres indígenas, vítimas das maiores invasões no período colonial e que ainda revela poderes nos dias atuais. Na contramão dos silenciamentos impostos, Bárbara Kariri, em sua tese de doutorado, investe na rejeição ao memoricídio, termo ao qual ele vem se debruçando em suas pesquisas e que também ressoa em sua poesia. A pesquisadora indígena, então, constrói o conceito e aponta que propõe:

> a ideia de memoricídio a partir das leituras da pesquisadora Giselle Balguelman e do historiador Venezuelano Fernando Baez, pensando, a partir das artes da cena em que o corpo é uma das principais bases da materialidade da obra. Essa violência à memória é fruto de um projeto micro e macro de morte da existência cultural e espiritual de um Povo (depredação e incêndio às casas de rezo, exclusão de estudo sobre a espiritualidade indígena nas escolas não-indígenas), e do corpo físico (feminicídio) (Matias, 2024, p. 81).

Já pontuei que na poética de Bárbara Kariri as mulheres e a terra exercem papel salutar, e ambas dialogam numa relação metafórica. Essas mulheres destacadas são dotadas do poder da memória, pois são repetidoras, contadoras e guardiãs dos ensinamentos. Tais ensinamentos são repassados e perpetuados por meio da memória. No entanto, como pesquisadora do campo das artes, e observando que o teatro colaborou para um silenciamento das vozes indígenas, a pesquisadora indígena observa que o memoricídio, ou seja, a violência à memória, que pode se dar de duas formas, por meio de um projeto de morte da cultura do povo e por meio da morte física do corpo. É interessante observar que a definição de memoricídio está em consonância com o etnocídio. O projeto micro e macro apontado pela pesquisadora revela duas questões interessantes; primeiro, a morte da existência cultural e espiritual é lida como ação para com o povo, coletivo, homens e mulheres; depois, o projeto de morte do corpo físico é lido pelo viés do feminismo, no qual a estudiosa aponta que o corpo feminino é mais vítima nesse processo de apagamento e silenciamento da memória.

Nesse sentido, o memoricídio investe seus poderes, com grande insistência, principalmente sob os corpos femininos. Dessa forma, a poética de Bárbara Kariri se debruça mais ainda sobre essas vozes femininas, mães, terras, para rejeitar, anular, destruir o memoricídio. No poema "Cria as crias sem leite", a voz-imagem evidencia a luta contra o memoricídio:

> O nordeste foi parido por uma mulher. O pai ninguém sabe, talvez fi-
> lho de estupro de algum pálido de coração ganancioso. A mãe do nor-
> deste é sozinha, criou a cria sem leite no peito e na geladeira. Nordeste
> é graúdo, alimentado com farinha e rapadura. Benzido na fumaça do cachimbo. A mãe
> do nordeste disse: nada de arma. Sertanejo obede-
> ceu e não tem presidente, como nunca teve pai. Quem pariu o nordeste
> foi uma mulher. Ser nordeste é ser **mátria** (Bárbara Kariri, 2024, p. 36).

O poema-denúncia evoca a região de onde fala a autora: o Nordeste. Assim, vê-se a terra mais uma vez possuindo significado na poética da autora. A figura feminina outra vez é destaque no poema. O poema é iniciado com uma referência ao ato de parir, de dar à luz. A voz-imagem enfatiza que o Nordeste, a região, foi parido por uma mulher. Porém, logo em seguida denuncia o memoricídio: "o pai ninguém sabe, talvez filho de estupro", destacando a invasão ao corpo feminino, à terra. A poeta traz para a sua escrita o sentimento de pertencimento à região. Traz também elementos tradicionais para compor a poesia, a exemplo da farinha e da rapadura. O benzimento com a fumaça do cachimbo se insere numa cosmologia indígena sertaneja. A mãe do nordeste orienta, cuida.

Depois, evidencia que a região não tem presidente. Aqui, há uma relação intrínseca com o texto social político brasileiro, principalmente com o vivenciado entre os anos 2018 a 2022, no qual o Brasil foi liderado por um político de extrema direita e a região nordeste que já era vista como atrasada, carregada de estereótipos, passou a sofrer mais xenofobia e, portanto, a voz-imagem indígena declama que o Nordeste "não tem presidente, como nunca teve pai". Nesse poema, reforça-se insistentemente que a mãe do nordeste foi uma mulher. Observe-se que a marcação sempre aparece com o verbo empregado no passado. No final do poema se exclama: "ser nordeste é ser **mátria**", evidenciando mais uma vez a posição que as mulheres ocupam na constituição desse espaço. O adjetivo mátria está grifado em tom vermelho, assim como outros poemas do livro *Poesia da Terra*. O vermelho e o marrom compõem a tessitura semiótica do livro de Bárbara Kariri. Em relação à cor vermelha, é evidente a relação com urucum, já sobre o marrom, observo uma relação com a terra. As páginas do livro são propostas nessas duas cores: inicia-se com as páginas marrons, depois, no meio do livro, as páginas são vermelhas, e no final do livro as páginas retornam à cor marrom. As cores também significam

na composição do livro da autora, de modo que a terra e o urucum dialogam na composição dos poemas. O vermelho da palavra mátria enfatiza a noção da mãe, do feminino. No poema "O que é uma mulher?", mais uma vez, a figura feminina será evocada com insistência:

> Uma mulher é a que sabe tratar. Tratar peixes apressados enquanto mergulha no rio. O rio também é. Mulher.
>
> Tratar a terra com dedos nus enquanto a serpente mama em suas tetas de mil filhos. Filhos serpentinos também são. O que é uma mulher?
> Tratar os olhos dos seus amores enquanto dança na lua nova e dorme na minguante. A lua é quem mais sabe ser mulher.
> Saber tratar é dengo circular das gerações. O que é uma mulher?
> Saber tratar feito o pé de cajarana que era mãe da mãe da minha mãe e ainda tem as três crianças que estão sonhando (Bárbara Kariri, 2024, p. 47).

O poema "o que é uma mulher?" apresenta um questionamento e em 5 estrofes apresenta respostas para a indagação. A figura feminina, mais uma vez, aparece como o símbolo que age, que faz, que provoca. Neste caso, na primeira estrofe, a mulher é denominada como aquela que "sabe tratar". A ideia de tratar empregada pode ser múltipla, regida pela ideia do trato com a terra, com seus parentes, com suas ações, porém, em seguida, aponta-se que ela sabe "tratar peixes apressados", o que dá margem para duas análises, seja o trato afetivo com o animal ou o tratar para consumo. Em seguida, afirma-se que o rio também é mulher. No entanto, há uma quebra, uma vez que ao se afirmar que o "o rio também é" encerra-se o pensamento com um ponto e só depois que surge a palavra "Mulher". A segunda estrofe reforça o trato da mulher com a terra e, mais uma vez, na poesia de Bárbara Kariri, mulher e terra exercem relações intrínsecas.

O poema também salienta o trato amoroso da mulher, seja com os filhos, parceira/o, família, bem como com a lua que, segundo a voz-imagem "é quem mais sabe ser mulher". Essa mulher sabe tratar e as gerações demonstram isso. Por fim, esse trato é evidenciado numa cadeia de tratadoras. Porém, haverá uma relação entre essa mulher e o pé de cajarana, planta típica da região nordeste, "que era mãe da mãe da minha mãe", reforçando os elos que ligam essas figuras femininas. Assim, ser mulher, para o poema, é ser uma transmissora de sabedorias. A poesia de Bárbara Kariri enfatiza o matriarcado e a força feminina indígena. Em sua tese, ela já declamava que "somos um povo matriarcal – o vento sopra e essas mulheres têm escutado e conduzido as lutas" (Matias, 2024, p. 79). Na contracorrente do memoricídio, ser mulher, na poesia da autora indígena cearense, é ser diversa, tal como a lua.

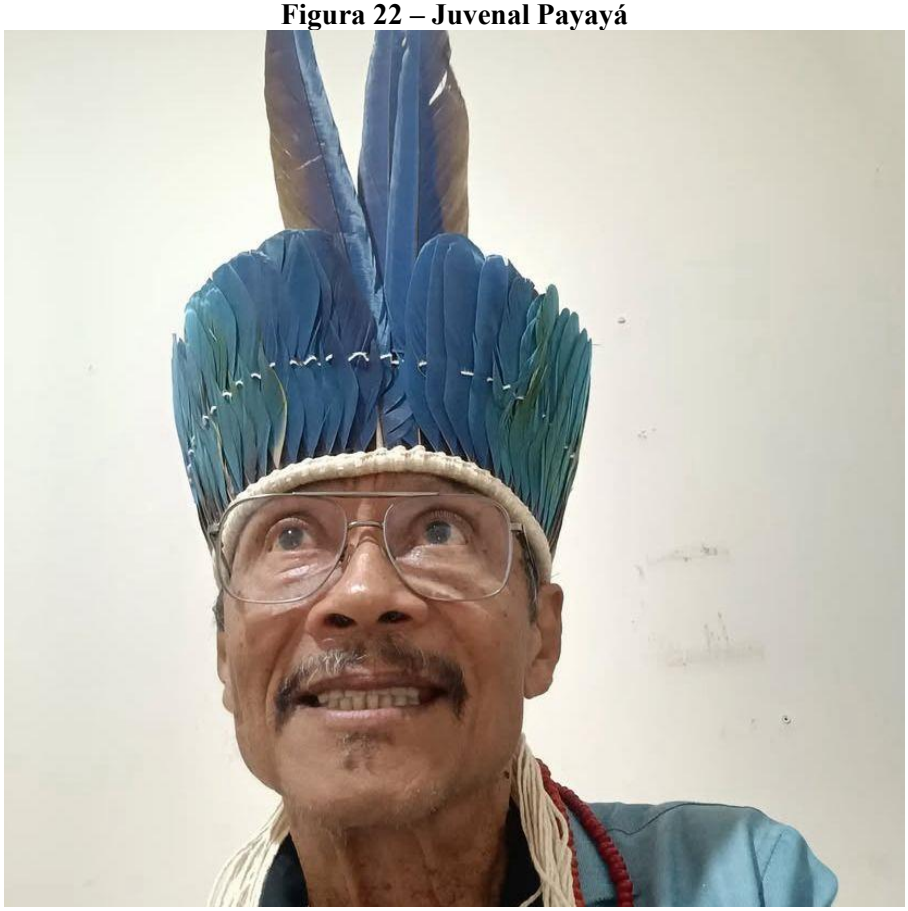
A poesia de Bárbara Kariri, em seu estado inicial, já anuncia e denuncia, enfaticamente, que a memória não pode ser ceifada. Por meio de versos não regulares, com uma escrita da rasura, os poemas da autora declamam que uma figura foi/é essencial para que a memória não

se perca. Afinal, se “a morte da memória tem a ver com atos históricos de eliminação do passado, presente e a projeção para o futuro” (Matias, 2024, p. 170), é preciso lutar contra esse histórico que deteve grande força no passado, exerce poder no presente e se projeta para o futuro. A poesia que nasce da terra/da mulher, tem a força de resistir a esse apagamento da memória. Pela literatura de Bárbara Kariri, as mulheres e a terra declamam juntas: não irão nos calar.

5.5 “Uma outra configuração da autoria literária indígena”: a versatilidade criativa de Juvenal Payayá

> *“Considera-se que Juvenal Payayá elucida uma outra configuração da autoria literária indígena e apresenta para seu leitor novas possibilidades temáticas, ao produzir uma literatura que aborda as cenas cotidianas sociais”* – (Francielle Santos – *Juvenal Payayá e a literatura de autoria indígena no Brasil*)

Figura 22 – Juvenal Payayá



Fonte: @payayajuvenal.[65]

Cacique, tua palavra ecoa
Em nossa mente e faz de nós
Guerreiros da esperança.

Teus versos tão emancipados
Ecoam multidões
De almas
Arvores
Bairros
Favelas e vielas
Escolas e oficinas

Escreve sobre gentes,

[65] Disponível no *Instagram* do autor @payayajuvenal. Acesso em 1 de maio de 2025.

Sobre gentes indígenas,
Sobre gentes excluídas,
Sobre gentes poderosas.
Teus versos são diversos.
Fala, grande cacique.

O escritor e a escritora indígena são livres para versar/escrever/tematizar. A literatura, como nos diz Antonio Candido (2011, p. 176), "aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos". Dessa forma, embora seguida de uma adjetivação, que determina o substantivo literatura, o que tenho chamado de literaturas indígenas nesta tese são as produções que nascem no bojo da escrita criativa e/ou memorial de sujeitos indígenas aldeados ou não, mas que mantêm relações ancestrais e identitárias com seus respectivos povos. Não defino em nenhum momento que as literaturas indígenas possuem uma temática específica que é falar apenas de questões indígenas; isso reduziria a arte literária a mero instrumento de reprodução discursiva. Vemos com Candido (2011) que a arte literária se manifesta universalmente em todos os tempos; então, as produções literárias indígenas tematizam diversos elementos e cada autor/a elege os temas que lhes aprazem na escrita literária.

