

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Letras
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas**

Sofia Robin Ávila da Silva

"Invadindo o novo mundo": representação e auto representação na obra *Oré awé roiru'a ma - Todas as vezes que dissemos adeus*, de Kaká Werá Jecupé

Porto Alegre
2014

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Sofia Robin Ávila da Silva

"Invadindo o novo mundo": representação e auto representação na obra *Oré awé roiru'a ma - Todas as vezes que dissemos adeus*, de Kaká Werá Jecupé

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em Letras, pelo curso de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^a Dr^a Ana Lúcia Liberato Tettamanzy

Porto Alegre

2014

Sofia Robin Ávila da Silva

**"Invadindo o novo mundo": representação e auto representação na obra
Oré awé roiru'a ma - Todas as vezes que dissemos adeus, de Kaká Werá
Jecupé**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em Letras, pelo curso de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profª Drª Ana Lúcia Liberato Tettamanzy

APROVADA: Porto Alegre, 16 de Julho de 2014.

Drª: Viviane Fernandes Silveira
(UFRGS/UNISC)

Doutoranda: Cristina Mielczarski
(UFRGS)

Profª Drª: Ana Lúcia Liberato Tettamanzy
(Orientadora UFRGS)

AGRADECIMENTOS

Agradeço pela realização deste trabalho meus pais que me guiam nesse caminho, que me presentearam com o gosto pelas letras e que me ensinaram que até o almoço de sábado é um bom espaço para discutir o mundo e pensar uma sociedade mais justa.

Agradeço à Laura que é muito mais que uma irmã, é uma parceira, amiga e cúmplice.

Agradeço ao Guiga por ser companheiro de aventura até nas aventuras mais acadêmicas, por me ajudar a ver cores até no preto e branco do papel e por me ensinar que com amor e com calma pode-se muito.

Agradeço ao Roger, ao Ricardo e aos amigos da Casa do Estudante, sempre bons interlocutores, ouvintes críticos, interessados e amorosos.

Agradeço à Ana e às colegas do grupo de pesquisa, com as quais pude construir as reflexões que estão aqui.

Agradeço o grupo de contadores de histórias "Quem Conta um Conto" por proporcionar a aproximação com acultura guarani e também por me fazer descobrir um talento que eu nem sabia que tinha.

Sobretudo, agradeço ao povo Guarani, e em especial à comunidade da Tekoá Anhetenguá que me proporcionou aprendizados para a vida inteira.

E também à Abya Ayala, nossa terra mãe a quem chamam "América". Que siga provendo e alimentando aqueles que lutam pela liberdade e resistem.

A todos esses Ha'eveté e Ikoporã

“Quanto ao meu povo, todo dia, onde vivo é uma guerra mundial”

*Kaká Wera Jecupé em Oré awé roiru’a ma-
Todas as vezes que dissemos adeus*

RESUMO

O presente trabalho versa sobre a obra *Oré Awe Roiru'a Ma – Todas as vezes que dissemos adeus* de Kaka Werá Jecupé. Partindo de uma análise da narrativa e levando em consideração os conceitos de representação e auto representação, discute-se a literatura como um espaço de construção de modelos sociais e também um campo no qual se manifestam as tensões da sociedade. Essas reflexões são aplicadas à obra de Kaká Werá, uma vez que trata-se da narrativa de um escritor indígena que compartilha com o público não indígena aspectos da sua cultura e do seu modo de ver o mundo, deslocalizando assim as representações correntes sobre os povos indígenas na literatura brasileira. Está em questão também a apropriação de ferramentas e tecnologias "novas" feita pelos escritores indígenas e como essa atitude constitui um movimento de empoderamento para esses narradores que passam a disputar lugares de fala legitimados pela sociedade. Sendo assim, não só as representações literárias se modificam, mas também se torna possível a construção de uma coexistência mais respeitosa e horizontal entre culturas e povos diferentes.

Palavras-chave: Kaká Werá Jecupé; Literatura indígena; Representação; Auto representação;

ABSTRACT

The present work talks about *Oré Awe Roiru'a Ma – Todas as vezes que dissemos adeus*, Kaka Werá Jecupé . Going from an analysis of the narrative and taking into account the concepts of "representation" and "self-representation", literature is discussed as a space for building social models and also a field in which the tensions of society are expressed. These thoughts are applied to Kaká Werá's work, once it is the narrative of an indigenous writer that shares with the non-indigenous audience aspects of his culture and of his way of seeing the world, and for this reason he displaces the traditional representations of indigenous people in Brazilian literature. It is also an aspect of this work, the appropriation of "new" tools and technologies that is made by the indigenous writers, who, with that attitude, constitute a movement of empowerment for these narrators that end up disputing the legitimate places of speech. This way, not only the literary representations are modified, but also becomes possible to create a more respectful and horizontal coexistence among different cultures and different people.

Keywords: Kaka Werá Jecupé; Indigenous literature; Representation; Self representation

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
2. A "ESCRITA-PINTURA" DO CORPO E A "PINTURA-ESCRITA" DO PAPEL: CONHECENDO O "INTINGÍVEL"	11
3. A COR DA VIDA E A COR DO INIMIGO.....	18
4. PASSOS DISTINTOS DA MESMA DANÇA.....	25
5. OUVIR, FALAR E REPRODUZIR	29
7. A ESPERANÇA QUE AINDA HÁ.....	41
REFERÊNCIAS.....	43
ANEXOS	45

1. Introdução

Vivemos em um mundo sabidamente diverso, no qual a humanidade é apenas uma das variantes responsáveis pela sua sincronia, e sendo assim estamos rodeados de outros seres e elementos. Além disso, os próprios seres humanos se organizam em diferentes povos, etnias, territorialidades e culturas tendo cada uma a sua experiência de como conviver com o meio e com as demais comunidades. Dessa forma nos constituímos, enquanto sociedade, sempre em contato com a diversidade, exercendo (desde os mais diferentes lugares) a nossa vontade de explicar, narrar e também de intervir no mundo.

Do ponto em que nos encontramos hoje, já é possível observar que ocorreram e seguem ocorrendo na caminhada da humanidade muitos processos sociais e históricos que transformaram, modificaram e atribuíram diferentes sentidos às vontades dos povos. Guerras, disputas de projetos de sociedade, trocas, descobertas, invasões e outros eventos históricos, acabaram por gerar aproximações e fissuras na experiência dos grupos humanos deste planeta.

Ocorreu também nesse percurso o momento em que um desses grupos construiu ferramentas para "descobrir" o mundo e "conquistar" com suas ideias os demais povos, desrespeitando muitas vezes outras formas de pensar. Os efeitos das decisões feitas nesse momento e das que sucederam foram decisivos, deixando marcas que perduram.

Ainda que seja anedótico, sabemos que essa poderia ser uma ilustração de como o conhecimento ocidental e científico (empenhado em descrever e analisar cada aspecto do mundo, valorando cada forma de expressão) nos colocou na situação de deslocamento que vivemos. Parece que estamos inebriados pelo afã conquistador, e a cada passo nos afastamos mais da consciência da diversidade. Acabamos ilhados, produzindo saberes isolados e fomentando discursos segregadores que pouco nos auxiliam na construção de uma coexistência respeitosa e compreensiva. E isso só ocorre por que o discurso daqueles que nos colonizaram predomina no nosso imaginário e constitui em grande parte as nossas referências para a vida em sociedade.

Um aspecto que caracteriza a construção da legitimidade do discurso do conquistador baseia-se ato de subjugar o que lhe é externo ou desinteressante. E

isso significa subjugar também as pessoas que estão à margem dessa produção de discursos legítimos. Nesse processo de atribuição de valores a determinadas formas de saberes, criam-se espaços (como se fossem vácuos) que apartam as pessoas, criam distinções, preconceitos e violências que se fortalecem a medida em que o espaço entre quem é o detentor do saber legitimado e quem possui outras formas de organizar o pensamento aumenta. Estamos tensionados pela proposta do ocidente de que somos movidos pela necessidade *ter* mais conhecimento acumulado (mais objetos de consumo, mais capital cultural e financeiro,...) para podermos assim *ser alguém* que tenha a sua voz escutada; e nesse frenesi, esquecemos que antes de tudo somos parte de uma comunidade e simplesmente *estamos* no mundo¹ (KUSCH,2007). Um exemplo contundente para essa reflexão é a relação que tem a América Latina ocidentalizada (europeizada) com as populações indígenas.

Existem várias formas de criar mecanismos de validação de um discurso (ou de consolidação de um discurso hegemônico): projetos de construção de cidades, formas de organização de Estados, leis, propaganda (jornais, revistas, publicidades,...), a televisão, artigos científicos e também a literatura.

Além de ser uma expressão artística, a literatura é um espaço de consolidação de modelos sociais, pois nela são representadas de diferentes formas as faces da sociedade, vistas pelos filtros daqueles que escrevem. Também estão expressas na literatura diferentes maneiras de inscrição social e política dos autores (levando em conta o fato de que todas as ações que praticamos no mundo são também políticas), que acabam tornando-se representações e referências formadoras para aqueles que lêem. Basta ver o efeito que provocaram (e até hoje provocam) os registros dos colonizadores, feitos em forma de cartas e relatos, ao chegarem às Américas: a maneira como foram representadas as populações indígenas perduram no imaginário das sociedades, servindo de respaldo para práticas violentas (de violências físicas, como os genocídios, e também simbólicas).

É nesse sentido que se organiza esse trabalho: ver como se organizam na literatura de um autor indígena (Guarani) esses conflitos. Partindo da perspectiva de que há um discurso hegemônico provindo das formas de pensar ocidentais, e

¹Conceitos elaborados por Rodolfo Kusch na obra *América Profunda*, que é uma das fundamentações deste trabalho (em especial o capítulo "Sabiduría de América" do Livro III, do segundo Tomo).

KUSCH, Rodolfo. *Obras completas (Tomo II)*. Buenos Aires: Editorial Fundación Ross, 2007.

também da percepção de que existem outros discursos para além do hegemônico que não só são distintos, mas que também o tencionam e deslocizam utilizando a literatura como ferramenta de expressão.

Para realizar essa reflexão serão analisados os conceitos de representação e auto representação na obra *Oré awé rouiru'a ma - Todas as vezes que dissemos adeus* (2002), de KakaWerá Jecupé. Tendo como ponto inicial essa leitura, e passando por uma discussão do que se tem chamado “literatura indígena brasileira”, prioriza-se o fato de que essas literaturas surgem como geradoras de novas representações dos povos originários na literatura e na sociedade. Escrevendo, os representantes indígenas colocam em cena novas vozes e maneiras de pensar o mundo, que auxiliam na construção de uma sociedade mais igualitária na qual se possa conviver na diversidade. Para exemplificar e observar algumas características das textualidades indígenas com mais proximidade será analisada a obra. Compreende-se aqui que: a literatura indígena tem um caráter político e de transformação social que se reflete nas ferramentas de comunicação escolhidas e nas apropriações feitas pelos escritores para transmitir a mensagem de seu povo à sociedade envolvente.

