



## A LEITURA DA LITERATURA INDÍGENA: PARA UMA CARTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA<sup>1</sup>

### THE READING OF INDIAN LITERATURE: FOR A CONTEMPORARY CARTOGRAPHY

**Julie Stefane Dorrico Peres**

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)

E-mail:

#### **Resumo**

Este artigo versa sobre a literatura indígena contemporânea e sua importante contribuição na leitura da literatura brasileira, a fim de evidenciar, por um lado, a exclusão do indígena, sua voz e visibilidade, e, por outro, sua expressão estético-literária, resistência e luta. O artigo objetiva realizar um mapeamento sintético de alguns dos principais escritores indígenas atuantes com publicações iniciando-se nos anos 1990 e chegando-se até os dias de hoje, em especial Daniel Munduruku, Eliane Potiguara, Olívio Jekupé, Yaguarê Yamã, Kaká Werá e Márcia Kambeba. Nesse sentido, argumentaremos que a leitura dessa literatura indígena pode ser acessada e dinamizada por meio da chave de leitura, a ser defendida nesse texto, caracterizada pela correlação de vozes ancestrais e comunitárias, memória e tradição, oralidade e a poética do eu-nós. Assim, na literatura indígena brasileira contemporânea, pode-se perceber que as produções estético-literárias partem da afirmação da tradição ancestral e se assumem publicamente como crítica do presente e resistência política.

**Palavras-Chave:** Literatura Indígena; Ancestralidade; Eu-Nós; Oralidade-Impresso; Cartografia.

#### **Abstract**

this paper thematizes contemporary Indian literature and its important contribution in the reading of Brazilian literature, with the scope of evidencing, on one hand, the exclusion of the Indian, his/her voice and visibility, and, on the other, its aesthetical-literary expression, resistance and struggle. The paper aims to perform a brief mapping of some of the most important Indian writers who act with publications since 1990 to present days, especially Daniel Munduruku, Eliane Potiguara, Olívio Jekupé, Yaguarê Yamã, Kaká Werá, Márcia Kambeba. In this sense, we will argue that the reading of this Indian literature can be accessed and streamlined by means of the reading-key characterized by the correlation of ancestral and communitarian voices, memory and tradition, orality and the I-We poetics. So, in the contemporary Brazilian Indian literature, it is possible to perceive that the aesthetical-literary productions start from the affirmation of the ancestral tradition and become critic of the present and political resistance.

---

<sup>1</sup> Esta pesquisa é financiada pelo CNPq.



**Keywords:** Indian Literature; Ancestry; I-We; Orality-Printed; Cartography.

## Introdução

A literatura indígena ganhou grande destaque e intensidade nos anos 1990 e hoje se faz presente no cenário nacional, sobretudo nas Universidades e nas escolas. Nas palavras do escritor indígena Daniel Munduruku, a literatura – escrita, falada, dançada, cantada – passa a ser um referencial para a memória. Nas mãos dos escritores indígenas, ela se torna ferramenta fundamental de autoafirmação, autoexpressão, resistência e luta, coadunando-se diretamente com o Movimento Indígena no país.

A autoexpressão adveniente da voz indígena possibilita, via literatura, a denúncia da exclusão física (a luta histórica pela demarcação de terras, a defesa de seus territórios, a remoção violenta de diferentes povos de seus locais sagrados) e simbólica (o estereótipo imposto aos povos, a representação fora da realidade na literatura brasileira, a negação da alteridade na sociedade). Esse protagonismo alcança diferentes espaços, hoje, graças à publicação e à veiculação do objeto-livro, que leva ao conhecimento e ao acesso públicos a literatura indígena, nas vozes e na autoria de diferentes sujeitos, tais como, entre outros, Daniel Munduruku, Eliane Potiguara, Olívio Jekupé, Yaguarê Yamã, Márcia Kambeba e Kaká Werá.

Pensando na emergência desse movimento literário e na importância de alguns caracteres próprios a ele, dividiremos este texto em duas partes: na primeira abordaremos os principais temas que circundam o universo literário indígena, tomados como chave de leitura que busca situar o leitor nesse território para muitos ainda desconhecido, como as vozes da ancestralidade, a transição da oralidade para a escrita e o conceito de literatura indígena, bem como a poética da literatura indígena (o eu-nós lírico-político). Na segunda parte, apresentaremos um *corpus* delimitado de escritores atuantes e suas obras publicadas, a fim de mostrar que, falando desde si mesmos, empenham-se simultaneamente em mostrar sua expressão criativa e política.

Com isso, buscamos defender que a leitura da literatura indígena colabora para a compreensão cultural de outros povos e para o conhecimento da diversidade no Brasil. E ela também pode ser vista como um convite a outras formas de pensamento, fortalecendo o cultivo do reconhecimento e do respeito mútuos e impulsionando a



imaginação do leitor brasileiro. Dito de outra maneira, saber ler a literatura indígena contribui para o crescimento social, educacional e intelectual dos leitores no país.

### **A leitura da literatura indígena: vozes da ancestralidade, a oralidade no escrito e o conceito de 'literatura', e a poética da literatura indígena**

A leitura da literatura indígena convoca o leitor a conhecer diferentes mundos, culturas, saberes, epistemologias, pensamentos e expressões, não mais pelas vozes e escritas de outrem, de modo extemporâneo, objetivo e neutro, mas a partir de si mesmos, desde si mesmos, para si mesmos e para o outro. Nesse sentido, a leitura desta emergente literatura traz consigo muitas especificidades, dentre as quais o baralhamento do universo do leitor não indígena, levando-o à comunicação com representantes de diferentes povos no país: as vozes da ancestralidade, a oralidade no escrito e o conceito de 'literatura' indígena, bem como a poética da literatura indígena, são alguns conceitos analíticos para desmistificar, não para normatizar, as produções indígenas.

A forma como o indígena foi representado na literatura construiu e consolidou um imaginário, desdobrando, ainda nos dias de hoje, aspectos negativos: reservou-se e impôs-se o espaço da floresta e o tempo do século XVI como núcleos para a compreensão do indígena. Conforme Lúcia Sá (2012, p. 20), a história da literatura ignorou as fontes indígenas, “tanto como antecedentes indispensáveis para escritos posteriores quanto por seu valor intrínseco como *corpus* literário”. Em outras palavras, enfatiza a autora, apesar da literatura brasileira (romântica, indianista, modernista) se valer da intertextualidade com a literatura indígena (oral, cantada, falada, ritualizada), esta ação não garantiu o compromisso com a causa indígena. Os livros indígenas, escritos a partir dos próprios indígenas, nesse sentido, buscaram re-editar a herança histórica ocidental sobre eles, que os destituiu de qualquer expressão e direito. O sentido político, que buscam expressar na literatura adveniente de suas práticas, saberes e alteridade, não deixa escapar, portanto, o caráter da resistência com o qual ela se reveste.

A literatura indígena, para Almeida e Queiroz (2004), é diversa entre si e relativamente à literatura ocidental moderna, pois os textos indígenas, através das suas novas formas (que envolvem a tradição oral e a tradição escrita e publicada), “des-

polarizam, até quase a dissolução, os parâmetros canônicos, deixando a descoberto a teoria literária baseada na tradição escrita” (2004, p. 198). Considerando as novas formas apresentadas pelos escritores e pelas escritoras indígenas, propomos uma chave analítica para a leitura da literatura indígena. Esta consiste em apresentar os princípios epistemológicos, estilísticos e ontológicos que coordenam a produção de saber dos textos indígenas, como a tradição ou as vozes da ancestralidade; o sentido e a dinâmica em que a tradição ancestral se faz presente no impresso por meio dos mitos (também chamada pelos indígenas como ‘histórias antigas’) e saberes, bem como das imagens; a poética milenar que apresenta autoria individual e coletiva (eu-nós) e como a compreensão desse universo literário e cultural é importante para afirmar a importância do seu papel na educação brasileira. Segundo Almeida e Queiroz (2004):

Existem tradições culturais diferenciadas, línguas diversas, visões de mundo complexas, que a formação literária contribui para mostrar, às custas, paradoxalmente, de certa anulação dessas mesmas diferenças. O objeto livro é, portanto, um lugar de reconstrução da memória indígena no Brasil, embora também se construa sobre os escombros da sua história, sobre o esquecimento do seu passado (Almeida e Queiroz, 2004, p. 201).

A declaração das autoras enfatiza as diferenças culturais entre os povos ameríndios no país. Tendo no livro um lugar para reafirmar a memória, cada escritor, oriundo de sua tradição ancestral, reestiliza no papel os mitos, o imaginário, a herança medicinal, os costumes, as vozes dos xamãs e dos sábios. Segundo Daniel Munduruku (2017), escritor e teórico ameríndio, para além do porte físico, do grafismo corporal ou dos artesanatos manufaturados, línguas e manifestações culturais, “há um ponto em comum que norteia a construção do ser pessoal, que cria uma relação de resistência e vai além do desejo individual: a Memória” (Munduruku, 2017). O autor expressa o que, em sua compreensão, entende-se como Memória, o que aqui chamamos de e correlacionamos a *vozes ancestrais*:

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*. Fique claro, no entanto, que tradição não é algo estanque, mas dinâmico, capaz de nos obrigar a ser criativos e a dar respostas adequadas para as situações presentes. Ela, a Memória, é quem comanda a resistência, pois nos lembra de que não temos o direito de desistir, caso contrário não estaremos fazendo jus ao sacrifício de nossos primeiros pais. É interessante lembrar que a Memória é quem nos remete ao princípio de tudo, às origens, ao começo, a Um criador (Munduruku, 2017, p. 116).