Juvenal Teodoro Payayá, mais conhecido como Cacique Juvenal Payayá, é um dos escritores indígenas brasileiros que elege temas diferentes para compor sua poética e suas narrativas. Autor de romances e poemas, o cacique Payayá escreve sobre temas diversos que tocam em feridas da sociedade brasileira. Temas como a periferia de Salvador, o estupro e a violência contra corpos de grupos minoritários são temas que envolvem a escrita do autor indígena baiano. Além disso, Juvenal Payayá também versa sobre memórias, sua identidade indígena e os malefícios da colonização que se investiu sobre comunidades e povos indígenas. Por esse motivo, iniciei este subtópico sobre o Cacique Juvenal Payayá com uma citação da dissertação de mestrado da pesquisadora Francielle Silva Santos, intitulada *Juvenal Payayá e a literatura de autoria indígena no Brasil*, defendida em 2016, na UFBA. A pesquisadora defende que o autor indígena baiano "elucida uma outra configuração da autoria literária indígena e apresenta para seu leitor novas possibilidades temáticas" (Santos, 2016, p. 6), por isso, observa a versatilidade criativa de Juvenal Payayá que se envereda por temas e temáticas diversas para compor suas obras literárias.

Nascido em abril de 1945, em Maracaiá, que à época era distrito do município de Morro do Chapéu na Chapada Diamantina, Bahia. Em seu registro de nascimento, consta que nasceu no município de Miguel Calmon, também na Bahia. No ambiente acadêmico, Juvenal Payayá iniciou o curso de História na USP, mas não concluiu. Depois, retornou à Bahia e se tornou

bacharel em Economia pela Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS, concluindo depois uma pós-graduação em Gestão de Negócios. O cacique Payayá já atuou como professor da educação básica e já trabalhou por alguns anos em editoras e livrarias.

O livro que apresento neste subtópico foi publicado em 2018 pela Alba Cultural, um selo da Assembleia Legislativa da Bahia. O livro *Nheenguera* é uma antologia poética, que reúne diversos poemas de temáticas diversas, aproximando-se do que Francielle Santos denomina como nova configuração da autoria indígena. O Cacique Juvenal Payayá possui uma peculiaridade que é a desenvoltura de escrever em diferentes gêneros literários, tendo já publicado romances, contos, poemas, cordel e textos denunciativos. O autor produziu alguns livros em parceria com sua companheira Edilene Payayá. O quadro abaixo, organizado por Jamille da Silva Lima-Payayá e Eduardo Marandola Jr. Apresenta as produções de Juvenal Payayá de 2002 até 2019.

Figura 23 – Quadro das obras de Juvenal Payayá

2002	|	Os Tupinikin – Versos de Índio (Poesia) – Ed. Século XXI
2004	|	Ninguém na Caverna de Polifeno (Romance) – Ed. Século XXI
2004	|	Pêlos Assassinos (Romance) – Ed. Século XXI
2004	|	A Retomada x Interdito Proibitório – Caminho do Genocídio Indígena (em parceria com Edilene Payayá) (Denúncias) – Ed. Século XXI
2005	|	Timor Leste, O gosto da liberdade (Poesia) – Ed. Século XXI
2005	|	Fenomenal: história da cabeceira do primeiro rio Indígena (em parceria com Edilene Payayá) (Protopoema) – Ed. Século XXI
2006	|	Negócios na Periferia (Romance) – Ed. Século XXI
2010	|	O Filho da Ditadura (Romance) – Designe Editora
2012	|	Vozes (Poesia) – Designe Editora
Inédito	|	Prostituta de Alexandria (Romance)
2016	|	Vozes selvagens (Poesia) – Vento Leste
2018	|	Nheenguera (Poesia) – Alba Cultural
2019	|	Cacique Sacambuasu Payayá (Cordel) – Teia dos Povos/Secretaria de Educação da Bahia

Quadro 1: Bibliografia literária de Juvenal Payayá – 2002-2019
Organização: Lima; Marandola Jr., 2020.

Fonte: Lima-Payayá; Marandola Jr. (2020, p. 233).

O autor indígena baiano possui uma vasta publicação. Em 2022, publicou o romance *Roda de prosa na periferia.* Já em 2023, publicou o livro *Cânticos e Torés do povo indígena Payayá*. Em 2024, por sua vez, lançou a obra *Em busca do mapa da verdade,* também no formato de poema. Desde a publicação de sua primeira obra, *Os Tupinikin – versos de índio,*

em 2002, o autor indígena tem se debruçado em uma escrita com curtos intervalos entre uma obra e outra. Francielle Santos (2016, p. 24) aponta que nessa obra "Payayá 'ainda' não se afirmava como um escritor indígena. Todo processo de (re)afirmação enquanto escritor indígena ocorreu durante os processos de identificação do seu povo e recuperação das memórias individuais/coletivas". Assim como alguns/algumas outros autores/as estudados/as nesta tese, Juvenal Payayá também precisou fazer o caminho de volta em busca das suas raízes. Nesse sentido:

> a construção deste autor indígena ocorre por meio dos seus deslocamentos, de quem não está fixado nos grandes centros urbanos e não permaneceu sempre no seu lugar de registro. Juvenal Payayá é filho de um lugar periférico indígena, visto como retirante nordestino, à margem; e hoje se reafirma como indígena Payayá (Santos, 2016, p. 24).

Ocupando esses não-lugares motivados pelos deslocamentos, Juvenal Payayá constrói uma produção literária que se aproxima dessa noção de deslocamento, de forma que aponta para temáticas diversas e para feridas que precisam ser cicatrizadas ou mexidas. O autor enfrentou o processo imposto pelo poder colonial, que silenciou identidades indígenas e colocou diversas famílias à margem da sociedade. Sucumbindo a toda violência e apagamento a qual foi exposto, Juvenal Payayá encontrou na literatura uma forma de reafirmar sua identidade indígena e de poetizar e narrar as vidas de tantos sujeitos que, assim como ele, enfrentaram deslocamentos. O poema "Temática" apresenta o que denominei como versatilidade criativa na poética de Juvenal Payayá. O autor, por meio da metalinguagem, constrói um poema apontando sobre como produz o seu poema.

> Meu poema não vive
> Em mundo puro e acabado.
> Vedado a cimento, caiado,
> Prefere juntas de barro e pedra.
>
> Meu poema passa frio e fome
> Come, é persistente.
> Meu poema não acaba,
> Não tem fim nem limites.
>
> Antes do ponto final,
> Estendo o olhar na tela
> Para ver mais um poema
> Enxaguando em janelas.
>
> E diante da ambiguidade
> Delas, brota o verso na razão
> Direta e pura como flecha
> Que atinge o coração.
>
> De algumas janelas acenam,
> Outras acusam o poema

> E se fecham na escuridão.
> Meu poema tem um tema! (Juvenal Payayá, 2018, p. 43).

Juvenal Payayá constrói um metapoema para refletir sobre os modos de compor o seu poema. A voz-imagem, em cinco estrofes de quatro versos, dialoga com as outras possibilidades que os versos de um autor indígena podem tematizar. A ideia de temática, que é apontada desde o título do poema conversa com o que já apontei por meio da discussão de Francielle Santos (2016). O cacique Juvenal Payayá, foge então da alcunha fechada de escritor indígena que possui apenas uma temática: o ser indígena. Rejeitando essa definição, ele aponta que seu poema não vive em um mundo puro e acabado. Observe-se que o poema se inicia com o pronome possessivo "meu", evocando a ideia de autobiografia, no qual o poeta se coloca para demarcar politicamente sua ideologia no meio literário.

Na segunda estrofe, nos versos primeiro e terceiro, o pronome possessivo "meu" é repetido, enfatizando o lugar que o poema ocupa na vida do poeta. O poema assume características humanas, como passar frio e fome, ocorrendo então uma personificação ou prosopopeia. O poeta enfatiza ainda que seu poema não tem fim, nem limites. Aqui, com insistência, a voz-imagem deixa bem destacado a versatilidade em escrever o poema. Não ter fim ou limites diz respeito a não se prender a um tema ou a uma temática, mas, fazer o que se diz na terceira estrofe, estender o olhar na tela "para ver mais um poema". O poeta ainda se apoia na ideia de ambiguidade, reforçando a possibilidade dos sentidos outros que o poema pode oferecer. A janela é metaforizada como a possibilidade das visões ambíguas, que ofertam diferentes olhares para a composição poética do poeta. Por fim, o último verso enfatiza "meu poema tem um tema!", mas aqui não lido como um tema único, mas sim como o tema da ambiguidade, da variedade. Nesse sentido, Juvenal Payayá investe numa versatilidade criativa que tematiza o poema para além das estereotipações do que é ser um escritor indígena. Assim, a professora Suzane Costa observa que:

> Payayá apresenta uma poética narrativa que "sai" do índio para falar do índio, e que faz desse paradoxo o início de uma crítica a ideia de que o escritor indígena e somente aquele que se volta para os seus relatos etnográficos, que conta a história da aldeia, dos antepassados, dos parentescos ou da luta pela terra (Costa, 2019, p. 81-82).

As definições e os enquadramentos existentes na cena literária brasileira, muitas das vezes, existem para definir literaturas menores como despossuídas de temáticas diversas. O cânone literário, ao passo que rejeita a emergência das literaturas indígenas, pretende mantê-la enquadrada em um molde temático que é aquela literatura que se volta para uma perspectiva etnográfica da narrativa memorial e identitária. É necessário salientar que sim, essa literatura etnográfica existe e potencializa as autorias indígenas. No entanto, quando um/uma autor/a

indígena sai desse parâmetro e inaugura ou aprimora outras formas de produzir literaturas indígenas não deixa de ser indígena ou de possuir uma ligação com esse fenômeno que está em emergência desde o final da década de 1990. Nesse sentido, o apontamento de Costa (2019) sugere que a poética de Juvenal Payayá se abre para possibilidades outras e dialoga com as proposições de Santos (2016) quando fala da outra configuração de autoria literária indígena proposta pelo cacique autor.

Assim, vemos o indígena escrevendo sobre questões outras e nesse bojo trazendo também questões da sua identidade, da vida em comunidade, do pertencimento indígena. Juvenal Payayá é um dos poucos autores indígenas que se envereda pela possibilidade de tematizar outros espaços e outras gentes. Graça Graúna também é uma autora que tematiza sujeitos outros. Isso potencializa a arte literária indígena. Santos (2016, p. 33) aponta que "Payayá expõe isto com propriedade ao abordar temas sociais como sexualidade, ditadura militar, periferia, corrupção, entre outros, nos seus romances e nas redes sociais". Os temas sociais estão presentes nas escritas em prosa do autor bem como na poesia. Juvenal Payayá tem uma forma poética expressiva; seus poemas, geralmente, são extensos, compostos por muitas estrofes, o que dá uma dimensão narrativa ao texto poético. Em alguns casos há uma aproximação com rimas e sonoridade entre os versos, mas, geralmente, os poemas do autor são livres. No poema "Um emprego para mim", composto por treze estrofes, a voz-imagem versa sobre o desejo de ser um trabalhador, e coloca seus anseios e as diversas profissões as quais trabalharia.

> Eu preciso trabalhar
> escolher uma profissão,
> ter um emprego certo,
> receber e ser honesto.
> Honrar a meu credor,
> vender, comprar e pagar.
>
> O que eu quero é trabalhar:
> ser protético, cuidar da dentição,
> professor, dar lição.
> Médico, compositor,
> fazer canção de amor.
>
> Gráfico, balconista, estatístico,
> repartir a renda da nação,
> participar do custo,
> usufruir do lucro.
>
> Eu quero é um emprego certo:
> ajudar a crescer o PIB.
> Apagar incêndio, bombeiro,
> bancário, banqueiro.
> Secretário do Tesouro Nacional

ou do Banco Central.

[...]

Ah! Eu quero é um emprego
com bom salário,
mas meu verdadeiro ideário
é ser cidadão,
votar e ser votado
amar e ser amado.

Assim como vivem
os bem empregados (Juvenal Payayá, 2018, p. 129-130).

O poema "Um emprego para mim" é mais um em que Juvenal Payayá tematiza assuntos outros. Devido à extensão, trouxe apenas as quatro primeiras e as duas últimas estrofes. A voz poética em primeira pessoa declama durante toda a extensão do poema, que possui estrofes irregulares, ora com quatro, cinco, seis e dois versos. Pela marcação efetiva do pronome pessoal de primeira pessoa "Eu", a voz lírica reforça insistentemente a necessidade de trabalhar e de possuir um emprego. O autor indígena investe em um tema que toca nas vidas de diversos/as brasileiros/as: a busca por um emprego, uma profissão honesta. A noção de honestidade atravessa o poema, enfatizando que o desejo é conseguir um emprego justo, além de honrar seu credor, e para isso a voz poética aponta diversas opções: professor, médico, compositor, protético, gráfico, balconista.