Concomitantemente com as discussões sobre representação e auto representação serão abrangidas neste trabalho as questões referentes à edição, circulação e distribuição dos textos de escritores indígenas, fazendo uma breve retomada das publicações baseada no estudo de Maria Inês de Almeida (2004), e também na análise de como o texto de Kaká Werá Jecupé dialoga com as demais produções de autores indígenas. Também serão debatidas as implicações que tem o sistema literário (EVAN-ZOHAR, 1999) no processo de legitimação ou deslegitimação das referidas obras.

A escolha da temática deste trabalho vem acompanhada de um desejo de abrir mais ainda espaço para que outras vozes sejam ouvidas nos espaços de produção de conhecimento legitimados, como é a Universidade. A literatura dos povos originários circula em pequena escala no meio acadêmico, ainda que esteja em amplo diálogo com as tendências das literaturas contemporâneas que tem os mais diversos temas. Não se trata, no entanto, de defender a qualidade das textualidades indígenas, mas sim de perceber a importância de lê-las para conhecer melhor aqueles que estão tão próximos de nós (em termos espaciais) e ao mesmo

tempo longe, uma vez que ainda ocupam lugares marginalizados na sociedade.

A escrita de Kaká Werá, e em especial a obra *Oré awé rouiru'a ma - Todas as vezes que dissemos adeus (2002)* traz consigo uma mensagem de perdão e de convivência harmônica que é muito interessante para construir boas relações nessa experiência conflituosa que é viver entre culturas diferentes dentro do mesmo território (que é um país, um estado ou até a cidade). Esse aspecto da obra foi bastante relevante para escolha da temática do trabalho que se apresenta, já que grande parte das reflexões aqui suscitadas partem da convivência que tive com a comunidade Guarani da Tekoá Anhetenguá, que se situa no bairro da Lomba do Pinheiro em Porto Alegre-RS.²

Sendo assim, este é um trabalho que lida com experiências vividas com o livro de Kaka Werá Jecupé, mas também trabalha com elementos que estão para além dos livros, no sentido de que se pretende sempre evidenciar as relações das textualidade com a vida e vice-versa. Afinal as histórias estão no mundo e circulam das mais variadas formas.

² A vivência na aldeia é fruto de um trabalho realizado em conjunto pelo grupo de contadores de histórias "Quem Conta um Conto", que desde 2010 constrói (através de ações pela extensão universitária da Universidade Federal do Rio Grande do Sul) um trabalho colaborativo com alguns professores da escola da aldeia.

2. A "escrita-pintura" do corpo e a "pintura-escrita" do papel: conhecendo o "intingível"

A obra *Oré awé roiru'a ma- Todas as vezes que dissemos adeus* (JECUPÉ, 2002) consiste na narrativa que o autor, Kaka Werá Jucupé produz sobre a sua vida. Através dela, o autor compartilha com o leitor sua trajetória desde a infância até o momento em que, por intermédio de um conselho vindo de seus líderes espirituais, ele decide que é importante escrever e contar para os brancos a sua história e a história de seu povo. Desde as primeiras páginas o leitor é envolvido na atmosfera de uma escrita que é política e extremamente poética, e também tem contato com os signos da cultura Guarani que estarão circulando no decorrer da narrativa. Observando os textos dos prefácios (o da primeira edição e o prefácio à segunda, e mais recente, edição) é possível prever que não se tratam de meras palavras organizadas para construir uma história como outras as quais o público não-indígena está habituado. O prefácio à primeira edição traz um texto do renomado antropólogo e etnógrafo Pierre Clastres³ que começa indicando o caráter sagrado da palavra para o povo guarani (que foi por ele estudado em suas incursões etnográficas):

"Belas Palavras": assim os índios guarani denominam as palavras que lhes servem para se dirigir aos seus deuses. A Bela Linguagem, fala sagrada, agradável aos ouvidos divinos, que as consideram dignas de si. [...] Esses ne'e porã, essas Belas Palavras ecoam ainda nos lugares mais secretos da floresta que, desde sempre, abriga aqueles que, autonomando-se Ava, os Homens, se afirmam assim depositários absolutos do humano. (CLASTRES apud JECUPÉ, 2002)

Nas "ne'e porã" são expressos os acontecimentos mais transformadores da vida de Kaká Werá, e é em busca delas que o narrador da história constrói o seu caminho. Entendendo que para os guarani a palavra tem valor sagrado, e que na narrativa que segue o prefácio o leitor externo a essa cultura terá acesso à essa fala/escrita sagrada, já podemos compreender a profundidade que reside no movimento materializado pelo romance: a partilha do que existe de mais interior para o povo guarani. Como destaca Clastres, no trecho presente no livro, existe uma necessidade de "manter o segredo" do povo, de proteger as tradições da violência do homem branco; a escrita de Kaká Werá Jucupé se posiciona perante essa

³Provavelmente o texto que compõe o prefácio foi de escritos anteriores do autor, uma vez que a primeira publicação de *Todas as vezes que dissemos adeus* data de 1994 e Clastres já havia falecido nessa época (faleceu em 1977).

necessidade propondo-se a diminuir a ignorância que tem a "sociedade envolvente" com relação ao seu povo.

Já no prefácio à segunda edição, temos outra proposta de texto: escrito pelo próprio Jecupé, o texto começa fazendo uma retomada da presença da voz indígena no mundo da escrita: "Quando foi publicada a primeira edição deste livro, em 1994, a cultura indígena brasileira até então era apresentada sempre na voz de um antropólogo ou de um indigenista, ou então sob a visão de um cientista social." (JECUPÉ, 2002, Prefácio à segunda edição). Chamando atenção para a postura de tutores dos povos indígenas assumida por essas figuras que ocupam lugares de fala legitimados pela sociedade envolvente, Jecupé assume a postura de contestador das vozes hegemônicas e toma a palavra, não como o orador exótico projetado por esses observadores externos, mas sim desde o seu próprio lugar no mundo, a partir da cultura que ele não só defende e alimenta, como compartilha, apropriando-se das ferramentas e suportes conhecidos por aqueles que a desconhecem e violentam (a escrita e o livro) para assim aproximá-los, construindo uma coexistência mais respeitosa. Nas palavras do autor esse livro foi "o início da própria voz indígena, em meio a sociedade envolvente, se fazer escrita. Mostrando suas iniciações interiores, suas percepções deste mundo que se desmorona e busca se reconstruir a cada dia" (JECUPÉ, 2002, Prefácio à segunda edição).

Ainda no prefácio, o leitor é também ambientado para acompanhar o andamento da narrativa, que se caracteriza pelo tom memorialístico, seguindo a lógica da experiência pessoal de Jecupé e também dos modos de ser que o constituíram (desde a sua origem Txukarramãe, passando pelos ensinamentos Guaranis e pelos demais aprendizados que constrói ao longo da vida). A narrativa segue "no ritmo das inquietações do ser (...) No ritmo das memórias fragmentadas que lutam para formar coesão"(JECUPÉ, 2002, Prefácio à segunda edição). A partir daí, o leitor pode percorrer a narrativa, ciente de que se trata de um movimento de tomada da palavra, e que nele estão envolvidos muitos processos provindos dessa coexistência (essencialmente conflituosa) entre culturas.

Pela narrativa, tomamos conhecimento de como aconteceram os episódios mais marcantes da vida do autor desde os sentimentos que tinha quando ainda era "música entonada na barriga da mãe" (JECUPÉ, 2002, p.22), até seu contato com representantes de diferentes religiões para a construção do "dia do perdão" , um

evento de celebração da diversidade étnica e religiosa que construído como objetivo perdoar (compreender para melhor conviver).

Kaká Werá Jecupé inicia sua jornada entre o povo Txukarramãe que, após ser expulso das terras de origem, se dispersa tomando os rumos mais diversos (alguns vão trabalhar em fazendas, outros migram para as cidades, incorporando-se àquela parcela da classe trabalhadora, mestiça e aparentemente descolada das suas raízes indígenas). A família nuclear de Kaká, composta por seu pai e sua mãe, passam a viver entre os Guarani, nos entornos da cidade de São Paulo. Além deles, também resiste a avó Meirê-Mekrangnotire (a avó colibri) que passa o restante da sua vida percorrendo aldeias e semeando seus saberes por toda a sua itinerância.

Convidado a sentar ao redor do fogo para partilhar dessa história, o leitor acompanha o desenrolar de uma história repleta de violências, mas sem ressentimentos:

[...] A teimosia em saber de mim levou-me a descobrir ruínas. A revolta me levaria a cavar mais. A indignação acabou por me levar a lutar. E, agora, a sabedoria de um ancião me ensinava que eu tinha que botar fogo em toda a ruína.[...] Agora, de acordo com a tradição faço a fogueira, ponho aromáticos preparados de ervas, galhos secos; e **lhe convido** a ouvir ao pé dela. **Sente-se**. Devo alertar-lhe para que fique à vontade, esse ritual é para ouvir as ne'e porãs, as belas falas, as falas sagradas, de alguns anciões que por essa história hão de passar, e são cheias de lições antigas do povo guarani. [...] (JECUPÉ, 2002, p. 27). (Grifo nosso).

Como se vê nas expressões destacadas, o narrador dirige-se claramente àquele que se dispõe a participar do ritual. Durante estes momentos, toma-se conhecimento de toda a violência que sofreram os parentes do narrador, o próprio narrador e também seus antepassados. Presencia-se uma série de acontecimentos traumáticos que constroem o quadro das violências (muitas vezes diárias) pelas quais passam os povos originários no Brasil, e que deixaram suas marcas na experiência individual de Kaká Werá. Acompanhamos cada etapa dessa narrativa ao redor da fogueira inventada (JECUPÉ, 2002, p. 27), lugar onde são recontados os eventos do passado, justamente para fortalecer-se, curando as feridas do passado.