Nesse sentido, para Daniel Munduruku, a Memória é a pedra basilar da cultura indígena, pois constitui a alteridade e o motivo para a (re)afirmação do ser indígena frente ao preconceito de outros grupos social, política, cultural e economicamente hegemônicos. A memória faz com que o presente conecte-se com a tradição, explicitada acima pelo autor, não como imutável e enclausurada, mas como dinâmica, criativa e maleável ao presente. Essa Memória, que vincula-se à tradição, é transmitida de geração em geração pelo uso da Palavra. Nas palavras de Daniel, “o ‘dono’ dela é o ancião, o velho, o sábio. É ele quem tem o poder e o dever da transmissão” (Munduruku, 2017, p. 117). Se os pais ensinam às crianças as coisas práticas da vida, aos velhos, aos avôs, às avós resta a tarefa de alimentar-lhes o espírito. São eles que ensinam às crianças que elas são parte da natureza e que elas devem conviver com ela de modo digno para que haja harmonia no mundo. Como podemos perceber, a Memória viva nas Palavras dos anciãos reatualiza a Tradição Ancestral. Em outras palavras, os anciãos, com as suas vozes, transmitem a cultura milenar de seu povo, preservando os conhecimentos de que precisam, agregando novos e resistindo para salvaguardar as sabedorias ancestrais. São esses saberes, que possuem o caráter de resistência, que serão encontrados na literatura indígena contemporânea. A memória, a tradição, as vozes ancestrais norteiam a produção estética dos escritores indígenas em gêneros híbridos e adaptados ao tipo de dinâmica sociocultural, simbólica e epistemológica própria aos indígenas, inaugurando a ficção, a ‘contação de histórias’, memórias, autobiografias, depoimentos, romance, conto, crônica, poesia enquanto literatura indígena. Dito de outro modo, os textos indígenas buscam trazer estas memórias, essa matéria ancestral ao impresso, para reafirmar sua identidade, resistência e luta via literatura, às vezes sob a forma de “contação de histórias”; às vezes reelaboram e transformam um ser de algum mito (ou das histórias antigas) em um personagem de ficção, inaugurando a ficção indígena; às vezes narram um mito como forma de dar-se a conhecer a origem do mundo de seu povo, as práticas cotidianas ou os seus rituais mais intermitentes.

Se compreendermos que a Memória, a Tradição, as Vozes Ancestrais são fundamentais para a expressão indígena, possuindo uma influência direta na sua literatura, também conseguiremos compreender e aceitar que a oralidade não é vista na literatura indígena como a antítese do escrito, como seu pólo oposto ou dicotômi-



co. Aliás, no que se refere à literatura indígena, pode-se perceber que a oralidade aparece como parte intrínseca do próprio livro impresso. A técnica, a prática, a sabedoria de contar histórias, por exemplo, se desdobram como um rio caudaloso no livro sob a forma das palavras. Sobre a superfície do papel, a escrita alfabética é um dos componentes que integram a multimodalidade (texto verbal e texto não verbal) dos textos indígenas, que quase sempre traz outro código semiótico, o não-verbal (THIAGO, 2007, p. 9). De acordo com Thiago (2007), a forma não verbal geralmente aparece nos textos indígenas de dois modos:

Na forma de (a) desenho figurativo, um tipo de texto visual que se tornou parte da representação indígena depois do contato com a cultura dominante, e/ou (b) padrão geométrico, o qual faz parte das culturas tradicionais e é encontrado também em suas cestarias, tapeçarias, cerâmica e pintura corporal, mesmo antes do contato com a escrita alfabética (Thiago, 2007, p. 9).

Para a autora, o texto multimodal de autoria indígena situa-se no espaço intersticial da educação formal eurocêntrica e, ao mesmo tempo, na performática da tradição indígena. O primeiro centra-se no texto alfabético e o segundo na performatividade e no texto visual. Se o primeiro “pauta-se pela noção de autoridade textual inserida numa teoria tradicional de currículo”, a outra, por sua vez, “segue princípios caros à tradição oral cujo denominador comum é a coletividade” (Thiago, 2007, p. 10). O texto indígena multimodal caracteriza-se, então, por “negociar duas propostas diferenciadas de letramento” (Thiago, 2007, p. 10), verbal e não verbal respectivamente. Mas para o texto impresso não se traz só a configuração visual, traz-se também a configuração sonora. Isto é, as narrativas podem ser lidas como se o leitor estivesse diante de um grande sábio ouvindo-o narrar, isso porque grande parte dos textos indígenas busca dar essa impressão. Contando desde sua origem, sua história e experiência pessoal e coletiva, ordenadas pela ontologia que rege o seu mundo, os diferentes significados desabrocham com uma impressionante coerência que contribui para levar o leitor não indígena ao conhecimento de múltiplos mundos, de múltiplos *Brasis*: yanomami, araweté, munduruku, krenak, tupinambá, aruak, paiter-suruí, amondawa, uru-eu-wau-wau, xavante, kaingang, e mais de 254 etnias espalhadas do norte ao sul do país.

Os povos indígenas até recentemente tinham a tradição oral como prática dominante. Com o advento da educação escolar indígena, contudo, já é possível



encontrar muitas aldeias cultivando a escrita, elaborando currículos junto aos assessores, professores, coordenadores das escolas nas aldeias e nas cidades. Esta nova mudança fez muitos professores e alunos indígenas verem a escrita e a educação escolar como ferramentas de autoafirmação e resistência. Todavia, a escrita não chega para ser predominante, ela chega como auxiliar e veículo para a expressão de toda uma tradição que se estabelece por meio da oralidade, como vimos acima. As palavras de Darlene Taukane, da etnia Bakairi, situada no Mato Grosso, em entrevista para Olívio Jekupé (2009) sobre se a literatura escrita pelos próprios indígenas fortaleceria ou enfraqueceria a história oral nas aldeias, nos dão uma dimensão dessa dupla relação:

Eu acho que o sistema, o uso da escrita no seio das comunidades indígenas não deve suprimir o lugar e o espaço da história oral. O sistema oral nos povos indígenas é tão antigo quanto os nossos mitos de origem. Eu vejo e tenho consciência que o uso da escrita é muito recente entre os povos indígenas. [...] Nós temos que ter a clareza dos lugares tanto da escrita como do uso da história oral no meio da comunidade da qual fazemos parte (Jekupé, 2009, p. 39).

O advento da escrita dentro das comunidades indígenas vem reformulando as tecnologias adotadas para a preservação da memória do escrito e sua publicização. Livro, celular, rádio e vídeo não são mais instrumentos avessos à tradição indígena, senão que foram assumidos de modo consciente pelos povos indígenas como espaço de autoexpressão e de denúncia da violência que sofrem. Estes instrumentos possibilitam desenvolver a criatividade do sujeito indígena, mas, principalmente, reforçar o valor de sua alteridade. Com isso, pode-se afirmar que a leitura dos textos indígenas não é, como se poderia pensar de modo apressado, simples e despojada de complexidade. Para Thiél (2012), os textos indígenas são compostos no intercâmbio entre oralidade e escritura, revelando sua complexidade e seu caráter híbrido. Sua forma e sentido desafiam o cânone ocidental, o que nos leva a refletir e a acreditar que a literariedade não está apenas nos textos paradigmaticamente eurocêntricos, senão que em cada cultura e no modo como estas a constroem. Almeida e Queiroz (2004), nesse diapasão, argumentam que o conceito de literatura é mais amplo e largo, indo além das próprias indefinições discutidas no Ocidente. De acordo com as autoras, portanto:



É possível, nessa linha de pensamento, dizer que a literatura é algo distinto de “obras literárias” (que também não são entidades ontológicas autônomas) e que literariedade e sentido não são qualidades intrínsecas dos textos, mas operações cognitivas e sociais. Pensar a literatura como prática social de determinado grupo significa levar em conta o contexto pragmático (os atos de linguagem), o que exigiria estudos do ponto de vista cognitivo e sociológico dessa literatura. No caso, portanto, das literaturas indígenas em processo, 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, com a história da demarcação de terras; suas relações com os usos do livro e as práticas de leitura. Cada literatura tem sua própria literariedade e linguisticidade (Almeida e Queiroz, 2004, p. 199).

A leitura da literatura indígena, nesse sentido, pode ser acessada na compreensão de que cada povo tem sua própria literariedade e, por isso mesmo, podemos refletir e aceitar que diferentes expressões podem apresentar qualidade estética adveniente de sua própria palavra. Librandi-Rocha (2012), percebendo a íntima associação entre escrita e oralidade, postulou o conceito *escritas de ouvido* para mostrar que as fronteiras entre estes dois sistemas são mínimas ou pelo menos relativas, e não opostas e totalmente díspares. Conforme Dorrico (2017), esta proposta defendida por Librandi-Rocha visa a uma teoria crítica indígena voltada aos estudos literários, mas que não cessa nele, senão que envolve outras áreas de saber, como a antropologia e a própria cultura indígena. Para que tal proposta seja possível nos estudos literários, se pretende pensar uma “*ontologia da escuta*” (Librandi-Rocha, 2012, p. 180) e, ampliando essa proposição, como os textos ameríndios podem ser lidos como contratextos em relação ao texto ocidental.