Há no poema um olhar para as ações que o trabalhador realiza no desenvolvimento da nação. Repartir a renda, participar do custo e usufruir do lucro são apontamentos almejados pela voz poética, que, ao participar do mercado de trabalho, reconhece sua participação nos meios de produção e distribuição de renda. Na quarta estrofe há a reafirmação pelo desejo de um emprego certo para "ajudar a crescer o PIB", reforçando essa participação efetiva na ideia de trabalhador da nação. Diversas são as sugestões da voz poética: de bombeiro até a Secretário do Tesouro Nacional. Observando esse poema de Juvenal Payayá, é possível reafirmar mais uma vez, agora com as professoras Leiane Aquino Cohim e Elizabeth Gonzaga de Lima (2025, p. 110) que o autor indígena baiano "usa a liberdade da expressão poética ao extremo para falar sobre temas que lhe inquietam, lhe inspiram, ou convocam a sua militância, desestabilizando expectativas de leitores que tendem a emoldurar temáticas à escrita indígena". Construir um poema sobre o desejo de possuir um emprego pode estar ligado aos deslocamentos e as buscas por espaço e reconhecimento pelo qual o escritor já passou. Além do mais, escolhe em sua poética oportunizar espaço de voz para "grupos sociais que também se encontram à margem das formas de poder" (Cohim; Lima, 2024, p. 127), neste caso, os trabalhadores e as trabalhadoras.

Ter um emprego certo no Brasil é uma tarefa árdua para diversos/as trabalhadores/as, por isso, a militância adentra ao poema de Juvenal Payayá para reforçar a importância da mão de obra que move as estruturas da nação, seja no campo ou na cidade, mas sem fugir da ideia de bem-estar, afinal, nas duas últimas estrofes do poema, a voz-imagem salienta que almeja um emprego com bom salário. O encerramento do texto poética se encaminha para o encontro com o afeto, uma vez que essa voz-imagem quer ser um cidadão que tem um emprego e também a oportunidade de votar, ser votado, amar e ser amado, enfatizando nos dois últimos versos que "assim como vivem os bem empregados". Dessa forma, rejeita a ideia de exploração, coloca o trabalhador como figura necessária à nação, mas que as relações de trabalho precisam ser pautadas na honestidade e no direito de ter um bom salário e condições justas de empregabilidade. O poema "Um emprego para mim" pode ser um diálogo militante do poeta indígena, porque "aos 14 anos, ainda na adolescência, começa a trabalhar na construção civil, como tecelão e metalúrgico. Juvenal Payayá passa sua juventude mudando de profissão, quando então decide que ali não era o seu lugar" (Santos, 2016, p. 23). O poeta lança um olhar sobre o lugar do trabalhador no Brasil e é movido por sua experiência de vida constrói um poema em que uma voz pessoal demonstra um desejo que não é apenas único, mas coletivo.

Nheenguera (2018), como já dito, apresenta poemas de temáticas diversas. O próprio Juvenal Payayá (2018, p. 8) aponta que "alguns dos poemas são inéditos, outro divulgados através do blog do autor"[66]. O poeta escolhe para intitular sua antologia poética uma palavra em tupi que significa recado; assim, *Nheenguera* (2018) "é uma obra da literatura indígena brasileira contemporânea, na qual o autor faz uso da palavra escrita para tematizar questões sociais que não conhecem fronteiras" (Cohim; Lima, 2024, p. 127). O não conhecer fronteiras é sustentado por meio de poemas instrutivos, no qual a voz-imagem quase sempre dialoga com seu público. Desta vez, o poema intitulado "Recado", que faz referência ao título do livro, dirige-se diretamente ao "índio":

> Índio, não seja escravo! – e nem pode sê-lo!
> Índio, não morrerás pela labuta
> Do trabalho alheio,
> Nem na trincheira da guerra
> Na guerra dos homens da lei!
>
> Índio, não te faças mártir
> Pela pátria que não te abraça!
> Nem tanto te faça herói da praça
> Senão pela causa tua
> Se for determinante!

[66] O blog do autor: juvenalpayaya.uol.com.br não está mais disponível.

Índio, não queiras morrer
Na angústia do laço caduco.
É ele que te escraviza a memória.
Morrer só pela luta da causa.
Não sejas mártir, resista!

Tu que moras na *oka*
Nunca curvas a tua face.
Não esqueças a pujante história
Herdada na ponta do arco
Ensino da ancestral memória!

Não deixes que acabe um dia
A vontade de rever a floresta!
Os múltiplos sóis, o último parente
De face singular. Pinta e vai
Com bravura repicando o *marakâ*!

Teu código de lei está na voz do ar,
Teu território livre é soberano!
Não cedas ao ego da mistura
A tempestade tem aparente tristeza
Somente na aldeia o vento é rei!

Não te curves ao estado da opressão,
Ao racismo que ao opressor apraz
Usa a arma da calma do altar de Tupã.
Índio, é o espírito oprimido primeiro,
Resista o cárcere, mas não sejas mártir! (Juvenal Payayá, 2018, p. 24-25).

O poema "Recado" apresenta uma voz-imagem indígena que dialoga com um parente. A escolha pelo termo "índio" no texto não evoca a ideia de atraso já tão questionada por outros escritores indígenas. Juvenal Payayá constrói um poema em que, de fato, um recado é dado. Poderíamos pensar em recados, no plural, uma vez que durante toda a extensão do poema a voz-imagem dialoga com esse "índio" dando-lhe informações e orientações. O poema inicia-se com os recados de rejeição à escravidão, ao trabalho forçado, à guerra provocada pelos brancos. Há, na voz indígena, uma denúncia. Ao abordar o "trabalho alheio" na primeira e "a pátria que não te abraça" na segunda estrofe, o poema elucida a utilização da mão de obra escrava desse índio. Assim, esse sujeito que declama orienta para a fuga de qualquer meio de escravidão.

Depois, reforça a não submissão, o não querer ser mártir, que aparece tanto na segunda quanto na terceira estrofe. Aqui, podemos fazer uma relação com o romance *O guarani* (1857), de José de Alencar, em que Peri, índio protagonista, torna-se um símbolo da pátria, um herói, por servir ao colonizador. O poema de Juvenal Payayá, no entanto, orienta ao não martírio, à não morte "pela pátria que não te abraça!". A morte aceita é apenas aquela pela luta da causa, pela resistência. São recados dados continuamente e o poema vai se constituindo como um recado-manifesto. Neste poema, o autor indígena se aproxima das questões que envolvem a ancestralidade e a identidade indígena, trazendo elementos da comunidade, como a *oka* e o

maraká. Ainda reforça a herança ancestral da memória, destacando a história de luta e resistência que não deve ser esquecida.

Ao final, o poema evoca ainda o sentimento de pertencer ao território, salienta a não aceitação à opressão, o que nos leva ao início do poema, quando a voz-imagem orienta à rejeição da escravidão. Essa voz-imagem toca ainda em um ponto pertinente, orienta o índio a não se curvar diante do racismo do opressor. Juvenal Payayá traz em alguns dos seus poemas questões já enfrentadas em sua vida. O racismo é uma mácula que já feriu as experiências e vidas de diversos sujeitos indígenas. Há também a referência a Tupã, adentrando então ao poema a religiosidade. Em suma, "Recado" é, literalmente, um recado não apenas a um índio, mas aos povos indígenas brasileiros, que resistiram e continuam a resistir à escravidão e à opressão. O poema se encerra enfatizando mais uma vez a negação ao martírio, como forma de enfatizar que morrer gratuitamente nessa sociedade racista não é uma opção.

Juvenal Teodoro Payayá é um escritor indígena brasileiro que se preocupa em declamar junto à sua voz, as vozes que por tanto tempo foram obrigadas a silenciar. Seus versos, romances e contos refletem uma escrita política e poética que se empenha em pensar em outras formas de compreender a arte literária indígena. Dessa maneira, com seu modo singular de escrita, muito motivado pela oralidade, pelas experiências de trânsito, pelos preconceitos enfrentados,

> a obra de Juvenal Payayá poderia ser melhor compreendida como um grito-escavação existencial-política que busca reconhecimento nos trânsitos e embates com o Outro, entre hospitalidade e hostilidade. Dito de outra forma, sua literatura expressaria a violência do encontro com o Outro, ao mesmo tempo que busca construir uma face que permita o reconhecimento (Lima-Payayá; Marandola Jr., 2020, p. 232).

Juvenal Payayá escreve uma literatura política. Há em seus textos o compromisso de diálogo e/ou embate com o Outro, como bem apontam Lima-Payayá e Marandola Jr. (2020). No entanto, nos trânsitos vividos pelo autor, a escrita literária funcionou e ainda funciona como flecha hospitaleira e/ou hostil na sociedade brasileira que ainda rejeita corpos e grupos minoritários, tão assistidos e lembrados na poética do cacique Payayá.

A literatura indígena do autor baiano se apresenta e se concretiza como o espaço das vozes outras. São novas temáticas que permitem aos leitores novos entendimentos sobre o que é e o que quer a autoria indígena brasileira. Em *Nheenguera* (2018) diversas são as possibilidades de encontros de vozes que se imiscuem nos versos de Payayá, enfatizando a criatividade e a versatilidade de um homem indígena em trânsito, nos gêneros em que escreve, nas temáticas que aborda e na luta coletiva indígena, afinal, antes de ser escritor inventivo, Payayá é um indígena cacique.

6. VOZES-IMAGENS INDÍGENAS: PELA VOZ OU PELA IMAGEM, OUTRA FORMA DE PENSAR QUEM NARRA O TEXTO

Antes das considerações, quero reforçar minha escolha pelo termo voz-imagem.

Na contramão da cidade letrada que hegemonizou a letra, Paul Zumthor (1997) vai definir que o homem se situa no mundo por meio da voz, mas essa ação situada dá-se em relação ao outro, pois falar, emitir um som, implica numa audição, mas como essa fala estabelece sentidos, dela sucederão as intenções do locutor, pois "toda comunicação oral [...] estabelece um ato de autoridade" (Zumthor, 1997, p. 33). A autoridade em questão não é a mesma exercida pela palavra escrita, ou pela cidade escriturária destacada por Rama (1985), trata-se de uma autoridade que coaduna com a significação e a instrução que a comunicação oral exerce, uma vez que a palavra falada se estabelece nos diálogos. Zumthor então traça a construção de um conceito que dá uma dimensão estética à palavra falada, rompendo então com a premissa ocidental europeia de que a voz não pode expressar literatura.

O conceito em questão é o de *Performance*. Para Zumthor, a palavra falada empregada para fins literários é utilizada por meio de performance, que ele define como uma "ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida" (Zumthor, 1997, p. 33). No entanto, Zumthor conceitua performance muito pautado no que ele entendia por poéticas orais europeias. Assim, suas contribuições acerca da performance enquanto ação que manifesta o literário por meio da voz é bastante válida porque enuncia a necessidade de se entender e valorizar o conceito de literatura não apenas como *littera*, mas apaga outras possibilidades existentes para além daquele contexto a qual o medievalista estava situado. Ampliando a definição de poéticas orais proposta por Zumthor, os povos indígenas compreendem que a performance exige uma conexão mais definida com o corpo; por isso, Daniel Munduruku (2009, p. 72) destaca que "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". A definição de Zumthor é válida, mas esbarra na limitação ao Ocidente, assim, exigir/existir uma definição nossa nos aproxima mais de nossas vivências e necessidades de conceituação. Então, é aqui que busco ampliar a percepção da voz, da narrativa e da escrita no contexto da literatura indígena. Essa é uma contribuição importante, que visa romper os pares dicotômicos ou os lamentos de perda e de derrota.

A crítica a Paul Zumthor faz-se necessária nesse ativismo para questionar não o investimento dado à epopeia, como fez, mas ao esquecimento (ou apagamento mesmo) a outras

poéticas do gênero. O próprio autor elucida que a epopeia foi o "gênero poético oral que, como tal, foi melhor estudado até hoje" (Zumthor, 1997, p. 107). De fato, conhecendo a tradição literária ocidental, as grandes epopeias foram e ainda são minuciosamente estudadas. Mas, sendo o Zumthor um crítico que questionava a tradição que definia a ideia eurocêntrica do que era literário ou não literário, investir no gênero poético oral mais acessado do mundo e invisibilizar a existência de outras poéticas para além da epopeia pode se configurar como mecanismo que colabora para a ideia tão problematizada por ele sobre a redução das demais expressões orais como folclore.

Por outro viés, Daniel Munduruku observa que a palavra falada indígena é formada na tradição. A tradição está relacionada com a terra, com o ancião, com a dança. Inclusive, a ideia de performance indígena passa pelas diferentes formas de narrar dos contadores, de forma que "os contadores são pessoas que amarram os ouvintes pelo suspense da narrativa, pelo bailar das palavras, pela emoção da voz" (Munduruku, 2009, p. 72). A ação de amarrar o ouvinte é um ato performático dos narradores indígenas, que não se apartam da tradição e trazem também para seus feitos a inovação. As palavras não saem aleatoriamente, elas bailam, formam, emocionam. Cada narrar exige uma performance. Assim, a palavra performática indígena pode ser falada, cantada, bailada, dançada, encantada, de forma que a ideia inicialmente evocada em Zumthor não dá conta de compreender esses processos da voz, por isso, a necessidade de nós mesmos definirmos nossas performances, oralidades, vozes.