Entre essas feridas estão, primeiramente o desterramento do seu povo Txukarramãe e depois toda a caminhada entre os Guarani, que acolheram a família de Kaká Werá partilhando cada face de sua cultura tão sagrada. Porém, na aldeia onde vivem o narrador (durante parte da infância) e seus pais, existia também o

conflito com a dita sociedade envolvente, que constantemente consumia as terras indígenas em favor do crescimento de uma cidade que não cessava de expandir-se (São Paulo) e poluir as águas do rio que banhava a aldeia (já ferido pela presença de uma barragem). Nas tensões dessa relação desigual que o externo incutia sobre seu povo, Kaká narra suas experiências com a escola, com as crianças da comunidade que se criam ao redor da aldeia e também partilha as memórias do seu crescimento. A passagem a seguir exemplifica um pouco o cenário em que se passa essa primeira etapa da narrativa, demonstrando não só a perspectiva do autor, mas também os símbolos utilizados para descrever o entorno:

Ali adiante termina os limites da aldeia e começa uma estrada. Ao meu lado está o rio, que na verdade é uma represa. Ao longe vejo casas que formam um bairro. Daquele lado existe muitas ruas e casas de tijolo, e deste lado alguma floresta e pequenas casas de barro e sapé escondendo-se na mata; aqui é área guarani.[...] A cidade de São Paulo quando eu era menino não chegava até aqui. Aquele bairro adiante já foi a mata da minha infância. [...] As casas e indústrias só não chegam até aqui por causa de uma placa a mais ou menos dois quilômetros no entorno dessas terras onde está escrito: ' Governo Federal - Fundação Nacional do Índio - Área Indígena'. É aqui que os mundos se separam. (JECUPÉ, 2002. p. 25)

Além da degradação da paisagem, é narrada também a dissolução das pessoas ao redor do narrador: a morte da mãe e o alcoolismo do pai. A invasão do mundo externo no espírito dessas pessoas acaba por ser fatal, sendo Kaká Werá um sobrevivente e portanto testemunha das pequenas tragédias. Retomando o título do livro o narrador indica, uma a uma, as vezes nas quais teve que "dizer adeus", despedir-se e reconstruir-se para viver apesar da perda. Contando sobre a sua iniciação na "arte de dizer adeus" (episódio em que perde seu amigo de infância que não resistiu à poluição da água depois de ter nadado no rio contaminado), ele indica a consciência que construiu com relação ao seu papel de observador e de fato narrador dos eventos traumáticos pelos quais passou: "[...] Não resistiu. Não iríamos mais atrás do segredo azul das panambis - as borboletas. Sua família entoava cantos de dor e eu chorei. Não sabia, mas sem querer inicia a delicada lição na arte de dizer adeus." (JECUPÉ, 2002, p. 30). Ainda nessa etapa da vida do narrador, acontece a morte de sua mãe que "não resistiu aos novos costumes, ou às velhas saudades" (JECUPÉ, 2002, p. 33); sentindo-se desterrada e "vendo a paisagem da vida desmoronando diante dos olhos" (JECUPÉ, 2002, p. 33) ela deixa-se levar e ainda assim Kaká Werá indica a continuidade da vida dizendo que "o sol

fazia o destino seguir adiante" (JECUPÉ, 2002, p. 33). Não obstante a carga de violências sofridas já nas primeiras etapas da vida, o narrador e seu pai são obrigados a deixar a aldeia onde viviam e viajar em direção ao litoral, em função de uma desapropriação feita por homens que chegaram com "documentos do imperador", reclamando a herança sobre aquelas terras.

Chegando a nova aldeia (localizada no morro que significativamente chama-se Morro da Saudade), Kaká Werá encontra "um labirinto de saudades que os caciques contavam" (JECUPÉ, 2002, p. 36), lembrando o mito da "terra sem males", que seria esse lugar harmonioso no qual se pode viver e plantar em paz. No entanto, a retomada do mito é feita num contexto de tristeza e desgosto, a terra sem males andava "[...] presa em migalhas nas bocas guaranis, guardada na memória dos anciões. Largados ao sol. Pitando o passado no silêncio.[...]" (JECUPÉ, 2002, p. 36). Sobre esses anciões, desistidos de si mesmos (que tornam-se espelhos na constituição do caráter do narrador) ele comenta: "Morei entre seres cansados de busca. Foi triste. Um guerreiro não é derrotado quando morre na luta. Ele é derrotado quando desiste." (JECUPÉ, 2002, p. 36).

Até esse ponto da narrativa, o leitor acompanha um processo de apresentação da situação na qual se encontrava o povo Guarani, e, mais especificamente, as comunidades com as quais teve contato Kaká Werá Jecupé. Percebe-se um tom de denúncia, como se estivéssemos descobrindo pela voz do narrador uma história subterrânea, invisibilizada pelas luzes do progresso do Estado e das cidades. Ainda assim, o relato transformado em livro, não se trata de uma denúncia estática de alguém que é mero observador dos episódios. O que se apresenta na verdade é o próprio movimento de transformação do narrador e também do leitor.

Como foi mencionado anteriormente, a obra *Oré awé roiru'a ma- Todas as vezes que dissemos adeus* é por si uma atitude tomada por parte do narrador indígena para transformar a sociedade pela qual circula. Escrevendo para o público não-indígena, o autor compromete-se em "educar" o leitor, em certa medida, informando-o sobre a realidade do povo Guarani através das experiências narradas. Cada episódio traumático trazido pelo autor, nos choca e imediatamente nos alerta para uma realidade alarmante do nosso país. Em meio a tantos silêncios e tantas interdições impostas pela sociedade e pelo Estado, o próprio indígena transcende a

posição subalternizada que o externo lhe impôs, e toma para si a palavra escrita, fazendo uso de uma ferramenta extremamente valorizada no mundo ocidental.

Nas primeira parte da narrativa está colocada essa tomada da escrita, feita do jeito que é mais apropriado àquele que faz uso dela. Está também posto que a sociedade está doente e contamina as pessoas com a sua doença: matou o pai e a mãe de Kaká Werá , polui os rios, promove genocídios e desapropriações de terras, etc. Sendo assim a escrita que se apresenta é também um testemunho destas violências e age como uma tentativa de "curar" não só a sociedade, mas também o próprio narrador , uma vez que este está profundamente marcado pelas cenas do seu passado e vê na escrita e na disseminação de seus conhecimentos ancestrais, uma possibilidade de harmonização da convivência entre povos de diferentes culturas. Sobre a ação da rememoração no presente Jeanne-Marie Gagnebin comenta:

A rememoração também significa uma atenção precisa ao *presente*, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não esquecer do passado no presente, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 55)

No processo de cura está envolvido também o leitor. Ao aceitar o convite de sentar-se ao redor do fogo (que se materializa no ato de ler), passamos por esse momento de acordar para uma questão pouco conhecida pelos não-indígenas. Somos conduzidos pelo caminho da compreensão e do perdão, criado por uma espécie de cumplicidade entre narrador e leitor, ampliando o sentimento de multiplicação e de sementeira que faz parte da mensagem do texto. Jecupé compartilha com o leitor o seu processo de cura: ele sente na pele as violências que sofre o seu povo, toma consciência de que é preciso lutar, vive um período de errância que lhe proporciona diversas vivências com culturas até então desconhecidas para ele, e, por fim, culmina em um tipo de epifania: ponto em que ele percebe que é necessário construir o equilíbrio interior (livrar-se dos espíritos que alimentavam o ódio no seu viver) e falar ao mundo para auxiliar na cura de todos. Sendo assim, estamos também curando-nos ao sentarmos ao redor do fogo para ouvir/ler e nos sensibilizar com a fala guarani.

Completando o ciclo que se encerra com a escrita do livro Kaká Werá Jecupé nos mostra então como ele realiza esse compromisso que firmou de contar sua

história para transformar o entorno e a si mesmo. O compromisso que chega até ele no sonho: "Sonhei que os Tamãï 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." (JECUPÉ, 2002, p. 16). E que aqui aparece para nós em forma de livro, com palavras conhecidas, na língua conhecida; mas que também é uma fonte de descobertas e novas reflexões. Jecupé transforma suas cultura e seus traumas (o "intingível") em uma narrativa clara e envolvente, que aparece para deslocalizar seus leitores e romper com as representações dos povos originários que estão cristalizadas no nosso imaginário e na nossa literatura. Temos então a "escrita-pintura" do corpo daquele que narra traduzida para a "pintura-escrita" que se registra no branco corpo do papel: a mistura do vermelho sobre o branco resultando na cor da vida (JECUPÉ, 2002, p. 16).

3. A cor da vida e a cor do inimigo

Ao construir o espaço de diálogo concretizado no livro, Kaká Werá Jecupé coloca-se como uma "ponte" entre os saberes do seu povo e o mundo externo. Por compreender a necessidade de falar de si para o mundo, o autor se torna o proponente da experiência de contato. Ele é portanto, o mensageiro da sua cultura que ergue a voz em nome de seu povo, na tentativa de romper os silêncios criados pelo discurso opressor: "Eu sou a voz da terra pisada assim como da terra tocada. Pois aceitei por inteiro a missão de ser porta-voz à surda metrópole [...]" (JECUPÉ, 2002, p. 16).

Está posta então uma relação de contato entre culturas que tem como plano de fundo o conflito intercultural: a "metrópole é surda" e não escuta as vozes de quem está à margem dela, mas ainda assim existem esforços para a construção do diálogo. Para entender esse contato, Mary Louise Pratt (1999) elabora o conceito de "zona de contato" (PRATT, 1999) que se refere a este espaço simbólico de trocas, no qual se expressam não só o compartilhamento de saberes, mas também (e talvez principalmente) os atritos e a disparidade do poder.

É preciso compreender que por mais que exista a segregação em termos espaciais, a forma como foi construída a dita "civilização" não consegue evitar que existam culturas diferentes interagindo no mesmo espaço; e sendo assim, o pensamento de que o indígena ocupa um lugar isolado(a mata, por exemplo) e que a "civilização" ocupa outro (as zonas urbanas) é falso. A própria civilização invade os espaços dos indígenas (como é possível apreender do relato de Kaká Werá), e os indígenas se veem cada vez mais obrigados a desvendar os signos da "metrópole/jaguar" justamente para não serem devorados por ela. Nesse sentido pode-se fazer referência às reflexões de Pratt:

Tal perspectiva do contato assumiria a heterogeneidade de um grupo social e poria em primeiro plano a relacionalidade do sentido. Sob uma perspectiva do contato, um fenômeno como a segregação por exemplo, consistiria não simplesmente na separação ou isolamento mútua, como vem sendo definido pela própria segregação, mas como uma forma de ajuntamento que assume a copresença social e historicamente estruturada de grupos dentro de um espaço- uma **zona de contato**. (PRATT, 1999, p. 12) (Grifo meu)

No caso da escrita de Kaká Werá Jecupé a copresença no sentido espacial já estava evidente, uma vez que, ainda que involuntariamente, o escritor desde muito

cedo conviveu com a cidade de São Paulo e os seus códigos. A questão é que para a sociedade e para o Estado, a existência do povo Guarani nas cercanias de São Paulo (e a existência dos povos indígenas como um todo) não é o suficiente para que a diversidade seja reconhecida e respeitada. Nessa condição, o narrador de *Oré awé roiru'a ma- Todas as vezes que dissemos adeus* instaura pela sua narrativa a "zona de contato" (PRATT, 1999), o lugar no qual serão expostos os conflitos e o indígena terá espaço para expor a sua perspectiva sobre a vida.

Várias são as evidências de que existe um movimento desigual na "zona de contato na qual se encontram Kaká Werá (e por conseguinte, o povo guarani) e a sociedade externa à aldeia. Essa desigualdade se manifesta primeiramente no fato de que é a sociedade externa que detém e dita os mecanismos de produção e legitimação de discursos, representando assim um "poder" maior (em função de que representa o pensamento hegemônico). No entanto existe outra desigualdade. Só uma das partes envolvidas está interessada em propor o diálogo e compartilhar saberes: os povos indígenas pela voz de Kaká Werá Jecupé. A metrópole está "surda e doente", e o narrador da história compartilhada propõe-se a trabalhar para curá-la. Parte da cura se inicia no momento em que alguém torna-se leitor dessa narrativa e toma consciência do conflito na "zona de contato" (PRATT, 1999).

Outro aspecto que indica os esforços de Jecupé para romper com a surdez da metrópole é a utilização de signos que aqueles que vivem nela compreendem. Como por exemplo a escrita alfabética e a língua portuguesa. Sabe-se que a escrita e a língua são também ferramentas de poder, e tomando posse dessas ferramentas o autor não só se empodera, mas também se propõe a facilitar a escuta/leitura dos não indígenas (visto que o relato é de fato escrito para estabelecer contato com os não indígenas).