A memória, atualizada essencialmente pela oralidade, agora tem a literatura como mais um instrumento para sua renovação e afirmação. Para Daniel Munduruku, esse instrumento, a literatura, está para além de definir-se no texto escrito puramente, ou seja, “ele abrange diversas manifestações culturais, como a dança, o canto, o grafismo, as preces e as narrativas tradicionais” (Munduruku, 2017, p. 122). Significa dizer que a oralidade, apesar da adoção dessa nova ferramenta representada pela escrita, na compreensão do autor, não é anulada, senão que é continuamente afirmada como essencial para as culturas ameríndias. O mesmo vale para o conceito tomado como “literatura”. Não obstante o empréstimo do termo, os escritores indígenas enfatizam um sentido muito próprio de literatura, ou seja, que seu uso não se dá no sentido ocidental, mas naquele cultural que justifica a expressão estética desde quando as práticas eram fundamentalmente

orais. O conceito “literatura” tomado pelos escritores indígenas não se restringe somente ao livro impresso, mas também envolve toda uma tradição ancestral, com os ritos, cantos, danças, festejos e práticas que são característicos dela. Ela começa na origem tradicional e abarca desde a aquisição da escrita alfabética até a produção criativa escrita e publicada.

As vozes ancestrais, a memória, a tradição e a oralidade, como pudemos perceber, são matérias para a expressão literária. Elas surgem no texto indígena não apenas na transposição do saber oral para o impresso, mas de modo criativo, reatualizado. Graúna (2013), sobre a autoria indígena, sugere dois momentos singulares como definidores desse processo constitutivo e da evolução das produções literárias indígenas:

O período clássico referente à tradição oral (coletiva) que atravessa os tempos com as narrativas míticas e o período contemporâneo (de tradição escrita individual e coletiva) na poesia e na “contação de histórias” com base em narrativas míticas e no entrelaçamento da história (do ponto de vista indígena) com a ficção (em fase de experimentalismo) (Graúna, 2013, p. 74).

Nesse sentido, podemos afirmar que a escrita indígena traz uma poética milenar que agora é individual e coletiva. Individual porque o autor (ou a autora) se reconhece como sujeito histórico de um processo social; e coletiva pelo fato de que, em sua narrativa, ele traz as marcas da ancestralidade em que a natureza fala pelos seres materiais e espirituais, o que também significa que esta narrativa, a mítica, é de pertença coletiva. Para Thiago Hakyi (2015), poeta indígena, e Cristino Wapichana (2015), escritor indígena:

A poética da literatura indígena vai além das entrelinhas, ela traz a cultura de um povo, de uma diversidade de povos, de cosmologias e jeitos de ser. Por isso tudo, não se restringe à escrita e ao individual: ela é movimento, vida, cor, danças, cantos, sons e uma infinidade de ações culturais em ebulição (Hakyi e Wapichana, 2015, s.p).

Em outras palavras, a poética indígena (eu-nós) sempre vai estar presente nos diversos tipos de autorias indígenas, seja na prosa (conto, crônica, ficção, depoimento, memória, autobiografia, etc.) ou na poesia. Na autoria coletiva, em que o sujeito principal da narração é o “nós”, encontramos os livros assinalados com o nome do povo, Pataxó, Maxakali, Tupinambá, Guarani, Paiter-Suruí, etc., e nele vemos as histórias de origem, as sagradas, em geral os mitos de uma dada comuni-



dade. Na autoria individual identificamos a assinatura de um único autor que de modo criativo pode trazer histórias criadas a partir de sua experiência pessoal e cultural.

O ponto convergente das duas formas de autoria, a coletiva e a individual, está na tradição. Isto é, se na autoria coletiva encontramos os saberes construídos milenarmente de geração em geração, não podemos nos esquecer dos sujeitos históricos e do presente que os narram a seu modo. Aliás, uma das características das narrativas sagradas consiste na reatualização via *performance* que une o conhecimento passado ao presente, na forma como expõe o performer. Os sujeitos que se unem em grupo contam uma versão da origem, do seu povo, para o leitor, agora sob a forma do escrito, tornando-se sujeitos históricos e atores na sua própria cena. Costa (2014) explicita essa relação eu-coletivo:

[...] a relação da pessoa com a sua comunidade étnica será conduzida pelo território de pertencimento, que passa também a ser espaço da recuperação da memória dos seus antepassados e lugar da sua ancestralidade. O *eu* se forma tanto pela confluência das vozes dos antepassados, do espírito da floresta – os encantados, da cosmovisão construída –, quanto pelo exercício político de existir socialmente (Costa, 2014, p. 71).

Se a autoria coletiva reconhece os sujeitos individuais que compõem os livros, em prol da comunidade, a autoria individual reconhece que sua influência mais direta está na tradição. Vê-se nos escritores toda uma conjuntura de cantos, cotidianos, rituais, sabedoria anciã, que remetem ao coletivo, ao étnico, ao ancestral. Não podemos afirmar que esta autoria é individual como se nada tivesse a ver com seu contexto cultural. A tradição indígena permeia, influencia diretamente a escrita contemporânea realizada desde os indígenas revelando que, diferente do sujeito moderno, o homem não se dissocia de seu povo, de sua cultura, de sua ancestralidade, mas vê na escrita a condição de possibilidade para promovê-la estética e politicamente. Portanto, a leitura da literatura indígena contemporânea pode ser realizada a partir da compreensão cultural e criativa que os escritores indígenas têm apresentado. Com as vozes ancestrais, a memória, a oralidade e a poética individual e coletiva, nós vemos uma chave de leitura fundamental e profícua para acessar o texto e compreender a força da representatividade desse movimento emergente.

### **Breve cartografia da literatura indígena brasileira contemporânea**



Goldemberg (2009), em seu texto *A concepção do I Sarau das Poéticas Indígenas por uma antropóloga-escritora*, identifica representantes de quatro grupos de autores indígenas em sua interação com escritores nativos. Sua classificação, que foca nas regiões Norte, Nordeste, Sul e Sudeste, se dá do seguinte modo:

- Os índios (aldeados ou não, cuja poesia surge no âmbito da sua tradição cultural, seja através de cânticos, rituais, seja na educação dos mais jovens etc.).
- Os índios imigrantes (aldeados ou não, cuja poesia surge no âmbito da interculturalidade, mesclando elementos da sua tradição cultural e da cultura ocidental).
- Os escritores indígenas, urbanos, profissionais, com livros publicados e traduzidos, equipados da tecnologia ocidental para o registro e disseminação da sua cultura indígena.
- Os escritores indianistas, clássicos ou contemporâneos, que se inspiram em lendas ou linguagem indígena para escrever sobre o contato e sobre o Brasil mestiço (2009, p. 53).

Da classificação realizada pela autora, nos delimitamos à terceira noção para apresentar os escritores indígenas e suas respectivas obras, posto que compõem o *corpus* selecionado como exemplo para a chave de leitura proposta neste trabalho. Reunindo trechos de passagens dos autores selecionados, dividiremos em três partes esta análise: a ancestralidade, a tradição oral no escrito e a poética do eu-nós. À medida que um autor for introduzido à análise, faremos uma breve introdução ao povo de origem do autor elencado e a síntese bibliográfica para situar a atuação do autor em questão. As referências são dos autores Daniel Munduruku, Eliane Potiguara, Olívio Jekupé, Yaguarê Yamã, Kaká Werá e Márcia Kambeba e procuram dar uma dimensão das produções literárias indígenas contemporâneas. Esta pesquisa de caráter inicial reconhece o numeroso trabalho dos escritores atuantes, mas enfatiza o esforço em dar-se a conhecer deste número finito de obras, a fim de que suas leituras sejam mais acessíveis ao público não indígena.

A ancestralidade está como marca/identidade/influência inequívoca de uma tradição à qual pertence Daniel Munduruku. Da etnia Munduruku, Daniel é escritor de literatura destinada ao público infantil, infanto-juvenil e adulto. Os Mundurukus situam-se em territórios dos estados do Pará, Amazonas e Mato Grosso. Se autodenominam *Wuy Jugu*, posto que, segundo os anciãos, a designação Munduruku, como são conhecidos desde o século XVIII, é uma denominação dada pelos Parintintins, povo rival que localizava-se entre os rios Tapajós e Madeira. Munduruku, segundo o Instituto Socioambiental – ISA, seria, portanto, uma alusão aos guerreiros



Munduruku que atacavam em massa os territórios rivais, significando *formigas vermelhas*. Nas palestras, o escritor rememora essa definição, assumindo uma identificação com essa memória.

Daniel Munduruku é escritor premiado e professor indígena brasileiro. Graduado em filosofia, tem licenciatura em história e psicologia, doutorado em educação pela Universidade de São Paulo (USP), e pós-doutorado em Literatura pela Universidade Federal de São Paulo (Ufscar). Ele também é membro da Academia de Letras de Lorena (SP), cidade onde atualmente reside. Recebeu o Prêmio Jabuti com suas obras *Coisas de Índio – versão infantil* (2004), e *Vozes Ancestrais – dez contos indígenas* (2017), também recebeu o Prêmio da Academia Brasileira de Letras, o Prêmio Érico Vanucci Mendes (CNPq) e o Prêmio Tolerância (Unesco). Além destes prêmios, possui diversos livros agraciados com o selo Altamente Recomendável da Fundação Nacional do Livro Infantil e Infanto-Juvenil (FNLIJ). É diretor-presidente do Instituto UK'A – Casa de Saberes Ancestrais que angaria recursos para a promoção da literatura indígena no país.

As obras de Daniel Munduruku mesclam diferentes gêneros e têm forte associação com a tradição ancestral, como contação de histórias, ficção, conto, crônica, memórias, depoimentos, autobiografia, biografia, assumindo e revelando sua tradição munduruku junto às experiências pessoais vividas na cidade. A seguir analisaremos as obras *Um sonho que não parecia sonho* (2007), *Memórias de Índio – uma quase autobiografia* (2016), e *Vozes Ancestrais – dez contos indígenas* (2016), pensando na chave de leitura ancestralidade. As obras são classificadas respectivamente como ficção, memória/(auto)biografia e contos indígenas.