É nesse movimento apontado por Munduruku (2009) que tenciono apresentar o conceito de voz-imagem indígena, já utilizado nas análises desta tese, como mecanismo crítico e político para me referir ao que a teoria literária ocidental chama de narrador ou eu-lírico. Não se trata de uma negação ao termo. Trata-se, porém, de uma conceituação que melhor dialoga com os autores e as autoras estudados/as neste trabalho, uma vez que o que convencionalmente chamamos de narrador, aqui observo como uma voz, que pode ser tanto individual quanto coletiva, que não apenas narra, mas também cria imagens diversas. Tais imagens não são postas de formas literais, mas sim atravessadas pela capacidade criativa dos/das autores/as em, por meio da memória e do dialogismo, proporem imagens aos leitores, assim como faz Graça Graúna em seus haikais, Eliane Potiguara em seus poemas de vozes coletivas, Vitor Tuxá em seu romance no qual o rio é também um personagem. Esses/as autores/as criam e misturam vozes que se tecem pela construção imagética.

Inclusive, "a autoria indígena se configura através de determinados signos, inclusive extra-verbais, que querem significar a forma de ser dos grupos ali representados" (Almeida; Queiroz, 2004, p. 216). Dessa forma, a voz-imagem indígena atravessa diversos signos e serve

às representações almejadas por quem escreve. Nesse sentido, o conceito de voz-imagem indígena dialoga com a concepção destacada por Janice Thiél e Maria Inês de Almeida que, geralmente, utilizam em seus textos a expressão "textualidades indígenas", levando-nos a compreender as produções indígenas para além do escrito e do oral. Assim, as textualidades indígenas manifestam-se por meio da voz, da escrita, do grafismo, da ilustração. Envolve então sentidos múltiplos que vão da manifestação expressa da voz à performance ou ao desenho. Thiél (2012) destaca as relações intercambiáveis existentes nas textualidades indígenas; relações essas que expressam o caráter híbrido do texto indígena. A definição de texto não se fecha nele mesmo, pelo contrário, abre-se numa multiplicidade de definições. Diversas produções indígenas são acompanhadas por ilustrações e/ou grafismos. No entanto, não há uma dissociação entre o narrado e o imagético, tal como a voz e a escrita se imbricam e tornam-se complemento, a imagem presente nas obras mantém relação constante com o que se narra. Geralmente os grafismos são produzidos por artistas indígenas, enquanto as ilustrações, boa parte das vezes, são de autoria de não indígenas. Tiago Hakiy, escritor indígena sateré-mawé, do estado do Amazonas, diz que a literatura indígena "[...] tem contornos de oralidade, com ritos de grafismos e sons de floresta, que tem em suas entrelinhas um sentido de ancestralidade" (Hakiy, 2018, p. 38).

Hakiy (2018) observa a relação constante do texto indígena com a oralidade e também com o que chama de ritos de grafismo. Tais ritos estão além da ação canônica que correlaciona a escrita à fala. O poeta indígena também salienta que a escrita não é só um meio para perpetuar, tal como na definição da cidade letrada já abordada aqui com Ángel Rama (1985), mas como instrumento que potencializa a criação literária indígena e a leva a espaços para além das aldeias. A produção intelectual e literária indígena não é produzida apenas para circular em nossos territórios. Necessita circular por espaços ainda canônicos, neocoloniais e brancos, que rejeitam a inserção dessas produções.

Pensando então que as textualidades indígenas são compostas/pintadas nesse intercâmbio de elementos sonoros, escritos e imagéticos, que coexistem e se intercambiam, vale salientar mais uma vez a noção de voz-imagem indígena como potência criativa na contemporaneidade. Assim, da pobreza de experiência apontada por Walter Benjamin, até a construção do conceito de narrador pós-moderno em Silviano Santiago, quando *Nas malhas da letra* o teórico brasileiro aponta que "o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador" (Santiago, 2002, p. 45). Ao propor essa concepção, Santiago (2002) conceitua um narrador que se vê afastado, agindo apenas como observador perante ao narrado para criar a ficção. Nesse sentido, esse

narrador não dialoga com o que chamamos aqui de voz-imagem indígena, uma vez que há autores/as aqui estudados que imiscuem as definições de quem narra e quem escreve. Na voz-imagem, quem narra também cria imagens sobre si. Por isso, mais que pós-moderno, mais que experiente, quem cria imagens pela voz dialoga com outras vozes, numa postura dialógica e inacabada.

Assim, penso quem narra o texto literário não como sujeito distante, afastado e observador, mas como voz participativa que cria imagens. Como sujeito criador, ativo e responsivo, essa voz-imagem emite não apenas narrativas, mas também experiências. São outros modos de entender a narrativa e o narrador. São formas outras de entender o fenômeno Literatura.

7. MEU CORPO TAMBÉM É VOZ-IMAGEM: PALAVRAS DO COMEÇO

Território: meu corpo
Marcado pelas cores da
Resistência.
Pintado pelos ancestrais (Silva Filho, 2025).

Palavras do começo: em oposição ao final. Esta tese foi pintada no meu corpo. Meu corpo também é uma tese, ou melhor, meu corpo é, também, uma voz-imagem. As palavras aqui articuladas formam um texto consideravelmente extenso, mas junto a elas eu estou. Digo então, que as palavras que aqui coloco são o começo. O começo da circulação, do voo, do pouso e da apreciação. Assim, no Nordeste em que habito, formado por diferentes povos indígenas e por escritores/as que despontam como importantes territórios da palavra na cena literária, ao propor um mapeamento das autorias escritas de maneira individual, dialogo com a ancestralidade e com um compromisso estético e político de valorizar esses/as autores/as e suas autorias. Pontuo então, que a *Bibliografia das Publicações Indígenas no Brasil*, coordenada por Daniel Munduruku, Aline Franca e Thulio Dias (2019), foi de suma importância para a consolidação desta pesquisa. Ao conhecer esse projeto, lá no final de 2020, pensei nessa proposta de pesquisa. Destaco também que com este trabalho o projeto pode ser atualizado, considerando que há autores/as aqui estudados/as que ainda não são mencionados na bibliografia.

Esta tese, como ato político, construída firmemente no diálogo e nas trocas, concretiza aquilo que defendo: a autoria indígena do/no Nordeste brasileiro existe em suas várias formas, gêneros e tamanhos. Há, nos textos literários dos/das quinze autores/as estudados e apresentados nesta tese, o que chamo de voz-imagem, ou seja, um processo narrativo, lírico e dramático que carrega além de palavras, a possibilidade de construção imagética. Por construção de imagens, não me refiro apenas aos textos acompanhados por ilustrações ou grafismos, mas sim ao processo criativo que a voz que comanda o texto tem de possibilitar aos leitores a construção de imagens a partir do texto. Por isso, tal como o jenipapo, o urucum e o toá, que ao serem tecidos em nossa pele formam imagens com significados distintos, as palavras literárias de cada autor/a estudado/a nesta tese também marcam significados e criam símbolos, imagens e grafismos.

Ao reforçar a existência de um Nordeste indígena, esta pesquisa também investe num reforço ético e crítico acerca da produção literária para além do eixo-sul. Além disso, reforça que a produção literária indígena de autores/as que pertencem a povos da região em questão possui uma versatilidade criativa, uma vez que diversos são os temas abordados por cada

escritor e escritora. Entendendo que cada povo indígena possui particularidades – embora estejam todos ligados pelo fio da ancestralidade – entendo que é essa particularidade, que descende também da memória coletiva que conduz a criação literária de cada autor/a. Assim, para além de um Nordeste inventado ou construído imbuído de um silenciamento, as autorias que despontam nessa região, revelam uma região, além de delimitações geográficas, capaz de articular saberes, memórias e ancestralidade nos textos literários.

Quando afirmo que meu corpo também é voz-imagem, saliento que faço parte de uma cadeia de sujeitos que não estão apartados da memória herdada dos mais velhos. Assim, por meio da minha escrita crítica, apresento autores/as e também me coloco como sujeito participante desse processo que é também político. As produções de Graça Graúna, Juão Nyn, Eliane Potiguara, Eva Potiguara, Denízia Fulkaxó, Ane Kethleen Pataxó, Ademário Ribeiro, Ezequiel Vitor Tuxá, Auritha Tabajara, Sulami Katy, Bárbara Matias Kariri, Ellen Wassu, Chirley Pankará, Meyriane Potiguara e Juvenal Payayá, apontam uma região que está fincada na ancestralidade. Seja via romance, conto, poema ou tragédia, cada autor/a, a seu modo, constrói uma voz-imagem capaz de narrar e criar formas outras para se ler o texto literário. Assim, rejeitando a noção de extinção da arte de narrar, compreendendo que desde o processo colonial, os povos indígenas construíram formas de resistir ao silenciamento, mesmo na calada da noite, aqueles/as anciões e anciãs já eram criadores e criadoras de vozes-imagens. Contavam em meio às proibições e criavam estratégias de manter viva pela palavra e pela imagem.

A tintura do jenipapo, do urucum e do toá, cada um a seu modo, durando mais ou menos sob a pele, revela não apenas uma coloração, mas também a capacidade de possuir significados. Nesta tese, cada autor/a significa de alguma forma para mim, para meu corpo. Esta pesquisa me afeta e me faz afetar outros; por isso, palavras do começo: espero que quem ler este texto possa ouvir as vozes ancestrais e perceber as imagens que aqui proponho. Espero que leiam também como se estivesse lendo meu corpo, que é também história. Não encerro o diálogo; ele está apenas começando. Entendo, porém, que aqui é uma pausa. Anseio que diversos/as outros/as autores/as indígenas de povos desta região possam publicar para que em pesquisas futuras essa catalogação seja maior. Rompendo barreiras e o mercado editorial, escrevendo sobre suas memórias ou narrando sobre o que desejam, não sendo necessariamente sobre o universo indígena, esses/as autores/as continuarão a formar e a preservar o que chamei nesta tese de Literatura indígena brasileira contemporânea. O processo é continuativo.

Dessa maneira, do pioneirismo de autoras como Graça Graúna e Eliane Potiguara até as/os mais jovens, o fio da memória continua a ser montado. Nesta tese, diversas categorias de análises se misturam e confluem para que os/as autores/as e suas autorias possam ganhar

repertório crítico e também visibilidade. Não me aparto da memória, entendendo esse mecanismo estético, político e ancestral como categoria primordial que interliga os/as quinze autores/as apresentados/as nesta tese. Foi pelo poder da memória que esta tese foi construída. Falando em memória, gostaria de lembrar que nestes quatro anos em que gesto essa escrita, encontrei-me pessoalmente com alguns/algumas dos/das autores/as aqui estudados. Nesses encontros, pude reforçar que a escrita literária indígena do/no Nordeste existe e resiste e produzirá ainda diversos outros frutos.

Saliento, porém, que esta tese não é apenas um mapeamento para expor rostos e obras. Ela funciona como um ato político de um sujeito indígena pesquisador que, como dito na introdução, não é só, mas formado por uma coletividade. É também um documento da memória, que enxerga a literatura como instrumento de poder, mas também como mecanismo decolonial. Nas escritas de cada autor/a eu também me encontro e me deixo encontrar. Afinal, nas leituras, meu corpo-voz-imagem performa o encanto das palavras.

Por isso: salve a força Encantada. Salve os povos indígenas do Nordeste.

Por começo, eis meu corpo pintado.

8. REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. In: HONESKO, Vinicius (org.). Chapeço: Argos, 2009.

ALBUQUERQUE JÚNIOR. Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes.** 5 ed. São Paulo: Cortez, 2011.

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

ANGATU, Casé. Já somos outros mundos possíveis, mas precisamos desarraigar o humano e o capital do centro do universo: Aupaba suí Possaûssub Nhe'enga, suí Ka'aeté T-Eté Anga (Territórios do Sonhar, Falar, das Matas, Corpos e Almas). In: TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato; SANTOS, Cristina Mielczarski dos; MEDEIROS, Vera Lúcia Cardoso (Orgs.). **Letras e vozes dos Lugares**. Porto Alegre: Zouk, 2022.

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

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **A invisibilidade dos povos indígenas do Nordeste**. 2023. Disponível em: https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/opiniao/colunistas/durval-muniz-de-albuquerque-jr/a-invisibilidade-dos-povos-indigenas-do-nordeste-1.3372122. Acesso em 10 de fev. de 2024.

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

AZEVEDO, Marta. **Quantos eram? Quantos serão?** PIB Socioambiental, 2020. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Quantos_eram%3F_Quantos_ser%C3%A3o%3F. Acesso em 10 de fev. de 2024.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média:** o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BARROS, Randra. **O canto de Graúna:** uma poética da heterogeneidade nas literaturas indígenas brasileiras contemporâneas. Salvador: Eduneb, 2022.

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

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Roberto Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

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

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil.** Brasília: Senado Federal, 1988.

BRASIL. **Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996.** Brasília, DF: 10 de março de 2008. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm. Acesso em: 18 de abril de 2023.

BRASIL. **Decreto nº 6.861, de 27 de maio de 2009.** Brasília, DF: 27 de maio de 2009. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/decreto/d6861.htm. Acesso em 31 de janeiro de 2024.