Não há por parte da sociedade "civilizada" quase nenhum esforço significativo para compreender as escritas (ou escrituras) dos povos originários da América, ainda que se saiba que eles produzem as mais diversas formas de registrar seus saberes (tecidos, cestarias, cantos, pinturas corporais, cerâmica...). Sobre esse aspecto, Martin Lienhard (2003) comenta as colocações do etnolinguísta Giorgio Cardona (1981):

(...) Un mejor punto de partida lo constituye una definición del recién fallecido etnolinguista italiano Cardona (GEN. 1981: 27): "Un sistema gráfico será, pues, cada conjunto (finito y numerable) de signos en el cual se asocian, a

los elementos gráficos, significados distintos y explicitables por la comunidad". Si relativizamos la noción de "finito y numerable" (podría haber sistemas "abiertos"), y si substituimos " sensible" a "gráfico" (el *kipu* andino incluye signos táctiles), tendremos um concepto de la escritura despojado de toda referencia a los sistemas fonográficos clásicos. (CARDONA apud LIENHARD, 1990, p. 54)

Como podemos observar, o próprio conceito que (de acordo com algumas perspectivas) embasa a ideia de "escrita" está calcado em fatores que excluem outras formas de expressão e registro. Além disso, a escrita foi trazida pelos colonizadores europeus de maneira a suplantar as formas de registro baseadas principalmente na oralidade que eram praticadas pelos povos originários, sem que isso proporcionasse acesso a essa ferramenta(LIENHARD, 1990, p. 51). Dessa forma, os colonizadores mantiveram por muito tempo a escrita como produtora de distinção: aqueles que não conheciam a sua maneira de registrar e legitimar as atitudes que tomavam eram submetidos (muitas vezes sob violência física, além da violência simbólica) ao poder dos documentos, cartas, tratados, mapas e etc.

O poder da escrita estava então, dentre as faculdades que permitiam que se *fosse alguém* no mundo, produzindo o pensamento de que não basta *estar* (KUSCH, 2007) e agir no entorno, tinha-se que produzir registros de acordo com o padrão ocidental. Rodolfo Kusch (2007) identifica esse comportamento como uma batalha incansável (e um tanto despropositada) que o ocidente trava na tentativa de alcançar o absoluto e transcender o tempo.

Diferentemente das comunidades indígenas, que interagem com a oscilação do tempo (entendendo os fenômenos da natureza, a transitoriedade da vida, o período das colheitas e etc.), a sociedade do *ser alguém* está sempre em busca de novas formas para criar um efeito de permanência no mundo que habita. Reconhecendo essas formas de organizar-se no mundo, podemos perceber que há uma falsa solidez nas construções do *ser*, umas vez que nem a mais resistente das criações dura para sempre. Essas reflexões se baseiam no pensamento de Kusch (2007) que coloca de forma bastante ilustrativa a relação ilusória que projeta o pensamento do *ser alguém*: "Quiere decir entonces, que fallaba uno de los puntos basicos de la dinamica del *ser*: esa tremenda y tensa busqueda de inmutabilidad de occidente que forzosamente deia desembocar en la creacion de objetos,o mejor, en

una industria solida" (KUSCH, 2007, p. 187)⁴.

Em oposição à instabilidade do *ser*, encontra-se o simples *estar*, que, como foi referido antes, preocupa-se antes em manter o equilíbrio entre o entorno e a vida das comunidades, e também em dosar as vontades individuais e coletivas. Kusch define o *estar* aproximando-o ao viver das comunidades indígenas, tentando compreender como sobrevivem os fazeres desses povos, mesmo sofrendo tantas investidas colonizatórias:

Indudablemente, la cultura del indígena constituye una entelequia -como diría Spengler-perfectamente estructurada y en una medida mucho mayor que la de su antagonista. Y la solidez de esa cultura, su cohesión y persistencia, estriba en lo que llamábamos el *estar*, que carece de referencia trascendente a un mundo de esencias y que se da en ese plano del mero darse en el terreno de la especie, que vive su gran historia, firmemente comprometida con su "aquí y ahora" o, como ya dijimos, en ese margen en donde se acaba lo humano y comienza la ira divina de los elementos.(KUSCH, 2007, p. 190-1)

Além da distinção entre *ser* e *estar*, Kusch também elaborou um conceito para compreensão da organização das comunidades indígenas da América latina, na relação que tiveram (e ainda tem) com os elementos que lhes foram impostos pela colonização. Este conceito é a *fagocitação* (KUSCH, 2007). A *fagocitação*, como na biologia, é o ato de "englobar" um elemento externo/estranho, incorporando-o e digerindo-o, tornando-o parte do organismo e, por conseguinte, transformando o mesmo. O elemento externo não é dissolvido quando é fagocitado e sendo assim, cria uma heterogeneidade que passa a ser constitutiva do organismo receptor, assumindo uma forma subjacente à forma a qual pertence. Segundo o teórico argentino, o mesmo pode acontecer entre culturas distintas quando colocadas em contato, e temos como exemplo desse fenômeno a colonização da América. Os espanhóis e portugueses não conseguiram apagar por completo as culturas indígenas, primeiramente por que elas possuem a estrutura estável do *estar*, e em

⁴Como se sabe nenhuma criação do ocidente obteve sucesso na tentativa de alcançar a eternidade. Nem as construções com aparência mais perene (como as indústrias) resistem aos movimentos do ser humano. Nenhum objeto alcançou o estado pleno imutabilidade e durabilidade e nenhuma criação do ser humano está protegida na ação do tempo (nem mesmo depois da escrita, da imprensa, da invenção de computadores, "Hard Drives", Dvd's, Pen drives e etc.). Nessa citação, Kusch se refere ironicamente ao plano industrial pelo qual passaram os países latino-americanos durante o século XIX (e em especial a Argentina), processo esse que era a promessa de riqueza e emancipação, mas que foi frustrado gerando prejuízos aos Estados até os dias de hoje.

segundo lugar por que foram, inconscientemente⁵, fagocitados, permitindo que as populações originárias sobrevivessem ao império e subjazendo a estrutura republicana (KUSCH, 2007). Sobre esse aspecto Kusch elabora o seguinte argumento:

La fagocitación se da en un terreno de imponderables. en aquel margen de inferioridad de todo lo nuestro, aun de elementos acumulados, respecto a lo europeo, ahí donde adquirimos nuestra personalidad nacional, cuando somos netamente argentinos, peruanos, chilenos o bolivianos y también en ese hecho tan evidente de nuestra mala industria o nuestra peor educación publica. Es cuando tomamos conciencia de que algo nos impide ser totalmente occidentales aunque nos los proponamos. (KUSCH, 2007, p. 180)

Percebendo que "algo nos impede de ser completamente ocidentais" (KUSCH, 2007, p. 180), reconhecemos que muitos dos nosso fazeres se apoiam na herança indígena que sobrevive, mesmo na metrópole/jaguar com suas práticas predatórias.

Os povos indígenas realizaram, em certa medida, um processo de apropriação: incorporaram elementos do *ser*, para garantir a sua sobrevivência, sem perder por completo as suas próprias formas de organização. Um forma de perceber isso na realidade é observar o uso da escrita que fizeram os representantes dos povos indígenas. Diferentemente do que aconteceu com os colonizadores (que subjugarão os valores dos povos originários por não conseguir destruir a sua essência), os grupos indígenas incorporaram as criações dos não indígenas para garantir que os signos da sua cultura fossem protegidos. Kusch nos auxilia a compreender que os signos valorados pela cultura do *ser* são, na sua maioria, construções deslocadas da vida que artificializam o *estar* no mundo:

Por eso mismo el *ser* es fagocitable, como lo es todo lo que tiende a una actitud absoluta y no tiene sus raíces en la vida [...] el *ser* *necesita* de la tensión y le urge la construcción de una ciudad para formar un mundo superpuesto al mundo original del trueno y el granizo. Por eso el *ser* es débil: es una pura construcción (KUSCH, 2007, p. 202)

Sendo assim, a copresença das culturas no espaço, e as tensões entre a resistência dos povos originários e o ímpeto predatório da civilização produzem uma

⁵ "La fagocitación no es consciente sino que opera mas bien en la inconsciencia social, al margen de lo que oficialmente se piensa de la cultura y de la civilización" (KUSCH, 2007, p.197).

dialética, que por possuir uma dinâmica específica não tem fim em uma síntese no sentido hegeliano (KUSCH, 2007). Não se pode tomar, nessa dialética, o ponto de vista europeu que propõe uma síntese "europeizada", ou seja, uma *elevação* tendendo para sobreposição do *ser* ao *estar*, e isso na visão de Kusch seria ir contra a vida e contra a nossa organização primeira (enquanto sociedades latino-americanas com fortes raízes indígenas). Não é possível *ser*, somente; sempre *estaremos* antes de qualquer construção. Nas palavras de Kusch: [...] Porque ni policía, ni moral, ni educación, podrán llevar a cabo una *elevación* en el sentido del *ser*, porque eso sería ir contra la vida; ni tampoco el occidente europeo podrá seguir girando por mucho tiempo en torno a una exegesis exclusiva de los objetos. (KUSCH, 2007, p.194).

É nesse terreno das fagocitações que os indígenas se apropriam dos espaços da escola e da escrita, tornando-os seus, incorporando novos suportes aos seus fazeres e saberes. Fazendo uso da escrita, sem esquecer a dinâmica da oralidade, os escritores dos povos originários construções formas diferenciadas de comunicação e modificam tanto o entorno quanto a si mesmos. Sobre as formas de comunicação e a maneira como se "contaminaram" produzindo novas formas, Lienhard (LIENHARD, 1990) comenta:

No se produjo ni se hubiera podido producir, desde luego, ninguna "fusión" entre ambos: no se pueden fusionar la pluma o la máquina de escribir con la voz humana. Cada uno de estos sistemas, al estado puro, "estilo cultural": colectivo el de la oralidad, individual el de la escritura. Ahora bien, si las culturas entrentadas se modificaron, en parte, a través de un largo y deigual diálogo, algo también cambió en la función social e los sistemas de comunicación. (LIENHARD, 1990, p.169)

Nesse terreno afloram o que Lienhard chama de "literaturas alternativas" (LIENHARD, 1990). Estes textos aparecem como exemplo de como uma ferramenta pode ter diferentes usos sociais, tendo em vista que a escrita utilizada pelo colonizador como um instrumento de dominação, passa a ser usada como uma ferramenta de resistência e crítica. Fazendo uma analogia com o uso de outras ferramentas trazidas pelo colonizador, o autor explica:

La escritura, cualquiera que ella fuese, es una herramienta a servicio de la comunidad que la crea o adapta, y no tiene como tal ningún poder real. Ahora, para performar determinadas operaciones, ciertas herramientas resultan más eficaces que otras. Con los machetes o las hachas recibidos de los portugueses, por ejemplo, los indios brasileños pudieron aumentar en una proporción inimaginable su producción de "pau Brasil", destinada no ya a la

fabricación de canoas o de otros enseres domésticos , sino a la exportación – impulsada y controlada por los colonos portugueses- hacia Europa. [...] Si el instrumento de hierro se muestra, efectivamente, más eficaz para contar grandes cantidades de árboles, la operación del corte, realizada en el contexto de otra práctica social, deja de ser, en rigor la que fue: “corta árboles para construir una canoa o una casa” y “cortar la mayor cantidad posible de árboles para la exportación” resultan, a pesar de incluir una operación “idéntica”, dos prácticas sociales distintas.(LIENHARD, 1990, p.52-53)

Assim como no exemplo narrado os "machetes" modificaram a extração de pau-brasil, atribuindo a essa atividade outra função social (extrair em grande quantidade para exportar, e não mais extrair para construir uma casa ou uma canoa), a escrita pela mão dos escritores indígenas ganha outros usos: não só é utilizada para produzir documentos que fortalecem a legitimidade do colonizador/opressor, mas é também subvertida pelas vozes dos representantes dos povos originários, tornando-se um forte instrumento de empoderamento frente ao silêncio imposto pela "civilização".