A obra *Um sonho que não parecia sonho*, publicada em 2007, compõe a *Coleção Crônicas Indígenas*, e é classificada por Daniel Munduruku como ficção. O enredo é inspirado na tradição ancestral do povo munduruku, mas a narrativa é criada a partir da disposição estética dele. Não significa, todavia, que sua ficção possa ser classificada na episteme moderna e ocidentalizada, aquela que tipifica a obra como produto de um autor solitário e isolado de qualquer contexto sócio-cultural, uma vez que sua ficção pode ser caracterizada como capaz de transcender a representação no literário à medida que aproxima o cotidiano e a história das sociedades indígenas. Por exemplo, *Um sonho que não parecia sonho* nos é apresentada pelo narrador que conta a aventura do curumin *Darebu* e a preocupação com seus amigos

Karu Karu, Kaxi e Tonhõ, que atravessam o igarapé ao ouvir um chamado do outro lado dele, demorando para retornar. Darebu, personagem/ser principal, receoso com a demora dos amigos logo evoca o pajé que toma à frente da situação, ordenando que três guerreiros destinem-se à procura dos curumins. Pela linguagem literária, Daniel conduz o leitor não indígena a um conhecimento mais amplo sobre os povos no país; ao fazer isso, ou seja, ao publicizar a cultura indígena via literatura, propiciando a ampliação do conhecimento dos e sobre os povos indígenas, ele leva a efeito a desconstrução dos estereótipos firmados sobre os indígenas ao longo da história brasileira, muitos dos quais se mantêm na atualidade. Sua linguagem estética é marcada pela ancestralidade: é a sabedoria do pajé, do avô, do mais velho que guiará Darebu em sua angústia, enquanto espera o resgate de seus amigos:

[...] O sol já estava ficando mais fraco, e logo a lua e as estrelas apareceriam no céu. E nada de os guerreiros voltarem com os curumins. A noite caiu e os curumins não voltaram. Todo o povo estava desesperado, imaginando que o pior havia acontecido. Darebu, então, pediu ao avô que contasse alguma história que ajudasse aquela gente a ficar mais tranquila. E ele também, é claro (Munduruku, 2007, p. 17).

Nessa passagem, as palavras do avô servem de conforto ao povo e a Darebu. É para as vozes ancestrais, marcadas por uma sabedoria primigênia que dá sentido à vida como um todo, que a comunidade indígena recorre em situações de conflito ou angústia. A palavra do mais velho é o pilar de toda uma tradição e memória, e é através desse conhecimento, que vai passando de geração em geração, que se estabelece a manutenção da memória, sua reatualização e as formas de relações dos povos indígenas com outras sociedades. Segundo Munduruku (2017), a memória coloca os povos indígenas em profunda conexão com a tradição e o “dono” dela é o ancião, o velho, o sábio, tal como representado na passagem a seguir:

O velho índio foi buscar seu banco de madeira e sentou-se. Pediu que todos se sentassem, pois ele iria contar uma história muito antiga sobre o desaparecimento de pessoas. Todos se sentaram ao redor dele.

- Sei que a tristeza está tomando conta do coração de vocês por causa do que aconteceu com os curumins. Mas o que aconteceu? Não cumpriram eles o desejo de desafiar o perigo? Sei que alguém vai dizer que a tradição pede cuidado e astúcia, mas não podemos deixar de ver o lado positivo dessa escolha. Eles vão voltar. Sei disso porque também já vivi uma história assim. Vou lhes contar (Munduruku, 2007, p. 18).

A tradição indígena transcende o gênero ficção nas categorias fundamentais, também chamadas de rede de signos ou símbolos, a saber: “as personagens, o tempo, o lugar, a ação, o ponto de vista narrativo, os expedientes de linguagem (o diálogo, a descrição, a narração e a dissertação)” (Moisés, 1977, p. 86). Para Moisés (1977), para analisarmos um texto narrativo em prosa devemos analisar a microestrutura de modo ascendente e imobilizada, isto é, capítulo a capítulo, episódio a episódio. Esse estágio inicial constitui para o autor a superfície visível das macroestruturas, uma esfera das realidades significadas e/ou simbolizadas, a obra vista de modo totalizante. Todavia, a dissecação da microestrutura de *Um sonho que não parecia sonho* pode ser realizada nesses termos, mas não só. Toda representação da obra acompanha o sentido ambíguo da projeção real dos povos indígenas. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que Darebu é um personagem, ele também é um ser pertencente ao universo mítico munduruku. Logo, tanto Darebu quanto o espaço e os outros personagens, que também são seres, transcendem a dissecação nesse modelo estrutural da narrativa. Na verdade, não apenas eles não são pura ficção, senão que fazem parte do próprio arcabouço antropológico-ontológico da comunidade indígena em questão. O que também significa que não há uma separação radical entre a tradição oral e a escrita, a obra, o autor e o contexto, o indivíduo e a comunidade, de modo, portanto, que a produção estético-literária indígena possui uma profunda imbricação entre ancestralidade e crítica do presente, oralidade e escrita, indivíduo e comunidade. É com base nisso que propomos a chave de leitura epistemológico-política para a compreensão e a dinamização da voz-práxis estético-literária indígena, que, portanto, assume um sentido diretamente político, ativista e militante.

*Memórias de Índio – uma quase autobiografia* foi publicada em 2016 pela editora Edelbra e constitui-se por memórias, depoimentos e (auto)biografia escritos pelo próprio Daniel Munduruku. Nela, vemos a ancestralidade, a oralidade e o sentido coletivo e individual (o eu-nós) presentes na voz narrativa de Daniel Munduruku. Já no primeiro capítulo *Um terremoto rasga o coração da terra*, Daniel rememora sua infância marcada por este tremor. Esta memória, bem como a ênfase na figura/parente do avô e sua sabedoria confirmam a ancestralidade presente como guia e pertencente ao universo do autor:

Nessa época, a gente vivia um pouco isolado dos grandes centros, e por isso ficamos na curiosidade. À noite, os velhos contavam histórias antigas



que traziam fenômenos semelhantes: tremores de terra. Nas histórias, diziam que era a fúria dos ancestrais. Eles estavam tristes com os seres humanos, e por isso faziam a terra tremer para que as pessoas tomassem juízo. Eu ouvia tudo aquilo sempre agarrado à saia de mamãe. Estava com medo de que os ancestrais quisessem me pegar por eu ter feito alguma coisa ruim (Munduruku, 2016, p. 16).

A alusão direta à ancestralidade vai se tornar uma tônica no livro. Não obstante a vida na cidade e as práticas advenientes dela, o autor mostra um profundo sentido da tradição em sua escrita de modo militante e ativista, fazendo jus à promoção da literatura indígena como ferramenta de resistência. Nas palavras do autor: “[...] atualizar nossos saberes ancestrais usando os equipamentos que a sociedade dita civilizada criou é nossa maneira de mostrar que não somos seres do passado, muito menos do futuro” (Munduruku, 2016, p. 192). Significa dizer que as novas tecnologias da memória, a escrita individual ou coletiva, são usadas para reformular sentidos negativos e violentos imputados ao seu povo em particular e aos povos indígenas em geral. O acesso à literatura de Munduruku é essencial para uma leitura também da diversidade, das causas que afetam as minorias, e quais são as reivindicações dela. A de Daniel se traduz na seguinte frase: “[...] queremos gritar para o mundo todo que somos parte [dele] e que ainda dá tempo de reverter o quadro vermelho de sangue que foi pintado ao longo de nossa história. Ainda dá tempo” (Munduruku, 2016, p. 193).

O livro é a aldeia, ou como se pode viver nela. A partir do livro, dessa nova tecnologia da Memória<sup>22</sup>, é possível ter uma noção dos saberes e práticas das comunidades indígenas. Nesse sentido, as representações em *Vozes ancestrais – dez contos indígenas*, publicada em 2016, pela editora FTD, vencedor do 59º Prêmio Jabuti, reafirma a ancestralidade e a tradição dos povos indígenas do país. Reunidas sob a forma de contos, encontram-se narrativas míticas coletadas por Daniel dos povos Paiter Suruí, Tikuna Magüta, Maraguá, Tabajara, Krenak, Kaingang, Nambikwara, Kadiwéu, Umutina e Kurâ-Bakairi. As narrativas tradicionais desses povos são um bom exemplo para deciframos as narrativas indígenas, uma vez que, sob a forma de mitos, conhecemos a origem de suas práticas e crenças. Advenientes de tradições diferentes, nas narrativas desses povos encontram-se em diferentes ori-

---

<sup>22</sup> A expressão ‘novas tecnologias da memória’ é usada por Daniel Munduruku como argumento de que o livro e as mídias assessoram o indígena na promoção do movimento que visa à defesa e à reafirmação da alteridade indígena, e não deve ser vista como o antípoda da memória e da ancestralidade dos diferentes povos no país. Cf.: MUNDURUKU, Daniel. *Mundurukando 2: sobre vivências, piolhos e afetos: roda de conversa com educadores*, 2017, p. 113-127.

gens e saberes. Comparando essa obra às obras anteriores, percebemos que as narrativas míticas celebram cerimônias, cantos, danças que são muito próprios às suas etnias, servindo de parâmetro para a compreensão da chave de leitura aqui proposta. Se nas obras anteriores de Daniel (*Um sonho que não parecia sonho* e *Memórias de Índio*) a ancestralidade é uma influência direta para a ação criativa de Daniel Munduruku, em *Vozes da ancestralidade* percebemos que ela é o motivo principal para práticas sociais das formas de vida indígenas. Isto é, a ancestralidade não é usada apenas como um artifício criativo, ela é a condição *sine qua non* das tradições indígenas. Ela norteia as ações dos indígenas na arte e na política e, por isso mesmo, está sempre presente nas produções e discursos dos diferentes escritores que inauguram essa literatura escrita e expressada desde si mesmos.