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: 18 de abril de 2023.

BRASIL. **LEI Nº 14.017, DE 29 DE JUNHO DE 2020.** Brasília, DF: 29 de junho de 2020. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/lei/l14017.htm>. Acesso em 20 de maio de 2024.

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular.** Brasília: MEC, 2017. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf. Acesso em: 21 de abril de 2023.

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.

CABRAL, Carlos Henrique Romeu; DE OLIVEIRA, Neuma Gomes. A PINTURA CORPORAL KARIRI-XOCÓ. **Arte, Cultura e Memoria**, p. 17-29, 2012.

CÂMARA, Ana Stela; FERNANDES, Márcia Maria. O reconhecimento jurídico do Rio Atrato como sujeito de direitos: reflexões sobre a mudança de paradigma nas relações entre o ser humano e a natureza. **Revista Estudos e Pesquisas sobre as Américas**, v. 12, n. 1, p. 1984-1639, 2018.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. Ouro sobre Azul: Rio de Janeiro, 2011.

CASTRO, Laura. As cosmopoéticas de livros e escritas indígenas. **Grau Zero–Revista de Crítica Cultural**, v. 11, n. 1, p. 73-96, 2023.

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. Disponível em: https://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/prima-pagina-cic_po.html. Acesso em: 11 de outubro de 2024.

COHIM, Leiane Carla Aquino de Oliveira; DE LIMA, Elizabeth Gonzaga. Nheenguera: contribuições da poética de Juvenal Payayá para a literatura indígena brasileira contemporânea. **Revista Cerrados**, v. 33, n. 65, p. 123-133, 2024.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Jr.eJoão Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

COSTA, Januacele Francisca da. **Ya: thê, a última língua nativa no nordeste do Brasil: aspectos morfo-fonológicos e morfo-sintácticos**. Tese (Doutorado em Linguística). Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 1999.

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

COSTA, Suzane Lima. Literatura na Bahia dos Índios: do povo-autor à autoria sem adjetivos. In: AUGUSTO, Jorge (org.) **Contemporaneidades periféricas**. Salvador: Editora Segundo Selo, 2019. p. 71-92

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.

CRESSONI, Fábio Eduardo. **A demonização da alma indígena: jesuítas e caraíbas na Terra de Santa Cruz**. 2013, 160 f. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual Paulista Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, 2013.

CRUZ, Felipe Sotto Maior (Felipe Tuxá). **'Quando a terra sair' Os índios Tuxá de Rodelas e a barragem de Itaparica: memórias do desterro, memórias da resistência**. 2017. 143f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília Brasília. 2017.

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

DA NÓBREGA, Manoel. **Cartas do Brasil**. Imprensa Nacional, 1886.

DANNER, Leno Francisco. DORRICO, Julie. DANNER, Fernando. Literatura indígena como descatequização da mente, crítica da cultura e reorientação do olhar: sobre a voz-práxis estético-política das minorias. 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. 315-358, 2018.

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, 2020.

DANTAS, Beatriz G. *et al*. "Os povos indígenas no Nordeste brasileiro: um esboço histórico". In: CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras: SMC: FAPESP, 1992, p.431-456.

D'EVREUX, Yves. **Viagem ao norte do Brasil feita nos annos de 1613 a 1614.** Traduzida pelo Dr. Cezar Augusto Marques. Maranhão, 1874.

DE SOUZA, D. C. BEIRAS, A. Violência por parceiro íntimo em relações homossexuais masculinas: Um estudo qualitativo. **Mosaico - Revista Multidisciplinar de Humanidades, Vassouras**, v. 15, n. 1, p. 227-241, jan./abr. 2024.

DE SOUSA, Fernando. **A Usina Hidrelétrica Luiz Gonzaga e os novos tempos nas relações sociais**, 2019. Disponível em: https://ferdinandodesousa.com/2019/05/29/a-usina-hidreletrica-luiz-gonzaga-e-os-novos-tempos-nas-relacoes-sociais/. Acesso em 12 de setembro de 2024.

DORRICO, Julie. A oralidade no impresso: o 'eu-nós lírico-político' da literatura indígena contemporânea. **BOITATÁ**, Londrina, n. 24, 2017.

DORRICO, Julie. Alteridade Indígena: Voz-Práxis Via Literatura em A Queda do Céu: Palavras de Um Xamã Yanomami. **Revista Opinião Filosófica**, Porto Alegre, Nº 1, 2017, p. 59-72.

DORRICO, Julie; RODRIGUES, Cecília. A poética do eu-nós: uma conversa com Julie Dorrico. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 69, p. e6914, 2023.

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

ESBELL, Jaider. A arte Indígena Contemporânea e o Grande Mundo. Não há como falar em arte indígena contemporânea sem falar dos indígenas, sem falar do direito à terra e à vida. **Select**. Edição 39. Publicado em 22 jan. De 2018. Disponível em: <https://www.select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo>. Acesso em: 25 de fev. de 2025.

ESBELL, Jaider. Universos que se espelham nas artes. In: TERENA, Naine et al. **Teatro e os povos indígenas: Janelas abertas para a possibilidade**. n-1 edições, 2021.

ESBELL, Jaider. Na sociedade indígena, todos são artistas. Entrevista de Jaider Esbell com a participação de Anderson Arêas, Clarrisa Diniz, Daiara Tukano, Livia Flores, Paula Berbert, Pedro Cesarino e Ronald Duarte, realizada em 15 de abril de 2021 por via remota. **Arte e Ensaios**. Revista do Programa de pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da

Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: PPGAV/UFRJ, vol. 27, n. 41, jan-jun, 2021.

FARRET, Rafael Leporace; PINTO, Simone Rodrigues. América Latina: da construção do nome à consolidação da ideia. **Topoi (Rio de Janeiro)**, v. 12, n. 23, p. 30-42, 2011.

FERNANDES, Estevão Rafael. **Descolonizando sexualidades:** enquadramentos coloniais e homossexualidade indígena no Brasil e nos Estados Unidos [recurso eletrônico] Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020.

FIOROTTI, Devair Antonio. Taren, eren e panton: poetnicidade oral Macuxi. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 53, p. 101-127, jan./abr. 2018

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos:** Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 264-298, 2001.

FRANCA, Aline; MUNDURUKU, Daniel; GOMES, Thulio (orgs.). **Bibliografia das publicações indígenas do Brasil**. 2019. Online. Disponível em: https://pt.wikibooks.org/wiki/Bibliografia_das_publica%C3%A7%C3%B5es_ind%C3%ADgenas_do_Brasil. Acesso em 12 de jul. 2021.

FRANCHETTI, Paulo. O haicai no Brasil. **ALEA**. v. 10, n. 2, 2008.

FULKAXÓ, Denízia Kawany Cruz. **Kariri Xocó:** contos indígenas: volume 2. Ilustrações de Caco Bressane. São Paulo: Sesc São Paulo, 2019.

FULKAXÓ, Denízia Kawany. **Kariri Xocó:** contos indígenas: volume 3. Tradução de Nhenety Kariri Xocó. Ilustrações de Caco Bressane. São Paulo: Sesc São Paulo, 2022.

FULKAXÓ, Denízia Kawany. **Kariri Xocó:** contos indígenas: volume 4. Tradução de Nhenety Kariri Xocó. Ilustrações de Otávio Bressane. São Paulo: Sesc São Paulo, 2023.

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

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Editora Ática, 2002.

GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do conto**. Editora Ática, 2006.

GRAÚNA, Graça. **Tessituras da Terra.** Belo Horizonte: M.E Edições Alternativas, 2001.

GRAÚNA, Graça. **Criaturas de Ñanderu. Ilustrações de José Carlos Lollo.** Barueri/SP: Manole, 2010.

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.

GRAUNA, Graça. Dos saberes indígenas: o nosso papel também é fazer arte. **Revista Literatura em Debate**, v. 12, n. 22, p. 223-230, 2018.

GRAÚNA, Graça. **Fios do tempo:** (quase haikais). Recife: Baleia Cartonera, 2021.

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.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2023.

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.

HENRIQUE, Cláudio. **Fios do tempo:** um profundo respiro. 2021. Disponível em: https://gracagrauna.com/2021/11/12/fios-do-tempo-um-profundo-respiro/. Acesso em 30 de outubro de 2023.

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

IBGE. **O Brasil indígena – língua falada.** IBGE, Censo Demográfico 2010, 2023. Disponível em: <https://indigenas.ibge.gov.br/estudos-especiais-3/o-brasil-indigena/lingua-falada>.

IBGE. CABRAL, Umberlândia; GOMES, Irene. **Censo 2022.** 2023. Online. Disponível em: < https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/37565-brasil-tem-1-7-milhao-de-indigenas-e-mais-da-metade-deles-vive-na-amazonia-legal#:~:text=O%20Norte%20concentrava%2044%2C48,total%20dessa%20popula%C3%A7%C3%A3o%20no%20pa%C3%ADs>. Acesso em 10 de fev. de 2024.

IPAM AMAZÔNIA. **Combinação nefasta:** PL 490 e Marco Temporal ameaçam direitos indígenas. 2023. Disponível em: <https://ipam.org.br/combinacao-nefasta-pl-490-e-marco-temporal-ameacam-direitos-indigenas/?gad_source=1&gclid=CjwKCAiA_OetBhAtEiwAPTeQZyzyR6Tc8lLxer9AvJQGqoDwRrVEsPZSLB54IItFt7RwUpzAJ_g8HBoCOZEQAvD_BwE>. Acesso em 31 de janeiro de 2024.

JACOB, Lívia Penedo. **As duras penas:** o índio na literatura e a literatura indígena. 2020. 233f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Instituto de Letras, Universidade do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, 2020.

JAGUARIBARAS, Merremii Karão. **Wúpy Taowá:** vestindo-se de linguagens/ Merremii Karão Jaguaribaras. Ponta Grossa: Ed. UEPG-PROEX, 2022. 50 p; il. Livro eletrônico.

JEKUPÉ, Olívio. A literatura nativa, seu valor, sua cultura. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; DANNER, Fernando (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea:** autoria, autonomia, ativismo. Porto Alegre, RS: Editora Fi, p. 112-118, 2020.

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.

KARIRI, Bárbara Matias. **Poesia da Terra**. São Paulo: Editora Feminas: Margaridas, 2024.

KATY, Sulami. **Meu lugar no mundo.** Ilustrações de Fernando Vilela. São Paulo: Ática, 2005.

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

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. **Futuro Ancestral**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

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. Cedes**, 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.

KINGLER, D. **Literatura e ética:** Da forma para a força. 1. Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

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

LIMA-PAYAYÁ, Jamille da Silva; MARANDOLA JR, Eduardo. "Vozes selvagens": Ecoando a literatura indígena. **Revista da ANPEGE**, v. 16, n. 31, p. 228-242, 2020.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar:** poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro. Cobogó, 2021.

MATIAS, Barbara Leite. **Avermelhada, corpa-guerra corpa-cura**: resistência indígena Kariri nas artes da cena. Tese (doutorado em Artes) Universidade Federal Minas Gerais, Belo Horizonte, 2024.

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 M. SILVA FILHO, Joel V. S. da. GOMES, Luís André P. Makunaimã no palco da literatura indígena contemporânea: autoria coletiva e resistência política 90 anos depois de Macunaíma. **Itinerários**, Araraquara, n. 52, p. 167-185, jan./jun. 2021.

MISSE, M. **O Estigma do passivo sexual:** um símbolo de estigma no discurso cotidiano. Rio de Janeiro. Brasil: Booklink/UFRJ, 2007.

MOREAU, Pierre. **História das últimas lutas no Brasil entre holandeses e portugueses**. Editora Itatiaia, 1979.

MOREIRA, Gislene. **Sertões contemporâneos:** rupturas e continuidades no semiárido/ Gislene Moreira. – Salvador: Eduneb; Edufba, 2018.

MOREIRA, Claudia. **Potiguara no Catu/RN:** Ação política e repercussões da educação escolar indígena. Disponível em: https://cchla.ufrn.br/povosindigenasdorn/catu.html. Acesso em 22 de abril de 2024.

MOTT, Luiz. **Gays no Brasil Pré-colonial**. Luiz Mott Blog, 2011. Disponível em: https://luizmottblog.wordpress.com/gays-no-brasil-pre-colonial/. Acesso em 2 de fevereiro de 2024.

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. **Mundurukando1***:* sobre saberes e utopias. 2. Ed. Lorena/SP, UK'A, 2020.

MUNDURUKU, Daniel. **Antologia de contos indígenas de ensinamento:** tempo de histórias: manual do professor; organização e apresentação de Heloisa Prieto. — 1. ed. — São Paulo: Richmond Educação, 2021.

NUNES, Matheus Picanço. NÃO-LUGARES E RUÝDOS EM TYBYRA: UMA TRAGÉDIA INDÍGENA BRASILEIRA, DE JUÃO NYN. **Revista de Letras Norte@ mentos**, v. 17, n. 47, 2024.