Kaká Werá Jecupé e outros escritores indígenas nos mostram através da produção dessas "literaturas alternativas" (LIENHARD, 1990) que não só estão seguros e veem a sua "cor" e o seu modo de falar, como também compreendem e dialogam com "a(s) cor(es)" do colonizador/inimigo.

No entanto sabe-se que existem conflitos na "zona de contato", como nos alerta Mary Louise Pratt (1999). E os conflitos não se dão apenas no atrito entre culturas diferentes, as transformações das culturas também geram conflitos internos (nas comunidades como coletivos e também nos indivíduos). Por isso é preciso atentar às especificidades de cada processo e compreender como se dá a apropriação do espaço da escrita, da língua, e da produção de literatura, em cada caso.

4. Passos distintos da mesma dança

Sabendo-se que é necessário atentar às especificidades da escrita dos povos originários, alguns estudos já foram realizados nesse sentido. Aqui será destacado o trabalho de Maria Inês de Almeida⁶ que fez um levantamento de publicações (entre 1996 e 1998) de autores de diferentes etnias de povos indígenas do Brasil, analisando a suas formas de produção e a sua circulação.

Percebe-se como marco a Constituição brasileira de 1988, que instituiu os direitos dos povos indígenas com relação à terra, língua e principalmente no que concerne os direitos a educação diferenciada e o direito a escolas especiais e nas aldeias. A partir desse momento, passa a ser necessário produzir materiais específicos para atender a demanda das escolas, sendo esse movimento também o estopim para o surgimento de outras formas de escrita, para além da produção de materiais didáticos. A ampliação da escolarização e alfabetização dos indígenas pelos próprios professores indígenas e dentro das aldeias ressignifica o papel da escola e da escrita, transformando esses espaços (antes usados como instrumentos de dominação pelo colonizador/Estado) em importantes campos de empoderamento e resistência. Uma vez que os representantes indígenas passam a escrever tanto na língua portuguesa quanto nas suas línguas maternas, eles tornam-se "pontes" trazendo o externo para dentro da aldeia (já destituído da sua carga "colonizatória") e levando a voz do seu povo para o externo (criando as zonas de contato). São as "literaturas alternativas", essas "escritas híbridas" de que fala Lienhard:

Las literaturas escritas alternativas, marginales tanto en el contexto cultural de los sectores hegemónicos como en el de las subsociedades oral-populares, constituyen un objeto de estudio sugestivo: tributarias de los procesos de negociación y conflicto entre los grupos hegemónicos y los sectores indomesticados, ellas configuran un conjunto documental de enfrentamiento y diálogo cultural se ofrecen, gracias al soporte o molde de la escritura, a una observación prolongada. (LIENHARD, 2003, p. 143)

Almeida (2004) percorreu vários tipos de textos, preocupando-se em perceber a sua importância no movimento de deslocalizar as representações correntes a respeito dos povos indígenas, e também no esforço para produzir materiais de referência para as escolas indígenas das comunidades. Bem como ressaltou por Martin Lienhard, Almeida também atribui à escrita e principalmente à literatura o

⁶ALMEIDA, Maria Inês de. *Os livros da floresta*. In: ALMEIDA, Maria Inês de & QUEIROZ, Sônia. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

status de prática social, e por assim ser tem funções e aspectos diferenciados de acordo com a comunidade à qual pertence. Sendo assim:

Pensar a literatura como prática social de determinado grupo significa levar em conta o contexto pragmático (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, 2004, p.199)

Ao perceber o panorama das obras é também importante ver em que ponto se situa a obra de Kaká Werá Jecupé no universo de publicações de autores indígenas de um determinado período (e com algumas características comuns).

Sabe-se que a figura do indígena na literatura até pouco tempo aparecia restrita a alguns tipos de texto, raramente como protagonista e, na maioria das vezes representada de maneira anacrônica ou subalternizada. Nos currículos escolares ainda pode-se perceber (mesmo com o advento de leis que exigem o ensino consciente de cultura indígena nas escolas) que predominam as representações do índio colonial, apresentado pelo colonizador branco. As obras escolhidas continuam sendo os sermões de Padre Antonio Vieira, as cartas de Pero Vaz de Caminha, os relatos de viajantes (Hans Staden, Jean de Léry...) e os textos românticos de José de Alencar, entre outros. Certamente, a questão não é simplesmente retirar essas leituras de circulação, mas sim compreender que não é mais possível ignorar que as produções de autores indígenas que trazem suas próprias representações a respeito de seus povos. É necessário construir o contraponto, enxergar o novo paradigma criado por aqueles que escrevem "de dentro":

[...] Se as formas de ser e de falar dos indígenas forjaram antes uma subtração, um desvio (um pé-de-página), na prosa literária do branco (ainda que esse fosse mulato, ou negro ou descendente de uma índia pega a laço), levando à crise moderna do nosso romance, ou à inventividade maior da poesia romântica (Sousândrade), hoje elas se impõem corporificadas, estrangeiras, através de práticas discursivas que trazem à tona signos de violência (armas, sangue, êxodos), mas também ressignificam antigos emblemas da união entre os povos traficados para uma terra chamada Brasil: a natureza tropical pródiga em alimentar indistintamente todos os seus filhos. A literatura de autoria indígena revoga a presença do traço indígena na literatura nacional enquanto negatividade, desvio criativo, e se impõe afirmativamente, como presença positiva. (ALMEIDA, 2004, p. 220)

Ainda na discussão sobre a caracterização das obras, Almeida, destaca a importância de perceber o caráter político das escritas que surgem no que ela considera um movimento literário indígena:

Por caráter político da escrita, compreende-se a sua faculdade de significar sempre mais do que o ato empírico de seu traçado. A escrita significa, ou metaforiza, a divisão e a redistribuição dos discursos e dos corpos que a produzem. Por isso, ela nasce da democracia, além de fazer nascer a democracia. (ALMEIDA, 2004, p.207)

Os escritores indígenas estão já há algum tempo reivindicando esse direito a participação democrática através de sua escrita, e é tarefa também dos estudos literários (além de já ser, a mais tempo, matéria para as ciências sociais) tomarem esse movimento como objeto de estudo e perceberem as particularidades dessa nova escrita que mescla diferentes faculdades da literatura para construir uma mensagem que é política (no sentido de estar ligada ao mundo e às necessidades dos povos originários) e é também extremamente poética e contemporânea.

Essa escrita política aparece também no caráter coletivo que tem os textos indígenas: ainda que se trate de um relato de experiências pessoais (como é o caso de KakaWerá), o texto tem fortes vínculos com a comunidade e com a vivência em grupo. Em alguns casos isso se manifesta mais explicitamente (em livros de autoria de várias pessoas e até aldeias inteiras) (ANEXO 1)⁷, em outros a coletividade pode aparecer na retomada de tradições ancestrais que pertencem à memória coletiva do povo, é possível também perceber que muitas vezes essa vivência coletiva aparece como algo intrínseco à forma de viver e pensar o mundo de alguns povos. Sobre esse aspecto Almeida reitera:

Não se pode dizer que, no caso indígena, se trate da morte do autor, como entidade. Trata-se, porém da sua morte como indivíduo. A autoria indígena se configura através de determinados signos, inclusive extra-verbais, que se querem significar a forma de ser dos grupos ali representados. É a apresentação da comunidade, até certo ponto ritualizada no sentido que os próprios índios atribuem a esse termo: um grupo de "parentes", próximos ou distantes, amigos ou inimigos, ligados por laços de sangue ou não, mas que compactuam para determinados fins; sendo assim um grupo político. E sua literatura faz parte da sua política. (ALMEIDA, 2004, p. 216)

⁷ Maria Inês de Almeida disponibiliza, ao final do texto *Os livros da floresta*, uma listagem com as referências bibliográficas dos textos indígenas pesquisados. Essa listagem encontra-se anexada a este trabalho e nela estão destacados os textos que possuem autoria coletiva. (ANEXO 1)

No caso de *Oré awé roiru'a ma: Todas as vezes que dissemos adeus*, a coletividade aparece não só na forma como o narrador explica o modo de vida Guarani, mas também na forma com que ele se dirige ao leitor: o livro é dedicado principalmente a compartilhar com não-indígenas a mensagem de paz e crença no futuro. Porém, ao produzir esse texto, Kaka Werá criou também (juntamente com outros escritores) o começo de novos paradigmas para escritores indígenas que se identifiquem com a história narrada e com a forma do texto. Sendo assim, ele se dirige também às comunidades indígenas que compartilham, muitas vezes, os traumas diários narrados no relato, e além disso ainda convoca a sociedade como um todo para ser participante dessa história, como podemos observar na citação abaixo:

Ofereço a sabedoria milenar da tribo, embora ela não esteja toda aqui, como troca do conhecimento que de vós recebi. Comi de vosso cérebro; agora, como manda a tradição, ofereço o meu espírito. Esse mesmo que navega no silêncio das palavras, pois ele comporta essa sabedoria que não é minha. É nossa.” (JECUPÉ, 2002, p.17)

Ainda que o caráter coletivo seja uma marca significativa nas escritas indígenas, não se pode homogeneizar os textos. As marcas de autoria são também visíveis como em qualquer outro texto: em *Todas as vezes que dissemos adeus*, além de existir um traço pessoal evidente (as memórias e percepções de KakaWerá), as escolhas textuais como metáforas, intertextos, ironias e a própria forma do livro (intercalando o texto com fotografias, cantos sagrados e outros elementos) demonstram um trabalho autoral que evidencia o nível de apropriação dos códigos “brancos” que o autor tem. Pelo texto percebemos a subversão dos modelos tradicionais e o diálogo com a tradição literária, com a tradição oral, ou seja, em cada parte do texto percebe-se um trabalho consciente de construção.

5. Ouvir, falar e reproduzir

Os motivos para trazer as literaturas indígenas emergentes para o círculo dos estudos literários já são inúmeros. No momento atual é necessário que os meios reprodutores de significados sociais, como a academia, atentem para essa urgência de novas vozes que diversifiquem as representações dos grupos marginalizados. As vozes já estão circulando e, em certa medida, são ouvidas. Mas ainda existem silêncios e descréditos que fazem com que as publicações de autores indígenas e outras produções de "literaturas alternativas" permaneçam à margem.