Em *Tabajara*, conto do povo Tabajara, no livro *Vozes Ancestrais*, vemos a rememoração da tradição passada pelas vozes dos mais velhos narrando como a fonte olho d'água tem um sentido sagrado para esse povo. Segundo esta história antiga, ou mito, um pajé, vendo o desespero de seu povo em busca de água, convidou a todos para a dança do *toré*, uma dança em que no centro um bailarino imita os animais, invocados em versos *tupi*.

Assim contam os mais velhos da aldeia Imburana do povo Kalabaça e Tabajara. Contam os mais velhos lá da aldeia Imburana, no estado do Ceará, que a região estava muito seca, sem água para nada. Todos estavam muito cansados e sedentos, quase beirando o desespero. [...] De manhã bem cedo, antes mesmo de o Sol acordar, ele levantou da sua humilde rede de *tucum* e desapareceu da aldeia, assim como num passe de mágica. Todas as lideranças, vestidas com as suas roupas tradicionais, dançavam e tomavam *mocororó*, uma bebida fermentada, noite e dia, à espera do pajé (Munduruku, 2016, p. 34).

Como podemos notar, esta história antiga, assim chamada pelos povos indígenas, ou o mito, nomenclatura mais usual na academia, tem seu pilar na ancestralidade. A tradição e a memória têm, neste texto impresso e publicado, mais uma versão dos costumes tradicionais. Ela é a condição *sine qua non* dos narradores indígenas e a influência direta para a expressão escrita. Não é a ruptura com a tradição oral que torna singular a escrita indígena, mas justamente seu sentido cultural que reveste esta outra tradição. A literatura indígena de Daniel Munduruku se desenvolve para ter o direito à palavra, ser ouvido e respeitado, desconstruir estereótipos, reafirmar a alteridade e promover a tradição indígena no país.



Eliane Potiguara, da etnia Potiguara, também é outra escritora indígena, intelectual e militante indígena. Segundo o ISA, os Potiguara distribuem-se em 32 aldeias nos municípios da Baía da Traição, Marcação e Rio Tinto, do estado da Paraíba. Fazem parte da família Tupi-Guarani, mas falam, conforme o Instituto Sociambiental, essencialmente a língua portuguesa, como os demais povos situados no nordeste. Potiguara remete ao significado *comedores de camarão e indígenas de Acajutibiró e de São Miguel*. Eliane Potiguara, em sua literatura em particular e em sua expressão de modo geral volta-se para as mulheres indígenas e não indígenas e para a defesa da memória e do espaço dos povos indígenas no país, buscando, por meio da literatura, expressar-se e denunciar a violência contra as mulheres indígenas e contra os povos indígenas. Suas obras mesclam a contação de histórias, o resgate de heróis míticos de modo criativo, depoimentos, autobiografias, destacando-se com a poesia. A ancestralidade em Eliane Potiguara é tomada como propriedade intelectual para expressar-se. Em sua obra *Metade cara, metade máscara*, publicada em 2004 pela editora Global, Eliane cria/rememora dois personagens inspirados na figura do indígena sobrevivente à colonização, que conta as dores, lutas e conquistas, o Jurupiranga e Cunhataí, duas personagens femininas, atemporais e sem locais específicos de origem. Simbolizam, como afirma Potiguara (2004, p. 30-31), “a família indígena, o amor, independente de tempo, local, espaço onírico ou espaço físico”. Protagonizando o feminino e enfatizando a força da mulher indígena, a autora argumenta que as palavras das mulheres indígenas são sagradas como a terra que dá alimento ao próximo, e é por meio de seu inconsciente coletivo ancestral que se sustenta a alteridade indígena. No poema a seguir vemos uma dedicação à Tia Severina, indígena Potiguara, denominada pela autora como *grande anciã guerreira* que a incentivou e a amou com a força da mulher indígena guerreira.

### O segredo das mulheres

No passado, nossas avós falavam forte  
 Elas também lutavam  
 Aí, chegou o homem branco mau  
 Matador de índio  
 E fez nossa avó calar  
 E nosso pai e nosso avô abaixarem a cabeça.  
 Um dia eles entenderam  
 Que deviam se unir e ficar fortes  
 E a partir daí lutarem  
 Para defender sua terra e cultura.  
 Durante séculos

As avós e mães esconderam na barriga  
 As histórias, as músicas, as crianças,  
 As tradições da casa,  
 O sentimento da terra onde nasceram,  
 As histórias dos velhos  
 Que se reuniram pra fumar cachimbo.  
 Foi o maior segredo das avós e das mães.  
 Os homens, ao saberem do segredo,  
 Ficaram mais fortes para o amor, lutaram  
 E protegerem as mulheres.  
 Por isso, homens e mulheres juntos  
 São fortes  
 E fazem fortes os seus filhos



Para defenderem o segredo das mulheres.  
Pra que nunca mais aquele homem branco  
Mate a história do índio!

(Potiguara, 2004, p. 69).

A voz enunciativa no poema de Eliane revela uma resistência político-cultural para os povos indígenas. Denunciando a situação opressiva do contato pelos “brancos maus”, os versos líricos mostram que é compartilhando o segredo das mulheres, a manutenção da tradição, da ancestralidade e da memória que é possível a união para resistir frente ao inimigo comum, o colonizador. Esta união é também a esperança de que juntos, homem e mulher indígena, sob a designação da cultura, tornem possível o enfrentamento do “branco” e seus fuzis e a preservação de seu povo e de seus saberes tradicionais.

Graça Graúna (2013), escritora, teórica e militante indígena, também pertencente ao povo Potiguara, exalta a importância de Eliane Potiguara por atuar no campo da literatura indígena escrita por mulheres no Brasil. Para a autora, que reflete sobre os poemas encontrados na obra *Metade cara, metade máscara*, pensar a poesia de Eliane Potiguara é reconhecer a construção da diferença, pois esta poesia tem a característica de afirmar uma identidade literária que se constrói à luz das tradições, “como quer a voz da enunciação indígena (seja em verso ou na “contação de histórias)” (Graúna, 2013, p. 98). Aliás, como estamos argumentando nesse texto, a identidade literária construída à luz das tradições é um traço característico encontrado em toda a literatura indígena contemporânea, como vimos acima nos títulos de Daniel Munduruku, nas obras de Eliane Potiguara e como veremos nos demais autores citados a seguir.

Nesta obra, Eliane reafirma seu compromisso com a cultura e o pensamento indígenas argumentando que os ancestrais têm influência na busca pela preservação da identidade. Ressaltando a importância da família, dos avôs e dos antepassados indígenas, principalmente da mulher, como a razão da expressão ameríndia: “Receber a herança ancestral de nossa família ou de uma cultura é uma missão a cumprir, isso é praticamente obrigatório dentro da *anima*. Mas levar adiante essa herança, é *Sabedoria*” (Potiguara, 2004, p. 81). Os conhecimentos tradicionais, desse modo, são reafirmados textualmente na narrativa da autora. Os conhecimentos sagrados, as histórias dos antigos são influência direta na obra de ficção de Eliane.



Como argumentamos acerca da ficção de Daniel Munduruku, aqui, percebemos também a mesma estrutura: a ficção é uma criação estética individual que tem na ancestralidade (tradição, contação de histórias antigas, conhecimentos coletivos) sua origem primigênia. Em *O coco que guardava a noite* (2012), publicada pela editora Mundo Mirim, o narrador nos conta a história da mãe de Tajira e Poti que têm dificuldade para dormir:

- Por que eu preciso dormir? – pergunta Tajira.  
[...] Poti, vou contar a história. Aí então, você decide se ela esclarece ou não sua dúvida, certo? Muito e muito tempo atrás não existia a noite! O Sol brilhava maravilhoso, mas triste, queimando a pele das pessoas e dos animais. As plantas não tinham sossego, a água escorria desesperada pelos leitos buscando um frescor. Os animaizinhos peludos viviam com calor. A palha do milho chegava a pegar fogo! Era um milagre encontrar uma sombrinha! [...] – Os índios Karajá, com a sabedoria dos povos indígenas, contam que um guerreiro, o índio Aruanã, sofria por não descansar. Ele vivia reclamando com a sua mulher que a luz do sol não o deixava dormir sossegado (Potiguara, 2004, p. 7-12).

Para Medeiros (2006), o texto indígena (as histórias antigas e dos sonhos) tende a causar certo estranhamento ao leitor não indígena, porque o leitor não acostumado com essas narrativas sempre busca uma forma e um sentido a ela, quase sempre enquadrada na razão binarista, eurocêntrica e ocidentalizada na qual foi educado. O texto de Eliane Potiguara, *O coco que guardava a noite*, por ser influenciado pelas histórias antigas de seu povo, tem um sentido duplo, como as demais narrativas indígenas aqui apresentadas: além de ser ficção, narrativa reatualizada no impresso a partir da verve criativa da autora, é também diretamente caudatária da ancestralidade potiguara, assumindo em consequência o teor de verdade/crença que este povo confere à sua tradição ancestral e aos sujeitos, valores e práticas por ela apresentados. Nesse sentido, a leitura dos textos indígenas requer a percepção que está para além da verossimilhança que eles expressam, pois são textos que expressam conteúdos verdadeiros ao povo indígena em questão; indo além, portanto, de uma leitura meramente ficcional, se faz necessário compreender que os personagens são seres pertencentes a um mundo ancestral que vive na memória e nas ações dos escritores indígenas, pertencendo, portanto, à própria hermenêutica desses povos. A ficção, aqui, apresenta-se ao modo indígena, ou seja, uma vez que



está fundada na tradição ancestral, ela possui uma dose fundamental de verdade, de realismo, por assim dizer. Na manufatura do livro e da releitura das histórias antigas aprendidas pelos mais velhos de modo estético-criativo, está a tradição potiguarra, conhecimento e sabedoria do coletivo, pelos quais a autora, conforme depoimento próprio, afirma, defende e milita.