NYN, Juão. **Tybyra:** uma tragédia indígenas brasileira. Ilustrações de Denilson Baniwa. São Paulo: Selo doburro, 2020.

OLIVEIRA, João Pacheco de. **A viagem de volta:** etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena - João Pacheco de Oliveira (org.) – Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 1999.

OLIVIERI-GODET, Rita. Graça Graúna: a poesia como estratégia de sobrevivência. **Interfaces Brasil/Canadá**, v. 17, n. 3, p. 101-117, 2017.

OLIVIERI-GODET, Rita. **Vozes de mulheres ameríndias: nas literaturas brasileira e quebequense**. Rio de Janeiro: Makunaíma, 2020.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Terra à vista!:** discurso do confronto: velho e novo mundo. São Paulo: Cortez – Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1990.

PACHAMAMA, Aline Rochedo (Churiah Puri). **Guerreiras (M'baima Miliguapy):** mulheres indígenas na cidade, mulheres indígenas na aldeia. Rio de Janeiro: Editora Pachamama, 2018.

PAES, Dayana Soares Araújo. **Vovó Barro (ko'ko Non):** cerâmica Macuxi em terras de Makunaimî - Roraima. 2022. 262f. Tese (Doutorado em Artes). Institutuo de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho, São Paulo. 2022.

PANKARÁ, Chirley. **Nãna e os potes de barro**. São Paulo, 2019.

PATAXÓ, Ane. **Tecendo histórias do meu lugar.** Salvador: EDTÓRA/Sociedade da Prensa, 2022.

PAYAYÁ, Juvenal Teodoro. **Nheenguera.** Salvador: Assembleia Legislativa, 2018.

PAZ, Octavio. **O arco ea lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERDOMO, Nidiane Saldanha. Mestiça: fruto ambíguo do colonialismo e do apagamento indígena na América. In: TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato; SANTOS, Cristina Mielczarski dos; MEDEIROS, Vera Lúcia Cardoso (Orgs.) **Letras e vozes dos Lugares**. Porto Alegre: Zouk, p. 310-327, 2022.

PESCA, Adriana. Escritas-resistência. **Abatirá-Revista de Ciências Humanas e Linguagens**, v. 1, n. 2, p. 557-573, 2020.

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.

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

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

POTIGUARA, Eva. **Abyayala Membyra Nhe'engara:** cânticos de uma filha da terra. 1ª ed. Lorena: U'KA Editorial, 2022.

POTIGUARA, Eliane. **O vento espalha minha voz originária**. 1ª ed. Rio de Janeiro: GRUMIM, 2023.

POTIGUARA, Eliane. **GRUMIN/Rede de Comunicação Indígena**, 2006. Disponível em: https://grumin.blogspot.com/. Acesso em 2 de fevereiro de 2024.

POTIGUARA, Meyriane (Meyriane Costa de Oliveira). **Poesias de uma potiguara:** a letra viva é aquela que fala. Natal: Editora B3S, 2021.

POTIGUARA, Meyriane (Meyriane Costa de Oliveira). **Estudar para resgatar a ancestralidade e reconstruir a sua história.** Entrevista concedida ao Instituto Federal do Rio Grande do Norte. Disponível em: <https://portal.ifrn.edu.br/campus/canguaretama/noticias/estudar-para-resgatar-a-ancestralidade-e-reconstruir-a-sua-historia/>.

PRADO, Paulo. "Poesia Pau Brasil". In: ANDRADE, Oswald de. **Pau Brasil**. Paris: Sans Pareil, 1925 – repr. fac-similar EDUSP/Imprensa Oficial, 2004.

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

RAMA, Angel. **A cidade das Letras.** Trad. Emir Sader. São Paulo: Editora Brasiliense S. A., 1985.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas.** 146ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2020.

REBECHI JUNIOR, Arlindo. Haikai, a poética da intensidade e da percepção. **Comunicação & educação**, Ano XXIV, número 1, jan/jun 2019.

ROCHA, Wesley Henrique Alves da. MEMÓRIAS DE ÍNDIA: UMA LEITURA DA LITERATURA INDÍGENA DE SULAMI KATY. **Revista de Letras Norte@mentos**, v. 14, n. 35, 2021.

RODRIGUES, Aryon Dall'Igna. **Línguas brasileiras: para o conhecimento das línguas indígenas**. São Paulo: Edições Loyola, 1986.

RODRIGUES, Aryon Dall'Igna. Línguas indígenas: 500 anos de descobertas e perdas. **DELTA: Documentação E Estudos Em Linguística Teórica E Aplicada**, v. 9, n. 1, 1993.

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, 2020a.

RIBEIRO, Ademario. **Oré – Îandé:** (Nós sem vocês – Nós com vocês). Simões Filho: Edições Kurupyra, 2020b.

ROGERS, Paulo. **Os afectos mal-ditos: o indizível das sexualidades camponesas.** 2006. 219f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

SÁEZ, Oscar Calavia. Autobiografia e sujeito histórico indígena: considerações preliminares. **Novos estudos CEBRAP**, p. 179-195, 2006.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra:** ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTIAGO, Silviano. A moda como metáfora do contemporâneo. **Sociologia & Antropologia**, v. 7, p. 105-124, 2017.

SANTOS, Francielle Silva. **Juvenal Payayá e a literatura de autoria indígena no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura). Instituto Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2016.

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

SCHWARTZ, Adriano. A tendência autobiográfica do romance contemporâneo: Coetzee, Roth e Piglia Adriano Schwartz. **Novos estudos CEBRAP**, p. 83-97, 2013.

SILVA, Fábia Pereira da. **A sílaba em Yaathe**. Fábia Pereira da Silva. Dissertação (Mestrado em Linguística). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Alagoas, Maceió. 2011.

SILVA, Fábia Pereira da. **A organização prosódica do yaathe, a língua do povo fulni-ô**. Tese (Doutorado em Linguística). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Alagoas, Maceió. 2016.

SILVA, Edson Ribeiro da. A Identidade do Autor na Narrativa Autobiográfica: Água Viva como possibilidade de indefinição do pacto de leitura. **Scripta Uniandrade**, v. 11, n. 1, 2013.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença:** a perspectiva dos estudos culturais. Stuart Hall, Kathryn Woodward. Petrópolis: Vozes, 2014.

SILVA, Raaby Sousa da. **O sagrado nas pinturas corporais indígenas potiguara da Paraíba:** um diálogo entre a educação do campo e a etnomatemática, através dos saberes ancestrais. Graduação (Trabalho de Conclusão de Curso). Centro de Educação, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020.

SILVA FILHO, Joel Vieira da. **Cosmovisões de Auritha Tabajara e Eliane Potiguara:** memória e polifonia em narrativas ancestrais. Maceió: Edufal, Fapeal, 2023.

SILVA FILHO, Joel Vieira da. Jovens autores indígenas na cena literária contemporânea: Ezequiel Vitor Tuxá e Ellen Lima Wassu. **Travessias Interativas**, São Cristóvão – SE, v. 14, n. 32, p. 100–108, 2025. DOI: 10.51951/ti.v14i32.p100-108. Disponível em: https://ufs.emnuvens.com.br/Travessias/article/view/n32p100. Acesso em: 28 out. 2025.

SITE MUSEU DA CANÇÃO. **Assum Preto**. 2012. Disponível em: <https://museudacancao.blogspot.com/2012/11/assum-preto.html>. Acesso em 31 de outubro de 2023.

SITE SÓ HISTÓRIA. **"Américo Vespúcio"**. Disponível em: https://www.sohistoria.com.br/biografias/americo/. Acesso em 2 de fevereiro de 2024.

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

SOUSA, Gabriel Soares de. **Tratado descriptivo do Brasil em 1587**. Rio de Janeiro: Typografia de João Ignacio da Silva, 1879.

SOUZA, Ely Ribeiro de. Literatura indígena e direitos autorais. 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.

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

TABAJARA, Auritha. **Iracema sem chão, poema de Auritha Tabajara**. Disponível em: < https://guatafoz.com.br/iracema-sem-chao-auritha-tabajara/>. Acesso em 20 de maio de 2024.

TAUREPANG *et al.* **Makunaimã:** o mito através do tempo. São Paulo: Elefante, 2019.

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

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso:** a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 4. Ed. Rio de Janeiro> Objetiva, 2018.

TRILHAS DOS POTIGUARAS. **TERRITÓRIO POTIGUARA.** Disponível em: https://trilhasdospotiguaras.pb.gov.br/pt-br/territorio-potiguara/. Acesso em 2 de fevereiro de 2024.

TUXÁ, Ezequiel Vitor. **O que falam as águas?** Salvador: EDTÓRA/Sociedade da Prensa, 2022.

VIEIRA, Fernanda. "Eu não sou sua princesa": um diálogo entre mulheres. **Ekstasis**: revista de hermenêutica e fenomenologia, p. 151-164, 2019.

WASSU, Ellen Lima. **IXÉ *YGARA VOLTANDO PRA' Y'KÛÁ*** *(sou canoa voltando pra enseada do rio)*. Cotia – São Paulo: Urutau, 2021.

WASSU, Ellen Lima. **Yby kûatiara:** um livro sobre a terra. Cotia – São Paulo: Urutau, 2023.

WASSU, Ellen Lima. **Defendendo a alegria com Ellen Lima**. Entrevista concedida à Carla Fernandes. Afrolis, Lisboa, 2023. Disponível em: https://afrolis.pt/defendendo-a-alegria-com-ellen-lima/. Acesso em 22 de julho de 2024.

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

XAVIER, Luciano Santos. **Poética oral do samba chula sertanejo:** o Grupo Pinote e suas identidades culturais entre trânsitos e fronteiras. 2023. 197f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura). Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia – Salvador. 2023.