Isso se deve em parte a ação das relações do sistema literário (e de seus agentes) sobre essa produção que rompe com os paradigmas cristalizados no nosso "sistema literário" (EVEN-ZOHAR, 1999). Por esse motivo é necessário compreender um pouco como se dão esses silenciamentos na literatura brasileira. Para fazer esse percurso serão usados principalmente os estudos de Regina Dalcastagné (2008) (para compreender a organização da literatura brasileira contemporânea e a circulação das diferentes representações nesse meio) e Itamar Even-Zohar (para entender em nível mais macro como se organiza o sistema literário, tentando localizar o espaço das "literaturas alternativas" - e da literatura indígena- nesse sistema).

Toma-se aqui o conceito de "sistema literário" utilizado por Even-Zohar (1999) no qual a literatura aparece como uma instituição, que existe quando acompanhada dos fatores: "repertório", "produtor", "consumidor", "produto" e "mercado" (EVEN-ZOHAR, 1999). Além disso o autor postula que a literatura é uma instituição sócio-cultural e, portanto é uma construção da ordem do *ser* (utilizando as categorias de Rodolfo Kusch). Sendo assim pode ser colocada ao lado de outras construções sócio-culturais e transformada em consumo. Essa instituição, como outras dentro da estrutura dos "polissistemas" (EVEN-ZOHAR, 1999) , se mantém através de regras que, a grosso modo, decidem quem participa e quem não se inclui no sistema, determinando também que produtos serão produzidos e consumidos por uma determinada comunidade:

La "institución" consiste en el agregado de factores implicados en el mantenimiento de la literatura como actividad socio-cultural. Es la institución lo que rige las normas que prevalecen en esta actividad, sancionando unas y rechazando otras. Con el poder de otras instituciones sociales dominantes de las que forma parte, remunera y penaliza a los productores y agentes. En

tanto que parte de la cultura oficial, determina también quién y qué productos serán recordados por una comunidad durante un largo período de tiempo. (EVEN-ZOHAR, 1999, p.12)

Obedecendo à maleabilidade e os movimentos dos mercados, o "sistema literário" também é amplo e flexível, abrangendo manifestações que vão para além do "texto" propriamente dito. Muito mais manifestações podem receber a etiqueta de "literárias" (EVEN-ZOHAR, 1999) e nesse sentido a literatura está dessacralizada, pois pode-se enxergar as suas relações como relações de consumo assim como vemos em qualquer outro produto. No entanto para que o consumidor, tenha acesso ao produto (que se materializa em um livro, por exemplo) é preciso que haja um produtor que o realize, e o produtor por sua vez precisa acessar o repertório, no qual se encontram as regras para a produção (EVEN-ZOHAR, 1999). Caracterizando o repertório Even-Zohar diz que:

Si los "textos" se consideran la más evidente manifestación de la literatura, el repertorio literario es el agregado de reglas y unidades con las que se producen y entienden textos específicos. Es, en expresión de AVALLE, "el universo de los signos literarios, en tanto que agregado de materiales utilizables para la confección de ciertos tipos de discurso" (AVALLE apud EVEN-ZOHAR, 1999, p.12)

A adequação do produto ao repertório (que irá dizer inclusive que temas são pertinentes para a produção e consumo das comunidades) é um quesito fundamental para que haja o consumo, fazendo com que o sistema se alimente. Sendo assim, é no repertório que encontram-se as representações "aceitáveis" pela literatura em um determinado sistema.

No contexto que interessa a este trabalho, representação é uma "apropriação do real, plasmada por uma linguagem que visa a comunicar um conteúdo recortada desse real, e que, quando trata de pessoas, ou seja, quando recria personagens, acaba por recriar, dentro dessa linguagem, a língua dos indivíduos, falando em seus nomes" (MATA, 2011, p. 16). Aproximando o esquema de Even-Zohar para o conceito de representação pode-se dizer que a representação precisa, para se concretizar: de um referente (que está na realidade), uma representação do referente (que deve estar no repertório), um agente que realize a representação criando um produto (sendo, portanto, o produtor), e "reconhecimento, por parte de um público, de que aquela reapresentação de fato está ligada ao referente" (MATA,

2011, p.16-17), estando o público, na posição do consumidor.

Pode-se observar que, mesmo se tratando de um sistema relativamente aberto e dinâmico, por possuir esse aspecto de encadeamento de fatores (a produção e o consumo estão condicionados ao repertório, e este por sua vez está condicionado ao consumo e à produção), as representações ficam cristalizadas quando não há renovação dos repertórios. Para que os repertórios sejam renovados é preciso que eles sejam acessados e criados por novos agentes/produtores, e aí entram os outros aspectos constituintes da instituição "literatura" que determinam quem tem permissão para acessar os lugares de produção e consumo dentro do sistema.

No sistema literário estão postos níveis de maior ou menor prestígio. O que determina em que nível se encontram os produtos e os seus produtores são aspectos como: o uso de determinados padrões da língua (ou o domínio da famigerada "norma culta"), o suporte no qual se encontra o produto (tendo, na literatura brasileira, o livro como suporte de mais prestígio), os temas abordados e a quantidade de consumidores do produto. Sobre as permissões e interdições do "sistema literário", Regina Dalcastagné (utilizando as teorias de Michel Foucault e Pierre Bourdieu) afirma:

O controle do discurso, denunciado pelo filósofo francês [Foucault], é a negação do direito de fala àqueles que não preenchem determinados requisitos sociais: uma censura velada, que silencia os grupos dominados. De acordo com Pierre Bourdieu, "entre as censuras mais eficazes e mais bem dissimuladas situam-se aquelas que consistem em excluir certos agentes de comunicação excluindo-os dos grupos que falam ou das posições de onde se fala com autoridade". O fundamental é perceber que não se trata apenas da possibilidade de falar - que é contemplada pelo preceito da liberdade de expressão, incorporando no ordenado legal de todos os países ocidentais - mas da possibilidade de "falar com autoridade", isto é, o reconhecimento social de que o discurso tem valor e, portanto, merece ser ouvido. (DALCASTAGNÉ, 2008, p.80)

Dessa forma, o poder de decidir quem "fala com autoridade" está para além do controle dos produtores enquanto indivíduos. Mesmo assim, são as iniciativas propostas por novas vozes que deslocam os repertórios, criando novos espaços e reformulando a instituição: "(...) a literatura também oferece representações que preenchem ausências por meio da apresentação de imagens semelhantes a seus referentes, oferecendo aos leitores informações a seu respeito" (MATA, 2011, p.19).

Nesse sentido a escrita dos povos indígenas se insere no "sistema literário"

para preencher as "ausências" criadas por representações muito distantes dos referentes da vida real. O que se nota é que as representações do indígena (como um ser exótico atrelado ao passado visto como aquele que ou foi completamente dizimado, ou vive nas sombras das matas alheio à dita "civilização") não ficou somente nos relatos dos viajantes do séc. XIV ou nos romances do séc. XIX. Essas imagens perduram na literatura brasileira servindo de alicerce para os discursos que insistem em colocar o índio como "selvagem" ou "primitivo" excluindo a possibilidade de participação desses indivíduos na vida sócio-cultural do país. Também não é possível homogeneizar as produções: existem sim textos escritos por não indígenas que se posicionam em perspectivas mais sensíveis⁸, sem caracterizar o personagem (representação) do indígena com as tintas do "exótico". Ainda assim "[...] podemos perceber em sua representação o olhar de fora, estrangeiro, que capta, interessado, seus gestos, mas é incapaz de penetrar sua existência " (DALCASTAGNÉ, 2008, p. 89).

Sem desconsiderar o esforço de autores não indígenas que se propõe a estabelecer o contato pela escrita, é importante perceber o papel da "auto representação". Que significa produção de novos repertórios, gerados por aqueles que de fato conhecem outros referentes, ampliando a gama de possibilidades criativas, e criando novos paradigmas para a conformação do sistema literário. A auto representação de culturas como as culturas indígenas, trazem consigo novas lógicas narrativas, e novas perspectivas do mundo. Construindo representações próprias, os produtores indígenas rompem com a ideia de que estão alheios à sociedade envolvente, e tem a chance de ocupar mais um lugar de fala, pleiteando também ouvintes/leitores que ampliem a consciência da diversidade. Além disso, pela escrita e publicação esses produtores demonstram a apropriação que fazem dos objetos mais sagrados da cultura ocidental (como o livro) e provam que estas ferramentas já não são mais só instrumentos de dominação mas que são também o que garante a resistência dos povos.

Kaká Werá Jecupé, expõe de maneira muito clara esse processo:

[...] naquele lugar, onde outrora fora Mata Atlântica e agora periferia da cidade paulistana, a resistência passava pela compreensão mais profunda de outras

⁸ Vide: Olivieri-Godet, Rita. *Traumas e travessias: a alteridade ameríndia e as fronteiras simbólicas da nação*. Estud. Lit. Bras. Contemp., Dez 2012, no.40, p.63-79. Disponível em: http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/4004.pdf (acessado em 21/06/2014)

culturas, principalmente a chamada civilização, pois, a aldeia não escapava dos dentes de anhan, o mal, e sim precipitava-se em sua boca. (JECUPÉ, 2002, p. 51)

Pelo relato do autor, tomamos conhecimento de que quando a iniciativa de escrever parte da própria comunidade, ela já está a serviço desta e, portanto, já recebeu outro significado. No entanto, é necessário destacar que o processo de apropriação das ferramentas da "civilização" não se dá sem conflito. Para os escritores indígenas em sua maioria, auto representar-se por escrito em um livro (ou outro tipo de publicação como um blog ou um site, por exemplo) significa compartilhar com todos os que puderem acessar esse relato, aspectos que muitas vezes são sagrados e particulares. Para as culturas que vivenciam os fazeres sagrados em completa integração com os demais fazeres da vida, na escrita isso não poderia ser diferente, o que acaba por gerar conflitos interno às comunidades (ainda que a tomada da palavra escrita seja, muitas vezes, uma decisão coletiva).

Kaká Werá dá a conhecer através de seu relato, que para ele o conflito da auto representação se resolveu no momento em que ele recebe a missão de falar por seu povo aos brancos, recebendo assim a permissão de seus líderes espirituais para registrar as "belas palavras" sagradas guaranis. No livro são compartilhadas histórias do povo guarani, cantos, rituais (ANEXO 2), além é claro, das denúncias às violências sofridas pelos povos indígenas. Dessa forma, se constrói nessa narrativa, a auto representação de uma pessoa e de seus conflitos, oferecendo uma escrita generosa, agregadora que transforma as comunidades para poder assim transformar o seu entorno.