Olívio Jekupé, da nação guarani, é outro escritor e teórico que promove a literatura indígena. Segundo consta em sua biografia, encontrada no fim da obra *As queixadas e outros contos guaranis* (2013), nasceu em Novo Itacolomi, no norte do Paraná. Sua mãe é guarani nhadeva e seu pai baiano. Os guarani nhandeva, segundo o ISA, ocupam hoje territórios do Mato Grosso do Sul, Paraná, mas podem ser encontrados assentamentos deles no Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul e Paraguai. A territorialidade guarani é denominada de *tekoha*, tal como a obra publicada de Olívio Jekupé abaixo. Conforme a descrição do ISA, o *tekoha* é um lugar físico – terra, mato, campo, águas, animais, plantas, remédios, etc. – onde se realiza o *teko*, o *modus operandi*, o estado de vida guarani, englobando as relações sociais de grupos macro familiares que vivem e se relacionam em um espaço físico determinado. Atualmente, o escritor vive em uma comunidade denominada Krukutu, no distrito de Parelheiros, na cidade de São Paulo. Para ele, bem como para os demais, a literatura torna-se, na contemporaneidade, ferramenta de resistência e afirmação da identidade indígena.

A ancestralidade em Olívio Jekupé está presente por meio da “contação de histórias” antigas. Ele bebe na tradição guarani para recontar, por meio da escrita e da licença poética que ela carrega, uma história que compõe a memória de seu povo. *A mulher que virou urutau*, de autoria de Olívio Jekupé e sua esposa Maria Kere-xu, foi publicada em 2011 pela editora Panda Books (SP). Ela conta uma história antiga do povo guarani em que uma jovem se apaixona por Jaxy, o Lua, mas não se conforma com a sua aparência de velho, ignorando-o e sendo, por isso, punida. A narrativa se dá do seguinte modo:

Certa vez, minha tia me contou uma história muito antiga. Ela disse que a tal história havia acontecido mesmo, e que sua mãe sempre a contava para os outros moradores da aldeia. Ela começou a história assim:



Uma índia muito bonita vivia sonhando acordada com o grande Jaxy, o Lua. Ele era seu grande amor. Todas as noites a índia ficava olhando e reparando em sua beleza, principalmente nas noites de céu limpo com lua cheia. Nesses momentos, a bela índia dizia para Jaxy, o Lua, que sentia um forte amor por ele e que, se pudesse, gostaria de vê-lo bem de perto. Mas como ele estava muito distante, a índia ficava só, remoendo seu sonho. [...] Assim, Jaxy, o grande iluminador da noite que mexe com os corações dos apaixonados, resolveu descer à Terra para conhecer melhor sua amada e lhe dizer que também gostava dela. Ele se transformou em ser humano, mas, para ver se a índia o amava de verdade, resolveu testá-la e apareceu como um velho (Jekupé e Kerexu, 2011, p. 7).

Como podemos observar, esta obra é composta diretamente pela memória da origem guarani. A memória ancestral explica que o pássaro urutau passou a existir a partir do castigo dado à indígena por ter desprezado Jaxy, o Lua, ser ancestral, tal como vemos no desfecho a seguir:

[...] Principalmente em noite de lua cheia, é comum a gente escutar o canto do urutau, que mais parece um choro. O urutau chora ao ver Jaxy, que ela desprezou, ao lado de sua irmã, e também por saber que terá uma vida triste para sempre. Por isso, sempre que escutar o canto do urutau, lembre-se de que é um canto-choro de arrependimento e de tristeza pelo que ela fez quando ainda era índia (Jekupé e Kerexu, 2011, p. 19).

A narrativa, tomada como literatura por Jekupé, designa-se como histórica. Esta literatura histórica justifica a ancestralidade como ponto de partida para dar-se a conhecer o modo de vida e cultura do povo guarani. Da mesma forma, ela pode ser percebida como promoção desse conhecimento ancestral, cultural e comunitário, e também pode ser compreendido como estético e militante. A ancestralidade nas obras de Olívio Jekupé é uma reafirmação da alteridade e busca a valorização dos povos indígenas. Para ele, um dos objetivos de escrever está na defesa dos povos indígenas que, retratados na literatura brasileira enquanto estereótipos, podem, agora, reescrever desde si mesmos suas histórias podendo, hoje, reformular as noções negativas em torno dos indígenas: “[...] Nós indígenas temos que ser como os grandes líderes que lutaram pelo nosso povo; temos que ser fortes e acreditar na arma que usamos para lutar, que é escrever” (Jekupé, 2009, p. 15). Nesse sentido, uma forma de resistência declarada por esse escritor e teórico é a escrita literária, mas uma escrita, cujo sentido se centra na ancestralidade de seu povo. A escrita voltada à literatura está no cerne do fortalecimento da luta indígena no papel de liderança



assumido por Olívio Jekupé. Para ele, a escrita não é assumida como o sinônimo de apagamento da tradição oral, mas como ferramenta essencial de resistência no presente.

Yaguarê Yamã é escritor, ilustrador, professor e líder indígena do estado do Amazonas. Pertence ao povo Maraguá e descende do povo Sateré-Mawé, que quer dizer, respectivamente, *lagarta de fogo*, como referência ao clã mais importante que indica a linha sucessória dos chefes políticos, e *papagaio inteligente e curioso*<sup>3</sup>. A língua Sateré-Mawé integra o tronco linguístico Tupi-Guarani, sendo que esses povos atualmente falam a língua materna e o português. Yaguarê Yamã em suas obras e em seus projetos objetiva a conscientização, a revitalização cultural e a luta pela demarcação das terras do povo Maraguá na região do rio Abacaxis, no Amazonas. Sua obra *Meu pai Ag'wã: lembranças da Casa de Conselho*, publicada em 2014 pela editora Scipione, é uma ficção infantojuvenil que traz a “energia vital das palavras ancestrais” (Graúna, 2013, p. 140). Ela conta o retorno do narrador/autor que é Yaguarê já adulto e as memórias que criou nesse espaço da aldeia, tal como podemos ver na passagem a seguir:

[...] Aquela cabana em frente da entrada principal da aldeia é chamada de *Mirixawa'ruka*, ou Casa de Conselho. Além de ser a sede das nossas reuniões políticas, era onde a nossa comunidade contava histórias. Ali, em dias de sexta-feira, *aráçumbyka*, e de sábado, *çaurú*, o pôr do sol era mais encantador que o pôr do sol dos outros dias. Se via meu pai – quando não trabalhava – se dirigindo para a cabana, corria para perto dele, pois sabia que era chegada a hora de ouvir histórias. Junto aos demais anciãos e líderes da aldeia, meu pai entrava na cabana, deitava-se numa das redes atadas para os contadores de histórias e ria com gosto das brincadeiras dos adultos. Confesso que não entendia por que riam, mangando uns dos outros. Foi só depois que cresci que pude entender. Na nossa tradição, as risadas, brincadeiras e mangações fazem parte da cultura dos adultos e são uma forma de intimidade entre amigos (Yamã, 2014, p. 19-21).

Nesta passagem acima percebemos que a ancestralidade presente e assumida na alteridade do narrador é central na vida de seu povo, pois está presente no cotidiano na aldeia ou na vida urbana vivida por Yaguarê. Esta narrativa ficcional literária, que também é uma memória de Yaguarê, vê a ancestralidade como motivo que assegura a existência da tradição Sateré-Mawê. Segundo Graúna (2013), a

<sup>3</sup> Cf.: <https://pib.socioambiental.org/pt/povo/satere-mawe/print>



preocupação principal de Yaguarê não é prestar obediência ao cânone literário, mas “[...] seu objetivo maior é transmitir o pensamento (ancestral e/ou contemporâneo) indígena que deve ter um lugar também nas escolas não indígenas” (Graúna, 2013, p. 144-145). Dessa forma, a literatura desse escritor confirma a ancestralidade e a cultura indígena como chave de leitura para a compreensão e convite ao conhecimento do seu “lugar de fala”, que Dalcastagné (2012) define como a voz que fala em nome de si e do seu grupo social, que, quase sempre marginalizado e expurgado da sociedade, passa a reivindicar direitos físicos e simbólicos por meio da literatura e das artes, como os definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, etc. Falando através da literatura ficcional indígena, este escritor, desde sua voz, de sua voz, re-escreve a representação romântica, nacionalista ou de outra ordem (e geralmente negativa), imposta aos indígenas por escritores não indígenas na literatura brasileira, de José de Alencar a Mário de Andrade<sup>4</sup>.

Kaká Werá é escritor de origem tapuia, conferencista, ambientalista, terapeuta social e militante indígena. Em sua biografia, encontrada na obra *O trovão e o vento* (2016), consta que viveu na década de 80 com os guaranis de São Paulo, na aldeia Morro da Saudade (Tenondé Porã), tempo em que pesquisou a sabedoria ancestral tupi-guarani que é matéria de seus livros publicados. Fundou o Instituto Arapoty, cujo propósito é a difusão cultural, estudos, pesquisas e apoio social aos remanescentes das culturas ancestrais brasileiras, conforme apresenta na obra *Oré awé roiru’a ma: todas as vezes que dissemos adeus* (2002). A literatura de Kaká tem um sentido profundamente ligado à ancestralidade tupi-guarani, cuja relação com o cântico é basilar, central. Segundo o autor:

Alguns deles são reconhecidos como resultados de uma inspiração de sábios de uma antiguidade tão longa que a simples menção deles nos remete a uma dimensão lendária, imemorial, distante no tempo, profundo na memória. Nhanderu, Maíra, Nhandervuçu, Sumé, Jurupari. São nomes mesclados a histórias fragmentadas no espaço ancestral e atual da cultura tupi-guarani (Werá, 2016, p. 23).