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

9. ANEXOS

Figura 24 - Capa de *Fios do tempo (quase haikais)* - Graça Graúna

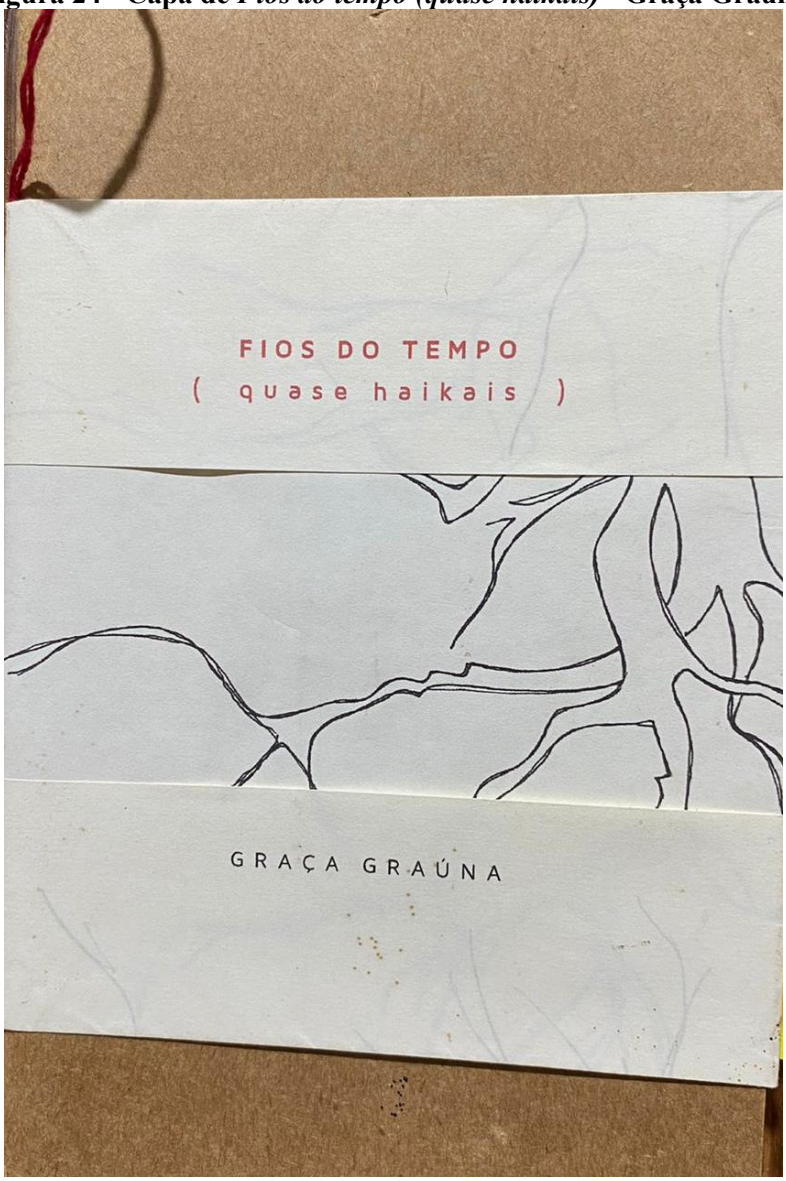


Figura 25 - Capa de *Tybyra - uma tragédia indígena brasileira* - Juão Nyn

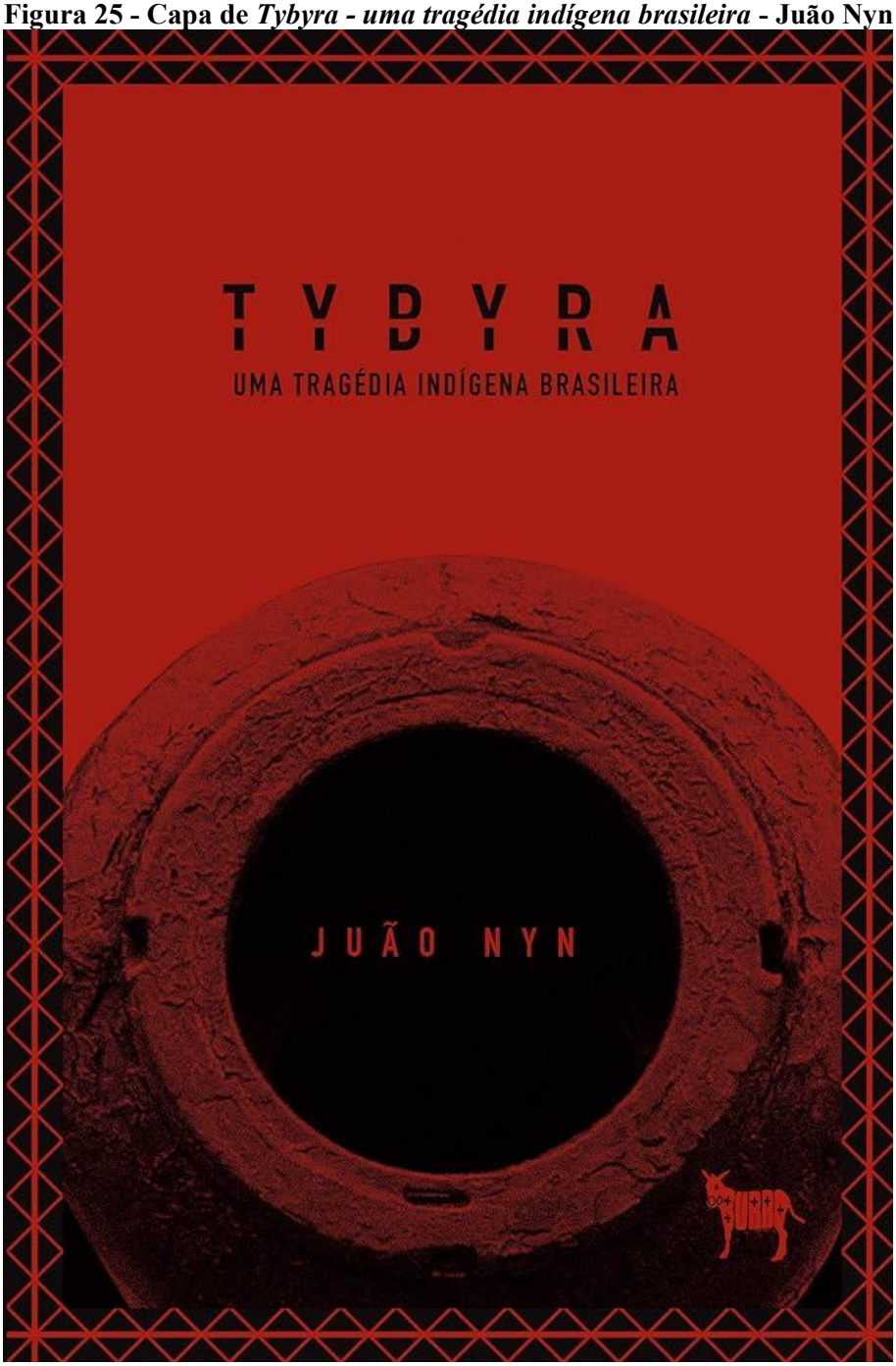


Figura 26 - Capas de *Metade Cara, Metade Máscara* e *O vento espalha minha voz originária* - Eliane Potiguara

Figura 27 - Capa de *Aby Ayala Membyra Nhe'engara - Cânticos de uma filha da terra* - Eva Potiguara

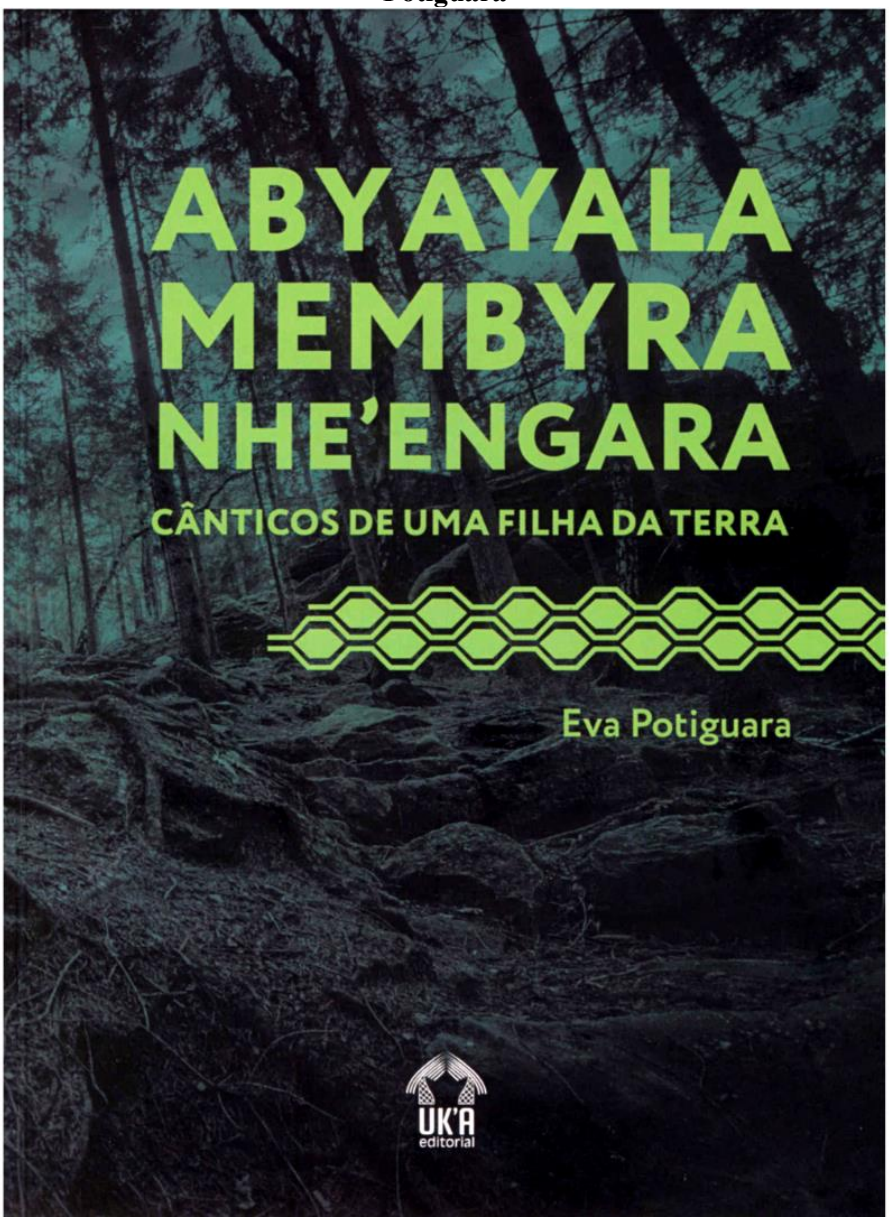


Figura 28 - Capa de *Poesia de uma Potiguara: a letra viva é aquela que fala* – Meyriane Potiguara

Figura 29 - Capa de *Meu lugar no mundo* - Sulami Katy

Figura 30 - Capa de *Coração na aldeia, pés no mundo* - Auritha Tabajara

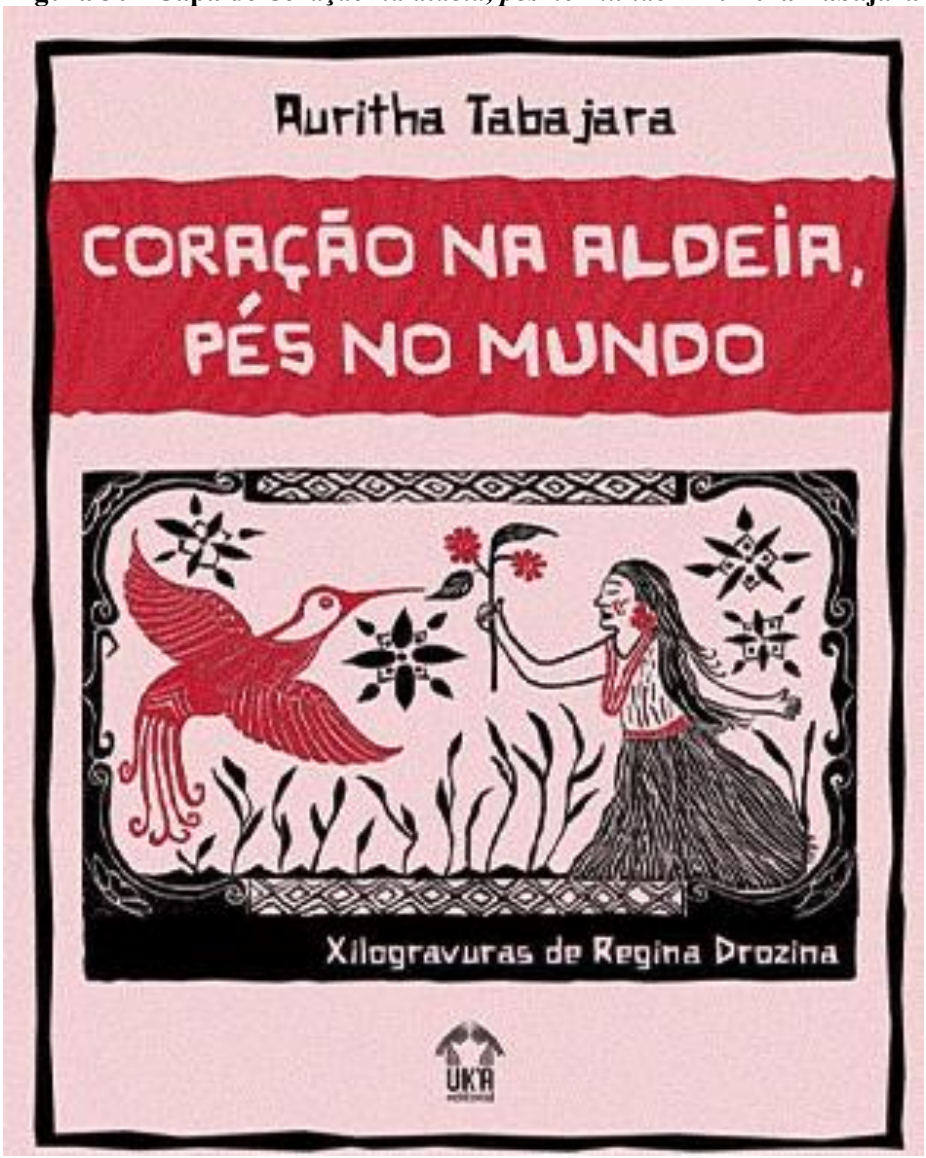


Figura 31 - Capa de *Ixé Ygara Voltando pra ' Y'kûá* - Ellen Lima Wassu

Figura 32 - Capa de *Tecendo histórias do meu lugar* – Ane Kethleen Pataxó

Figura 33 - Capas de *Kariri Xocó - contos indígenas - volumes 3 e 4* - Denízia Fulkaxó