Justamente por enxergar o papel transformador das "literaturas alternativas" (LIENHARD, 1990) da literatura e das novas representações do mundo que procura-se atentar à importância dessas leituras. Defendendo a função transformadora que tem a literatura, Regina Dalcastagné afirma:

Esta preocupação com a diversidade de vozes não é um mero eco de modismos acadêmicos, mas algo com a importância política. Pelo menos duas justificativas para tal importância podem ser dadas. Em primeiro lugar a representação artística repercute no debate político, pois pode permitir um acesso à perspectiva do outro mais rico e expressivo do que aquele proporcionado pelo discurso político em sentido estrito [...]. Como isso pode ser alcançado e quais os seus desdobramentos possíveis, tanto em termos literários quanto sociais, é algo que permanece em aberto, mas essa parece ser uma das tarefas da arte, questionar seu tempo e a si mesma, nem que seja através do questionamento do nosso próprio olhar. (DALCASTAGNÉ,

2008, p. 97)

É preciso ouvir/ler o que os povos indígenas produzem para assim poder falar com mais propriedade e menos preconceito, deixando de reproduzir imagens anacrônicas e deslocadas sobre esses povos que, apesar de serem tratados como estrangeiros em sua própria terra, são nossos contemporâneos e estão reivindicando espaços que são seus por direito.

6. "Invadindo o novo mundo"

Um aspecto que mantém a literatura indígena marginalizada nos estudos literários, é a alegação de que os textos têm sempre um forte vínculo com o passado e que só remontam a tempos míticos ancestrais, contando lendas da tradição ou que são livros para uso pedagógico destinados às escolas indígenas⁹. É certo que existe esse tipo de literatura, mas as criações dos escritores indígenas não se restringem a coleções de mitos. No relato de Kaka Werá Jecupé temos um exemplo claro de escrita contemporânea que trata de temas cosmopolitas, e também de temas da tradição, que dialoga com textos clássicos da literatura brasileira e também com aspectos da oralidade (tanto da tradição indígena quanto da não-indígena). No trecho a seguir percebemos o intertexto que evoca a carta de Caminha para ilustrar tanto o caráter histórico do genocídio dos povos indígenas, quanto o poder de fala do qual o narrador está investido naquele momento:

Com o tempo passei a andar pelas largas trilhas da cidade chamadas avenidas. Percorri suas florestas de aço e comi seus frutos artificiais para descobrir os brasis. No asfalto onde andei, se plantando nada dá. Provei do bom e provei do ruim. Conheci uma qualidade de caciques que põem gravatas como na minha época de estudante e que, como dizia o antiquíssimo e histórico escrivão, andam deveras desavergonhados.(...)E acabei por descobrir que muitos deles eram a causa do extermínio de meu povo. (JECUPÉ, 2002, p. 37)

Outros textos clássicos com forte valor simbólico para a tradição ocidental, são retomados e subvertidos para dar efeito à mensagem que o narrador transmite. No trecho a baixo temos uma passagem do livro Gênesis da bíblia desconstruído para mostrar uma sucessão de atos de descaso, omissão de informações e distorções provocados pela mídia:

No primeiro dia falavam em mais de duzentos yanomamis mortos no extremo norte do país; na aldeia Haximu. No segundo dia noticiou-se que não havia tantos mortos assim. No terceiro dia , não havia morrido quase ninguém. No quarto dia colocaram um inglês antropólogo pra traduzir um yanomami que disse em bom português que o yanomami disse que não houve o que houve dias atrás. No quinto dia o noticiário mudou Haximu de lugar, já não ficava no Brasil, mas na Venezuela. No sexto dia colocaram tropas norte-americanas na Venezuela que por acaso mataram alguns yanomamis. No sétimo dia, o deus global descansou. Fantástico, o show da vida." (JECUPÉ, 2002, p. 94)

⁹ Não está sendo posto em questão o valor das produções de cunho pedagógico, porém é preciso ampliar o campo de visão atentando também para outras propostas narrativas. No caso das produções de Kaká Werá isso é mais latente, uma vez que ele se expressa (principalmente em *Oré awé roiru'a ma: Todas as vezes que dissemos adeus*) dialogando com os gêneros da tradição literária ocidental.

Além dos intertextos com a tradição literária brasileira, o autor também recupera ditados populares não-indígenas para aproximar o leitor da mensagem. Como é o exemplo do ditado “o hábito faz o monge”, que nas palavras do autor se transforma em: “E que, embora os hábitos procurassem ter feito monges, criaram violências”. Wilmar D’Angelis coloca que o movimento natural das literaturas é basear-se em sólidas tradições, e que sendo assim nada teria de incomum se as literaturas indígenas tivessem suas fontes na longa tradição oral dos povos (D’ANGELIS, 2007). Mas vemos que o texto de Kaka Werá ultrapassa esse aspecto e se coloca frente à outra questão levantada pelo teórico: como produzir textos autênticos tendo como modelos já cristalizados? Novamente temos em Kaka Werá um bom exemplo do uso da tradição para produção autêntica: ele consegue transmitir a sua mensagem de forma criativa, pincelando a narrativa com subversões (às vezes bastante irônicas) de textos canônicos.

É dando novos significados ou novas funções a elementos conhecidos, que fazemos avançar nossa compreensão e nossa intervenção no mundo. Assim é inevitável que os jovens escribas indígenas assumam fórmulas consagradas de criação literária do Ocidente para tentar, a partir dali, construir sua própria literatura, descobrindo seus próprios caminhos. (D’ANGELIS, 2007, p. 34).

Por esses "novos significados", Kaká Werá não só realiza os movimentos de diálogo com os modelos antigos e críticas a eles, como foi referido acima, mas também se insere no contexto das literaturas contemporâneas brasileiras. No manancial de novas formas narrativas produzidas nas últimas décadas, a obra de Kaká Werá aparece com aspectos que se aproximam e outros que se afastam das tendências narrativas utilizadas por autores não indígenas. Compreendendo que no repertório da literatura brasileira produzida recentemente existe uma série de formas acessadas por seus produtores, pode-se dizer que Jecupé tem uma maneira particular de articulá-las com a sua proposta narrativa.

Diana Klinger (2007) identifica ao observar o cenário da literatura uma tendência às "escritas de si". A pesquisadora se deteve principalmente nas obras de Silvano Santiago e João Gilberto Noll, identificando como os autores se relacionam com os gênero "autobiografia" e com os conceitos de "ficção" e "autoficção". Nessas narrativas o leitor se depara com sujeitos fragmentados, afastados de si mesmos construindo uma história sobre si que surge "em sintonia com o narcisismo da

sociedade midiática contemporânea mas, ao mesmo tempo, produz uma reflexão crítica sobre ele" (KLINGER, 2007, p. 44). No corpus analisado por Klinger "a escrita de si não se apresenta sob a marca da memória da classe, do grupo ou clã, mas aparece como indagação de um eu que, a princípio, parece ligado ao narcisismo midiático contemporâneo" (KLINGER, 2007, p. 24).

O romance *Oré awe roiru'a ma: Todas as vezes que dissemos adeus* difere dessas narrativas justamente por possuir um narrador que difere desses narradores que estão, em certa medida, autocentrados. Kaká Werá produz uma narrativa sobre si mesmo que não se restringe aos limites da individualidade. Mais do que expor seu traumas pessoais, ele coloca no romance uma vontade coletiva, a expressão de uma comunidade, da qual ele é o porta-voz. Esse aspecto está presente desde a motivação para a escrita (fazer a voz indígena presente na sociedade), até a mensagem final do texto (propostas para a melhor convivência coletiva). No relato se manifesta a capacidade de realização e as possibilidades do indivíduo, colocadas à serviço da comunidade e da sociedade.

No que diz respeito a forma como se constroem os narradores das histórias, a obra de Jecupé se aproxima mais das outras literaturas. Klinger utiliza o conceito de "autoficção" e define-o da seguinte maneira: "a categoria de autoficção implica não necessariamente uma corrosão da *verossimilhança* interna do romance, e sim um questionamento das noções de *verdade* e *sujeito*." (KLINGER, 2007, p. 46). Na autoficção o autor ganha o espaço da ficção como um espaço de autoconhecimento que está para além da autobiografia: "o que interessa na autoficção não é a relação do texto com a vida do autor, e sim ado texto com a forma de criação de um mito, o mito do próprio escritor" (KLINGER, 2007, p. 50). Embora, a narrativa de Kaká Werá não se enquadre completamente nessa definição, por ter uma vinculação com real bem clara (levando em consideração que ele tem um propósito explícito, e lida com acontecimentos da vida das comunidades pelas quais Jecupé passou), é possível identificar nela a existência do "mito do escritor". Assim como em outras obras, em *Oré awe roiru'a ma: Todas as vezes que dissemos adeus* pode-se ver o traçado do mito do escritor sendo construído pelo narrador.

A própria existência da narrativa deve-se a uma série de fatos narrados que independem da relação do autor com a vida real e se consolidam existindo no texto, sendo esse fato o bastante para que aja reconhecimento por parte do leitor. Pode-se

indicar ao menos duas passagem nas quais se configura a criação do "mito do escritor". Uma é a passagem na qual o narrador descreve o seu deslumbramento ao conhecer a escrita:

Um dia sem que nem porquê, uma senhora convencera meu pai a matricular-me na escola [...] Perguntei o que era escola. Me respondeu [o pai] que era um lugar onde se riscava com traços o que se falava, e que qualquer um podia dizer exatamente o que se havia falado olhando aqueles traços, mesmo que passassem sóis e luas. **Isso me deixou fortemente encantado.** (JECUPÉ, 2002, p. 31) (Grifo nosso)

Outra passagem bastante ilustrativa é quando, durante o ritual final da narrativa (na presença da entidade chamada "o Lua"), Kaká tem um momento epifânico e se lembra de um ensinamento antigo que ecoa na sua cabeça trazendo várias mensagens incluindo a de que ele deveria ser um "guerreiro sem armas", utilizando amor e sabedoria para se defender, e que ele deveria "combater a sua própria sombra" para poder vencer seu inimigo (JECUPÉ, 2002, p. 114-115). Daí vem a justificativa para escolher a escrita como "arma", o perdão e a partilha dos saberes ancestrais sendo usados para combater o inimigo. Assim ele estava investido da "armadura" do escritor.

Outro aspecto da narrativa de Jecupé que dialoga com as demais narrativas contemporâneas e também com a tradição guarani é o uso de imagens (ANEXO 3) e outras linguagens combinadas com o texto. Muitos são os exemplos de narrativas que utilizam outras linguagens para completarem o seu sentido e impactarem o leitor mais profundamente. Desse grande escopo, algumas obras que podem ser citadas são: *Eles eram muitos cavalos* de Luiz Ruffato; *Da Cabula e Zagaia* de Allan da Rosa; os "sketchbooks" de Lourenço Mutarelli, *Angu de Sangue* e *Rasif* de Marcelino Freire; entre outras. Com exceção de *Eles eram muitos cavalos*, que utiliza como linguagem "complementar" o jogo com diferentes fontes de letras e sinais gráficos, todas as outras obras citadas são permeadas por imagens que se combinam à narrativa escrita para permitir outros caminhos interpretativos. É como se para alguns autores a linguagem verbal fosse insuficiente para estabelecer o vínculo do leitor com a história. A leitura passa a ser também uma atividade sensorial de contato com o livro e com o universo "extratextual".