---

<sup>4</sup> As representações realizadas por esses autores são entendidas pela estudiosa Lúcia Sá, que pesquisa acerca da literatura indígena latino-americana, como descomprometidas com a causa indígena, apesar das fontes usadas para a criação estética com a temática indígena. Sobre isso, conferir-se: Sá, Lúcia. *Literaturas da Floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*, 2012, p. 28-33.



Os cânticos que compõem a literatura de Werá são denominados por ele como ancestrais, possuindo um sentido profundamente ligado à e dependente da tradição cultural-comunitária. *O trovão e o vento*, de autoria de Kaká Werá, foi publicado em 2016 pela editora Polar; ele apresenta os cânticos ancestrais que se referem aos três saberes em que se centra a nação tupi-guarani. Segundo o autor, as três fases correspondem há três milênios. São elas: a primeira refere-se a um saber fundado em uma espiritualidade ligada à Mãe Terra e ao reconhecimento dos ecossistemas como divindades cooperadoras do processo evolutivo da alma. A segunda trata da expansão do modo de cultura guarani para o continente sul-americano, influenciando diversas etnias, mas também criando conflitos e gerando divisões e guerras há milênios. E, por fim, a terceira se funda na decadência cultural no século XVI, com a chegada da invasão europeia, especialmente pelos portugueses e espanhóis, que escravizaram, destruíram e geraram inúmeras distorções sociais entre o tupi-guarani e outras etnias indígenas. Estas distintas fases se traduzem nos dias de hoje para o povo tupi-guarani no desejo pela restauração dos valores, da reinserção social e na readaptação dos descendentes da matriz tupi e outras matizes ancestrais. A filosofia ancestral é revisitada por meio dos cânticos, mas não só, ela é revitalizada, conforme argumenta o autor, a fim de “trazer novamente o esplendor dos saberes milenares, para torná-la apta a ser utilizada no mundo contemporâneo” (Werá, 2016, p. 24), nisso que seria a quarta humanidade. Há uma via chamada *Apecatu Ava-Porã*, ou o Caminho do Homem Sagrado, capaz de tornar a vida mais harmoniosa. Trata-se de um método de aprimoramento no qual a natureza e suas forças apoiam o ser humano. Mas, para que esse apoio ocorra, é necessário conhecer o “trovão e o vento”. O trovão significa o despertar da força interior e o vento representa o despertar da suavidade interior. Ou seja, é preciso aprimorar-se na busca pelo equilíbrio da vida, fato possível por meio do conhecimento dos princípios de Tupã, passados de geração em geração pelos encarregados da sabedoria ancestral. Em *Maino i reko ypi kue* (Os primeiros costumes do colibri), vemos os seguintes versos:

Nosso pai primeiro  
Criou-se por si mesmo  
Na Vazia Noite Inicial.  
As sagradas plantas dos pés



O pequeno assento arredondado  
Do Vazio Inicial  
Enraizou seu desdobrar (florescer).  
Círculo desdobrado da sabedoria inaudível,  
Fluiu-se divino Todo Ouvir  
As divinas palmas das mãos portando o bastão do poder,  
As divinas palmas das mãos feito ramas floridas  
Tramam o Imanifestado, na dobra de sua evolução,  
No meio da primeira Grande Noite (Werá, 2016, p. 67-71).

Nesses versos dos cânticos apresentados estão a sabedoria ancestral que justifica a origem e a criação do mundo pelo primeiro pai. A literatura indígena de Werá tem nos saberes ancestrais sua constituição textual literária e militante. Os cânticos, passados de geração em geração, são agora recontados nesta obra pelo autor com o intuito de dar-se a conhecer os costumes e a estética ameríndia, que, por meio dessa literatura, faz o leitor vislumbrar desde a origem ancestral até a reivindicação mais contemporânea, como a reivindicação pelo respeito e pelos direitos, sob a forma do livro ou do uso das mídias.

A escrita em Kaká tem o sentido, também como nos demais escritores, fortemente ligado à ancestralidade/tradição/memória que, por meio da escrita, leva ao conhecimento público e publicizado dos saberes e ritos tradicionais, revelando que essas duas culturas se entrecruzam misturando-se e redefinindo as formas de comunicação entre essas duas tradições. Em *Oré awé roiru'a ma – Todas as vezes que dissemos adeus*, Kaká reafirma esse argumento:

Sonhei que os Tamãí deram-me a incumbência de contar um pouco da minha história, da minha vida entre dois mundos, e de revelar alguns mistérios da tradição milenar ensinada pelos Antigos, os que aqui habitavam desde sempre. Neste sonho firmei o compromisso de traduzir da vermelha 'escrita-pintura' de meu corpo para o branco corpo desta 'pintura escrita'. Cumprindo a tarefa nesse relato, para tingir o que até então no mundo tem parecido 'intingível', a mistura do vermelho sobre o branco resultando na cor da vida (Werá, 2002, p. 16).

Como podemos perceber, a ancestralidade e os costumes tradicionais, representados pela cor vermelha, na escrita-pintura de seu corpo, significam o sentido ligado ao modo de vida do escritor/narrador, que agora podem agora ser encontradas no papel, no impresso. Da ancestralidade ao impresso, do corpo escrito à página em branco escrita. Sua metáfora, escrita-pintura de seu corpo ao branco corpo



desta pintura-escrita, é bem colocada pelo autor, pois ela explica a transição de uma tradição (oral) à outra (escrita) sem anular sua alteridade e *complementando-se*. A relação com a ancestralidade se traduz na própria corporificação presente do escritor da oralidade para o papel. Trazendo os ensinamentos sagrados que, segundo ele, precisam ser compartilhados, desdobram-se os versos em prosa com temas que vão desde os saberes sagrados até a evocação política do autor/narrador: “A tradição milenar que compôs meu espírito tem mantido a minha sobrevivência e a de meu povo. Agora, porém, não é a de minha vida nem a de meu povo que está em jogo. É a de todos” (Werá, 2004, p. 17). Por isso a partilha do aprendizado, de todas as formas de relacionamento, do homem com seus parentes, com a natureza, com a sociedade, torna-se fundamental pela memória, seja oral ou escrita.

Márcia Wayna Kambeba é escritora, poeta, fotógrafa, cantora, compositora e militante indígena do povo Omágua/Kambeba, o povo das águas. Realiza pesquisas sobre identidade e território, via literatura e poesia. Em seu livro-documento, denuncia a situação do povo Omágua no Amazonas; denuncia, também, o preconceito contra os indígenas no país, principalmente em relação àqueles que vivem na cidade. Mas não só, em seus poemas é possível perceber a resistência, ao mesmo tempo em que se exalta a tradição indígena e sua riqueza cultural. Em seu livro de poemas *Ay Kakyri Tama – Eu moro na cidade*, publicado em 2013 pela editora Grafisa Gráfica, a autora exalta o povo Omágua/Kambeba do Amazonas, ao mesmo tempo em que enfatiza que seu povo não perdeu culturalmente sua ancestralidade por viver na cidade, senão que resiste e mantém sua cultura, apesar dos preconceitos e das violências cometidos contra eles. A relação aldeia/cidade/escola/língua portuguesa não tem a intenção de apagar a memória cultural e mudar os hábitos de seu povo, mas de contribuir na luta “em prol da manutenção do nosso tesouro ancestral, uma vez que a flecha deu lugar a uma luta política, com argumentos bem consistentes por nossos direitos à conservação do nosso patrimônio material e imaterial e a interculturalidade respeitando nossa forma de ser” (Kambeba, 2013, p. 19). Se a tradição e a ancestralidade estão presentes nessa relação aldeia e sociedade do não indígena, fica fácil perceber que o uso da escrita, ou recorrer ao livro impresso, por exemplo, se transfigura como uma forma de resistência e autoafirmação da alterida-



de. Nos versos do poema a seguir, vemos a expressão lírica da autora valorizando a ancestralidade de modo consciente e militante:

**Ay Kakuyri Tama (Eu moro na cidade)**

Ay kakuyri tama  
Ynuá tama verano y tana rytama.  
Ruaia manuta tana cultura ymimiua,  
Sany may-tini, iapã iapuraxi tanu ritual.

Tradução:

Eu moro na cidade  
Esta cidade também é nossa aldeia,  
Não apagamos nossa cultura ancestral,  
Vem homem branco, vamos dançar  
nosso ritual.  
Nasci na *Uka* sagrada,

Na mata por tempos vivi,  
Na terra dos povos indígenas,  
Sou *Wayna*, filha da mãe *Aracy*.

Minha casa era feita de palha,  
Simples, na aldeia cresci  
Na lembrança que trago agora,  
De um lugar que eu nunca esqueci.

Meu canto era bem diferente,  
Cantava na língua *Tupi*,  
Hoje, meu canto guerreiro,  
Se une ao Kambeba, aos Tembê, aos  
Guarani (Kambeba, 2013, p. 23).