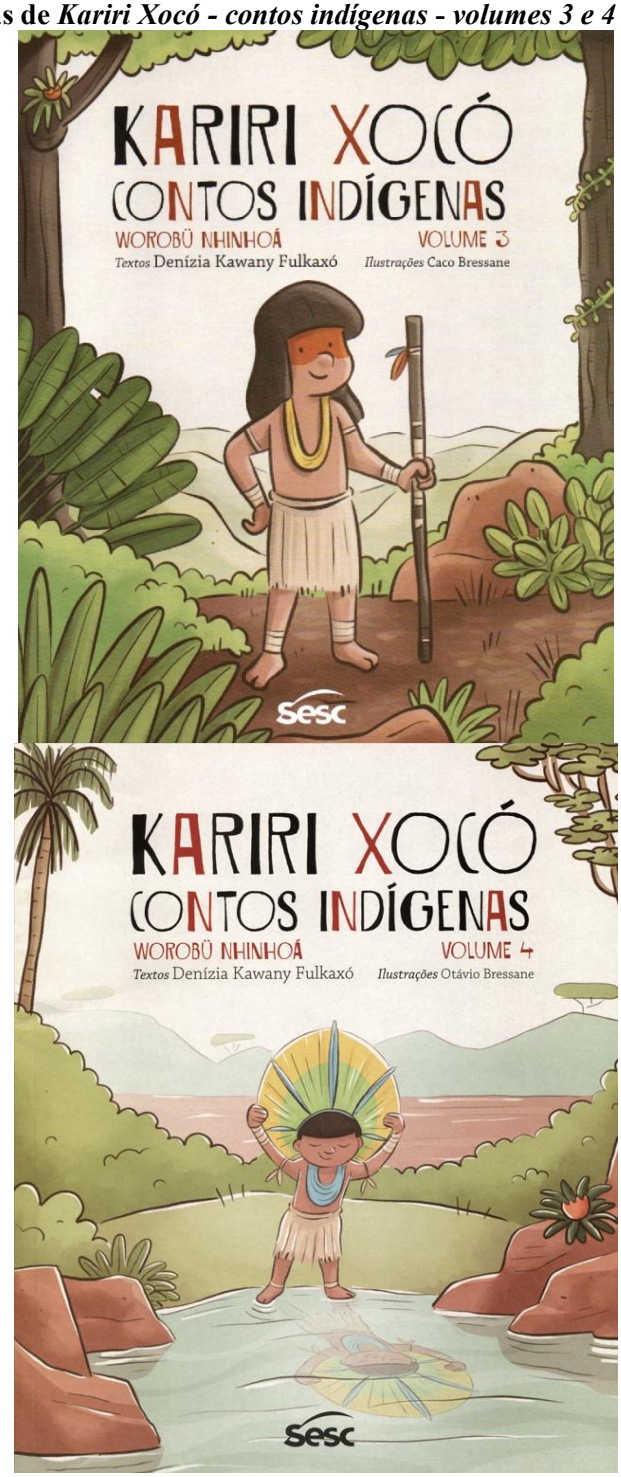


Figura 34 - Capa de *O que falam as águas?* - Ezequiel Vitor Tuxá

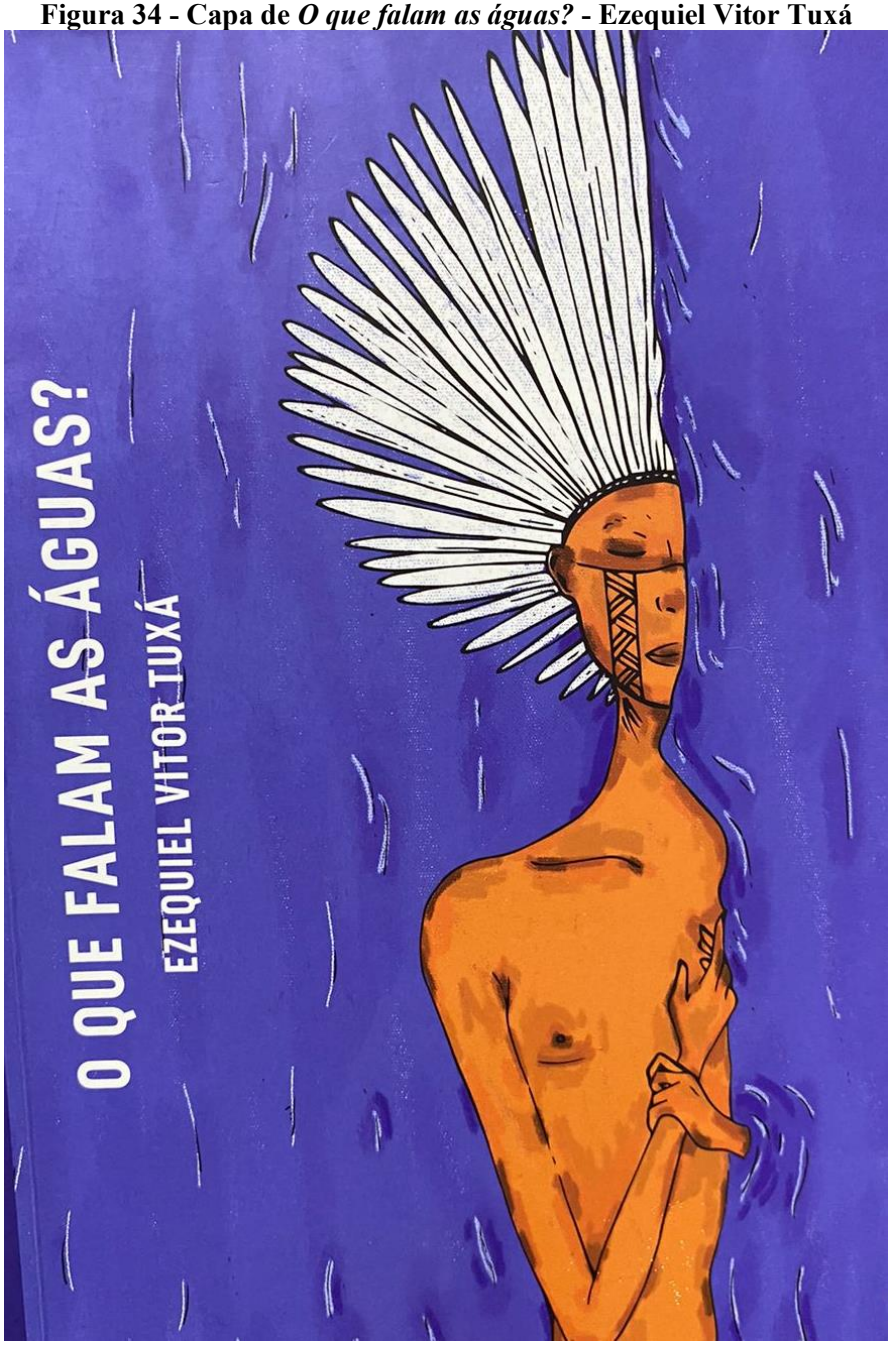


Figura 35 - Capa de *Nãna e os potes de barro* - Chirley Pankará

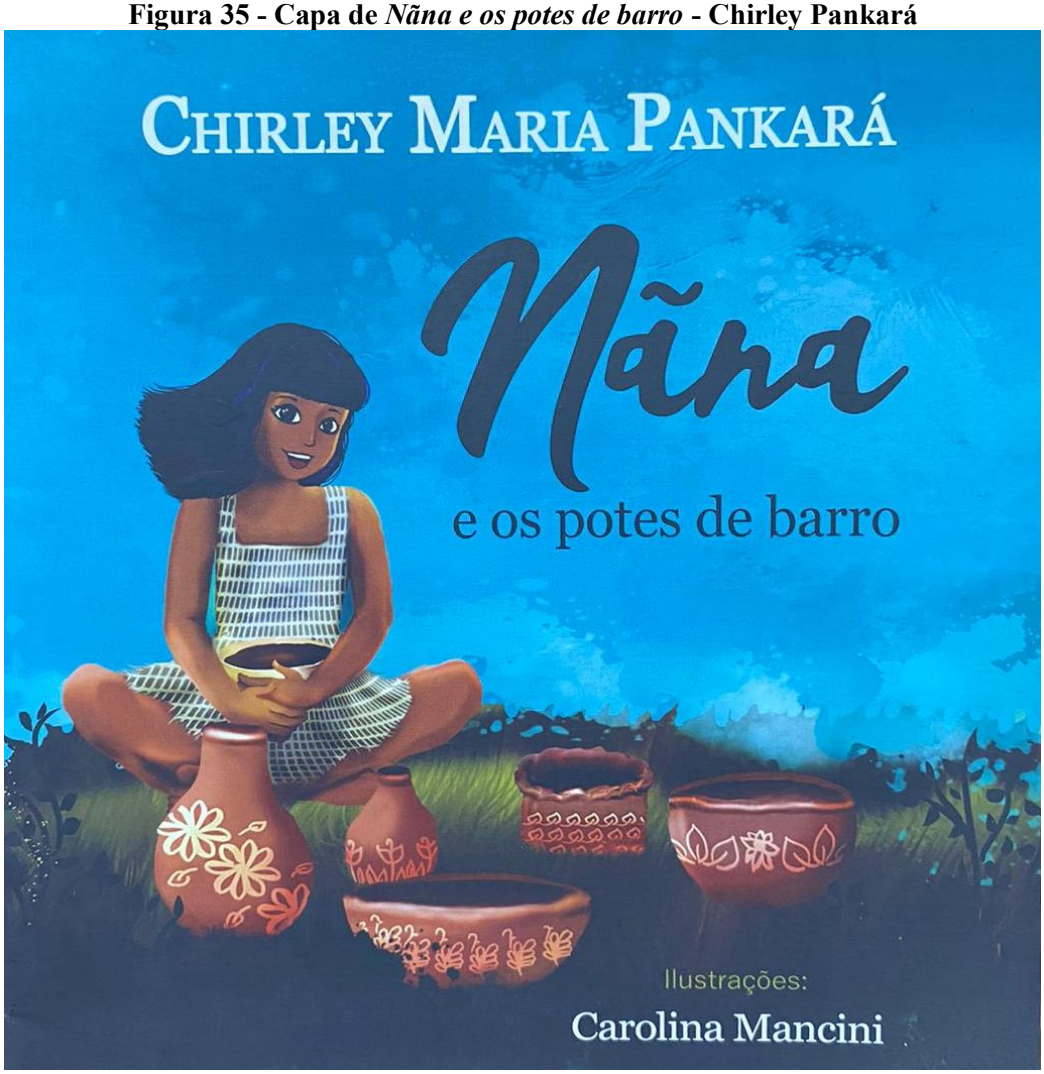


Figura 36 - Capa de *Oré - Îandé (Nós sem vocês - Nós com vocês)* - Ademário Ribeiro

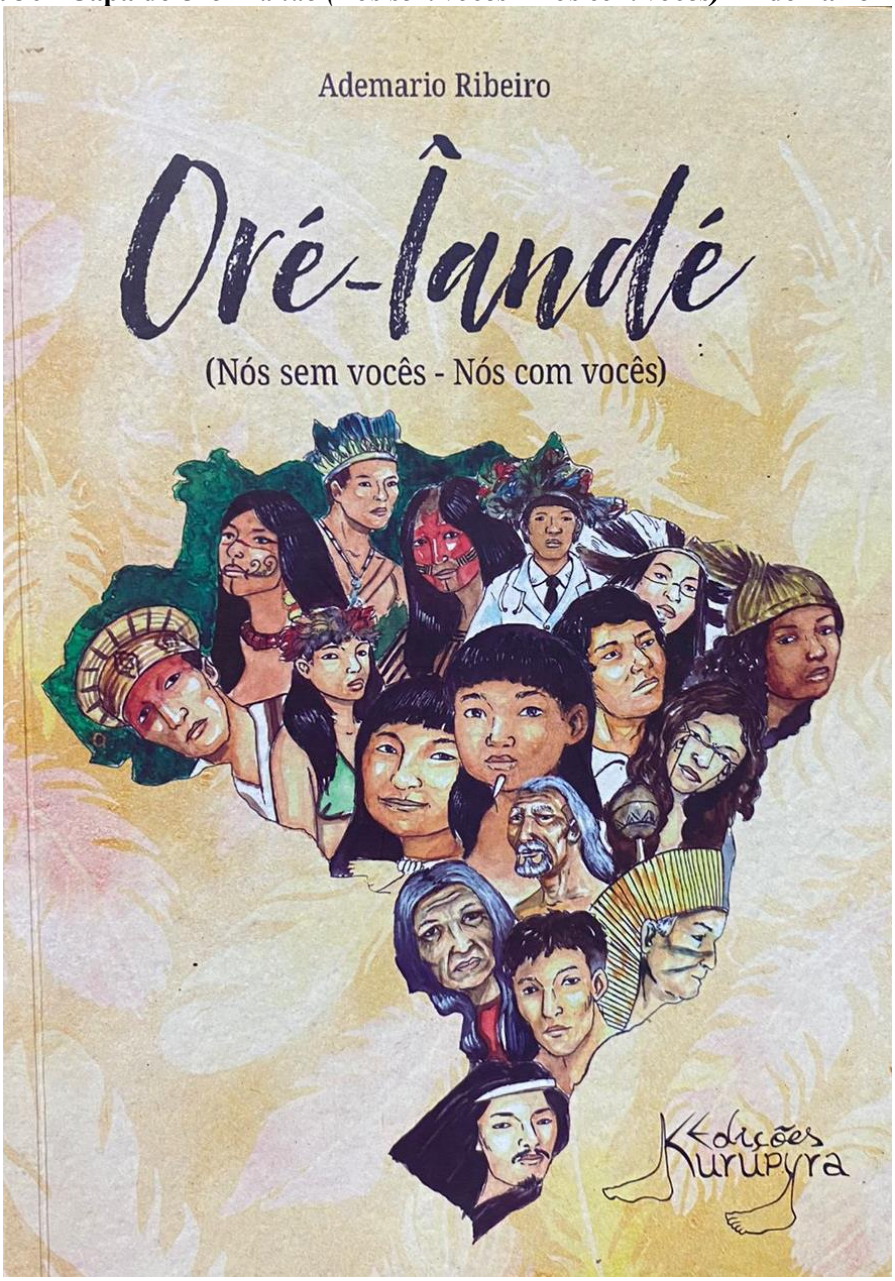


Figura 37 - Capa de Poesia da Terra - Bárbara Matias Kariri

Figura 38 - Capa de Nheenguera - Juvenal Payayá