Os versos de Kambeba mostram que a tradição faz parte da identidade, do modo de vida, de práticas adotadas no cotidiano dos indígenas que habitam os centros urbanos. Apesar de os costumes terem mudado, e por extensão terem mudado de espaço, da floresta para a cidade, a identificação com a ancestralidade persiste na memória, na língua, nos cantos, na exaltação à sua etnia. Se a ancestralidade é um traço característico nas obras dos escritores indígenas, seja na forma de ficção, memória, contação de histórias, poesia, a tradição oral também o é. Os trechos apresentados dos autores corroboram essa forte relação entre a tradição oral dos indígenas aliada, agora, à tradição escrita. A elocução oral se faz presente tanto na prosa quanto na poesia desses escritores, representando um estilo, que varia de autor em autor, que traz a linguagem de cada povo como acento de sua língua de origem. Por isso, vemos em cada escritor/autor/narrador uma expressão ligada fortemente à sua linguagem étnica. Ressalta-se que a escrita não tem o sentido de destruir a comunicação oral existente entre os indígenas, mas a de valorizar as formas que suas sociedades constroem as relações e pensam sobre si mesmas. A ancestralidade e a tradição oral passam a ser tomadas como signos na escrita, suas histórias reais ou fictícias/reais são reescritas para serem contadas exaltando a beleza de ser indígena. Ainda nesse seguimento, se a ancestralidade é matéria fundamental para a expressão estético-literária, observamos que a escrita não tem o sentido de apagar a tradição oral, fazendo dela coisa do passado, mas de juntas co-



existirem em prol do movimento de afirmação dos povos indígenas no país. Nesse sentido, a autoria também é posta em xeque, pois, apesar de os escritores que assinalarem autoria individual, há neles uma inexorável relação com os saberes ancestrais e a comunidade. A assinatura individual não solapa a expressão coletiva que todos apresentam. A poética do eu-nós, portanto, também é outro aspecto que vem para reconfigurar as noções estabelecidas acerca do indivíduo autor e suas categorias espelhadas do romance moderno, de solitário e de criador ficcional sem qualquer vínculo com o contexto.

Portanto, este breve *corpus* apresentado nos permite refletir sobre a dimensão que tem alcançado a literatura indígena por meio da publicação individual dos escritores e suas narrativas habitadas por ancestrais, lideranças indígenas e personagens que são fictícios e reais ao mesmo tempo. Os títulos aqui apresentados enquadram-se na segunda classificação estabelecida por Goldemberg (2009), mas não cessam nela. Segundo Daniel Munduruku, há mais ou menos 40 escritores indígenas atuantes. Todas estas obras, no entanto, podem ser lidas a partir da chave de leitura aqui apresentada, isto é, no reconhecimento das vozes ancestrais, bem como das práticas tradicionais e orais; na recepção que compreende a intrínseca inscrição do sujeito e autor individual e/no coletivo, e na aceitação do conceito de “literatura” utilizada pelos indígenas. Todos esses fatores nos levam ao descobrimento de outros mundos e formas de organização, seres materiais e espíritos, ao conhecimento de outros valores, práticas, formas de vida e divindades. Essas obras permitem um conhecimento e um contato profundos com as culturas, os valores e as experiências vividas por esses povos, por esses escritores, de modo que devemos levar em conta o ponto de vista do escritor indígena para conhecermos, para tomarmos contato com tais culturas, e não apenas e nem fundamentalmente o ponto de vista racional, cientificista e eurocêntrico que rege quase todas as nossas leituras sobre os povos tradicionais. Considerando o peso que a tradição ancestral e oral tem para os escritores indígenas, na realização dessa leitura devemos perceber que estas narrativas possuem especificidades discursivas diferentes daquela das narrativas de tradição escrita ocidental. Como argumenta Thiél (2012), “a leitura da textualidade indígena envolve a percepção de como as tradições escritas e orais se inter-relacionam” (Thiél, 2012, p. 41). Para que o conhecimento acerca dos povos indígenas se torne real,



isto é, para que ele seja percebido e valorizado nas próprias narrações que esses povos indígenas nos apresentam, os professores da rede básica e superior podem adotar estes materiais e iniciar seus alunos no conhecimento dessas narrativas e o que elas têm a oferecer. Assim, diminuimos ou relativizamos a distância que se supõe existir em relação a outras literaturas que não se coadunam com a canônica.

### Considerações Finais

A partir das obras elencadas neste trabalho pudemos perceber a heterogeneidade dentro da literatura indígena: de escritores, obras, matérias e estilos. A grande preocupação, portanto, consiste em como podemos ler estas obras. Construídas na diversidade cultural das nações indígenas, tais obras evocam uma abertura, uma flexibilidade e uma *escuta* dos não indígenas aos saberes, mundos, práticas e vivências desses povos. Não há uma forma de ler a literatura indígena, em especial ela não se reduz ao texto pelo texto, senão que evoca a pertença, as experiências e os valores ali fundados; ela, como afirmado anteriormente, tem um sentido mais largo, abarcando desde os cantos, os ritos, as danças, não se restringindo ao livro impresso. Essa compreensão por si só já dá uma abertura ao próprio sentido do texto, que não se limita a uma leitura ficcional, sendo exigida uma leitura cultural, isto é, que envolve todo o horizonte e toda a tradição da comunidade indígena em questão. Em outras palavras, precisamos escutar a sabedoria das vozes ancestrais, das memórias, das tradições que ecoam do oral para o impresso na contemporaneidade, pois esta é a base e o mote da literatura indígena.

O papel da educação, professado pelos documentos legais (Parâmetros Curriculares Nacionais, Base Nacional Comum Curricular, Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional), no que se refere à área de linguagens, tem sido o de capacitar o aluno a expressar-se e compreender todas as formas de enunciação. A partir disso, pode-se argumentar que a literatura indígena precisa ser conhecida e discutida nas salas de aula, com sua própria textualidade e parâmetros específicos de leitura, também nas aulas de literatura, a fim de ensinar que as obras literárias são construções culturais e que a cultura indígena manufatura a sua própria, no contato (ou não) com a sociedade não indígena, e que, para todos os efeitos, todas têm seu va-



lor, devendo ser analisadas em seus próprios termos, e não comparadas entre si como superiores ou inferiores. Para Daniel Munduruku, a literatura é um novo instrumento utilizado pela cultura para atualizar a memória ancestral; para os não indígenas, a literatura indígena deve ser a ferramenta para conhecermos (e quem sabe não esquecermos) nossa memória, nossa história.

## Referências

- ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. *Na captura da voz – as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2004.
- COSTA, Suzane Lima. “Povos indígenas e suas narrativas autobiográficas”. In: *Estudos Linguísticos e Literários*, n. 50, p. 65-82, jul-dez, Salvador, 2014.
- DALCASTAGNÉ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.
- DORRICO, Julie. “Texto criativo, texto estranho, ponto de vista nativo e autobiografia indígena: discussões teórico-metodológicas para uma fundamentação da crítica literária indígena na contemporaneidade”. In: *Clareira – Revista de Filosofia da Região Amazônica*. V. 4, número especial, set., p. 68-91, 2017.
- GOLDEMBERG, Deborah. “A concepção do I Sarau das Poéticas Indígenas por uma antropóloga-escritora”. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 3, n 1, 2009, p. 42-60.
- GRAÚNA, Graça. *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.
- JEKUPÉ, Olívio; KEREXU, Maria. *A mulher que virou urutau*. São Paulo: Panda Books, 2011.
- JEKUPÉ, Olívio. *Literatura escrita pelos povos indígenas*. São Paulo: Scortecci, 2009.
- \_\_\_\_\_. *As queixadas e outros contos guaranis*. Ilustração Fernando Vilela. São Paulo: FTD, 2013.
- KAMBEBA, Márcia Wayna. *Poemas e crônicas: Ay Kakyri Tama = Eu moro na cidade*. Manaus, Grafisa Gráfica e Editora, 2013.
- LIBRANDI-ROCHA, Marília. Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia. In: *O eixo e a roda*, ISSN 0102-4809, v. 21, n. 2, 2012.
- MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. Ainda não se pode ler em Xavante. In: MEDEIROS, Sérgio; DINIZ, Alai Garcia (Org.). NELOOLL. Florianópolis: NELOOLL (UFSC), 2006, v.1, p. 1-6.
- MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.



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

\_\_\_\_\_. *Um sonho que não parecia sonho*. Ilustrações Inez Martins. São Paulo: Editora Caramelo, 2007.

\_\_\_\_\_. *Vozes Ancestrais: dez contos indígenas*. São Paulo: FTD, 2016.

\_\_\_\_\_. *Memórias de Índio: uma quase autobiografia*. Ilustrações Rita Carelli. Porto Alegre, RS: Edelbra, 2016.

POTIGUARA, Eliane. *Metade cara, metade máscara*. São Paulo: Editora Global, 2004.

\_\_\_\_\_. *O coco que guardava a noite*. Ilustrado por Suryara Bernardi. São Paulo: Mundo Mirim, 2012.

SÁ, Lúcia. *Literatura da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

THIAGO, Elisa Maria Costa Pereira S. O texto multimodal de autoria indígena: narrativa, lugar e interculturalidade. (Tese) Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. 268f. São Paulo, 2007.

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

WERÁ, Kaká. *Oré awé roiru'a ma: Todas as vezes que dissemos adeus*. São Paulo: TRIOM, 2002.

\_\_\_\_\_. *O trovão e o vento: um caminho de evolução pelo xamanismo tupi-guarani*. São Paulo: Polar Editorial: Instituto Arapoty, 2016.

YAMÂ, Yaguarê. *Meu pai Ag'wã: lembranças da Casa de Conselho*. Ilustrações Suryara Bernardi. São Paulo: Scipione, 2014.

Site consultado:

[www.socioambiental.org](http://www.socioambiental.org)