Ao mesmo tempo, esse aspecto remete a uma característica que inclusive precede a existência da escrita: o fato de que as narrativas dos povos indígenas (e portanto do povo guarani e txutcarramãe também) circulavam na oralidade muito

antes de serem publicadas em livros. Dessa forma, o fato de existirem fotografias e elementos ilustradores do texto, se deve também ao fato de que para compreender e estabelecer o vínculo com a narrativa de Kaká Werá é necessário também ter a experiência com os outros registros desse povo (a dança, a pintura corporal, os adornos dos instrumentos, os cocares, objetos sagrados e etc.). Linn Mário Menezes destaca a necessidade que tem os narradores indígenas (e em especial do povo Kaxinawá) de colocar outros signos nos textos escritos, e chama esse fenômeno de "escrita multimodal":

Kress e van Leeuwen (1998) definem a multimodalidade na linguagem como o uso justaposto e simultâneo de linguagens verbais e não-verbais, como, por exemplo, o uso, num mesmo texto, de linguagem verbal alfabética ao lado de uma imagem fotográfica, não-verbal. (KRESS e VAN LEEUWEN apud MENEZES, 2002, p. 2)

Além das imagens o autor insere o texto na tradição oral utilizando um recurso de cooptação do leitor que remonta aos tempos primeiros: o momento de narrar e ouvir ao redor do fogo. Em alguns momentos o autor utiliza essa imagem que não só tenta reproduzir uma prática Guarani (reunir-se ao redor do fogo), como coloca o leitor como participante ativo do ritual de narração. Maria Inês de Almeida menciona que “o fato estético requer, para se produzir, o encontro do leitor com o texto” (ALMEIDA 2004, p. 237). Nos momentos da narrativa em que o leitor é convidado a sentar-se ao redor do fogo, esse encontro se dá de forma bastante profunda, que pode talvez até ultrapassar o nível do contato com a página (supondo que pela evocação da situação, o leitor acesse a sua imaginação para colocar-se como participante efetivo do ritual) atingindo um nível de sensibilização pela leitura que torna a leitura uma experiência altamente sensorial o que facilita o engajamento do leitor com o texto.

O caso não é de justificar a contemporaneidade da obra de Kaká Werá, por que isso é evidente, e sim de perceber que, tal com a literatura contemporânea produzida por não indígenas tenta encontrar formas de "traduzir" um contexto de produção híbrido (que interage com diversos suportes, com a realidade e também com a tradição literária) a literatura dos povos indígenas também tem que fazer esse movimento, e isso faz parte da transformação da função social que tem as ferramentas para cada grupo (e para cada autor). As "literaturas alternativas" (LIENHARD, 1990) e principalmente as escritas dos povos indígenas no Brasil representam uma outra forma de conhecimento em pleno processo de

transformação social no qual coexistem as formas narrativas escritas e orais"(MENEZES, 2002, p. 4)

Tomando os espaços de prestígio, ironizando a tradição literária e colocando-se em contato com as tendências da literatura contemporânea, a narrativa de Kaká Werá invade o "Novo mundo" e traz consigo toda herança da ancestralidade guarani para transformar o nosso sistema literário e as representações do indígena na sociedade. Pelas narrativas fica evidente o esforço que os autores fazem para tornar mais visível a presença do indígenas no mundo hoje. Os autores dessas literaturas e Kaká Werá Jecupé em especial, são pessoas que circulam por diferentes círculos sem abandonarem as suas origens.

7. A esperança que ainda há

É preciso então, compreender que os povos indígenas não correspondem às representações correntes que ficaram congeladas nos livros escritos por não indígenas. Assim como acontece em todas as comunidades do mundo, as tradições se transformam, as tecnologias e ferramentas são apropriadas e modificam as suas funções sociais. E é nesse sentido que as literaturas indígenas existem: para fazer com que a sociedade envolvente reconheça seus narradores como pessoas cosmopolitas, contemporâneas, que interagem com a sociedade não-indígena não só para ocupar e abrir espaço para os que os seus povos sejam ouvidos, mas também para transformá-la.

A mensagem do livro de Kaká Werá propõe mais do que o reconhecimento da diversidade, mas também que se construam (ou se retomem) os valores necessários para que ela aconteça com plenitude e respeito. Dar-se conta da diferença é o primeiro requisito para conviver, no entanto é preciso perceber que viver numa sociedade heterogênea não significa conviver com pessoas compartimentadas, segregadas por essas diferenças. As sociedades se constituem através da dinamicidade e da circulação de pessoas por diferentes espaços, gerando tensões e transformações. Por isso, mais do que reconhecer a diferença, tem-se que viver a tensão e o conflito para gerar a transformação. Estamos em contato, e até o momento presente os espaços de contato tem apresentado relações de poder desiguais e violentas, no entanto temos o poder de ouvir e dialogar com o outro produzindo relações mais horizontais e respeitadas. Kaká Werá Jecupé traz no legado que lhe deixaram seus ancestrais mensagens de solidariedade, compreensão, perdão, e gratidão pela vida, ferramenta que usa na sua batalha sem armas por um mundo mais justo.

Ainda que tenha o intuito de comunicar uma mensagem para o público não indígena, *Oré awé roiuru'a ma: Todas as vezes que dissemos adeus* não é um livro doutrinário ou moralizante, pelo contrário, é um texto generoso: compartilha saberes sagrados com aqueles que se dispõe a ouvir. E além disso, se apresenta como um espaço para mostrar que o narrador da história é um sujeito cosmopolita, contemporâneo que dialoga com várias culturas e se apropria dos espaços que lhe são proporcionados para assim poder garantir a sobrevivência da sua comunidade, e que se preservem os elementos cruciais para a sua continuidade.

Nota-se , por fim que existem espaços que já estão sendo reinventados e ressignificados pelos narradores indígenas. Podemos ver representantes de diferentes povos nas universidades, na política, nas escolas indígenas, na literatura e etc. No entanto, é fundamental que se consolidem os espaços para que essas vozes ocupem cada vez mais os lugares de fala legítimos, e possam assim ser escutadas, podendo gerar novos parâmetros para as representações do indígena na sociedade e, no que concerne a literatura, possam servir como paradigmas para as narrativas dos escritores indígenas e dos demais escritores que se propuserem a inovar e arejar os significados sociais e as representações literárias.

REFERÊNCIAS

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

D'ANGELIS, Wilmar da Rocha. *Como nasce e por onde se desenvolve uma tradição escrita em sociedades de tradição oral?*. Campinas: Curt Nimuendajú, 2007.

DALCASTAGNÉ, Regina. *Vozes nas sombras: representação e legitimidade na narrativa contemporânea*. In: DALCASTAGNÉ, Regina. *Ver e imaginar o outro*. São Paulo: Horizonte, 2008.

EVEN-ZOHAR, Itamar. *Teoría de los polisistemas*, 2007. Disponível em: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-teoria-polisistemas.pdf>
Acessado em: 20 de Jun. 2014.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Dany Laferrière: Autobiografia, Ficção ou Autoficção?* In: *Interfaces Brasil/Canadá*. Disponível em: <http://www.revistabecan.com.br/arquivos/1173617264.pdf>. Acesso em: 04 Abr. 2014.

FREIRE, José R Bessa: Artigo revisado e atualizado em 2008, a partir da versão original: *Tradição oral e memória indígena: a canoa do tempo*. In: Salomão, Jayme (dir): *América: Descoberta ou Invenção. 4º Colóquio UERJ*. Rio de Janeiro, Imago, 1992 (pp. 138-164).

_____. *Cinco idéias equivocadas sobre o índio*. Manaus: Cenesch – Setor de Publicações, Série Conferências, Estudos e Palestras, nº 1, set. de 2000, pp. 17-34.2011. Rio Grande, n. 7, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed.34, 2006

JECUPÉ, Kaka Werá. *Oré awé roiru'a ma – Todas as vezes que dissemos adeus*. São Paulo: TRIOM, 2002.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

KUSCH, Rodolfo. *Obras completas (Tomo II)*. Buenos Aires: Editorial Fundación Ross, 2007.

LIENHARD, Martin. *La voz y su huella*. Habana: Casa de las Américas, 1990.

MATA, Anderson L. N.. Representação e Responsabilidade na narrativa brasileira contemporânea. In: DALCASTANGÉ, Regina & THOMAS, Paulo C. (orgs.). *Pelas margens: representação na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2011.

MENEZES DE SOUZA, L.M.T. *As visões da anaconda: a narrativa escrita indígena no Brasil*. Revista Semear no.7, PUC-RJ, 2002.

OLIVIERI-GODET, Rita. *Traumas e travessias: a alteridade ameríndia e as fronteiras simbólicas da nação*. Estud. Lit. Bras. Contemp., Dez 2012, no.40, p.63-79.

Disponível em: < http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/4004.pdf > Acessado em 21 Jun. 2014.

PRATT, Mary Louise. *A crítica na zona de contato: nação e comunidade fora de foco*. In: TRAVESSIA. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil. Nº 38, 1999.

PRYSTHON, Ângela. *Mapeando o pós-colonialismo e os estudos culturais na América Latina*. Revista ANPOLL, n. 10, p. 23-46, jan-jun, 2001.

SÁ, Lúcia. Anti-colonialismo na pós-colônia: Kaká WeráJecupé ou a literatura indígena da megalópolis. In: SANCHES, Manuela Ribeiro. *Portugal não é um país pequeno*. Lisboa, Livros Cotovia, 2006.

THIÉL, Janice. Mas existe literatura indígena brasileira?. In: *Pele silenciosa, pele sonora: a literatura indígena em destaque*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

ANEXOS

ANEXO 1: Referências bibliográficas dos livros de autoria indígena. Listagem retirada do texto *Os livros da floresta* de Maria Inês de Almeida publicado em: ALMEIDA, Maria Inês de & QUEIROZ, Sônia. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. (p. 285-288)

ANDUJAR, Cláudia (Org.). *Mitopoemas lanomami*. São Paulo: Oliveti do Brasil, 1978.

BITTENCOURT, Circe Maria; LADEIRA, Maria Elisa. MEC, 2002.

BRUM, Martinho (Ed.). *Ajojoyu'um'um ekawen: lendas munduruku*. 3. v. Brasília: SIL, 1980.

COMUNIDADE TAPIRAPÉ. *Xatenawa Parageta: histórias de nossas aldeias*. São Paulo/ Brasília: MARI/ MEC/PNUD, 1996.

CURSO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES INDÍGENAS DO PIX. *Textos em língua Ikpeng*. São Paulo: ISA, 1996

DERBYSHIRE, Desmond C. *Textos Hiskaryana*. MPEG, 1965.

DIAKURU e KISIBI. *A mitologia sagrada dos Desana-Wari Dihputiro Porã*. Cucura do Igarapé Cucura - São Gabriel da Cachoeira: UNIRT/FIORIN, 1996.

ESCUELA INTERCULTURAL BILINGUE YANOMAMI. *Yohiwwe*. São Gabriel da cachoeira: Diocese de S. G. C./ ISMA, 1993.

FRANCESCHINI, Dulce (Org.). *Satere-mawe*. Manaus: MEC/ PNDU/ OP. 1997.

GRUBER, Jussara Gomes (Coord.). *Torü Duu'ugü: nosso povo*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1985 .

GRUBER, Jussara Gomes (Org.) *O livro das árvores*. Benjamin Constant: OGPTB, 1998.

GUARANI, Professoras. *Karai Mbarakaja*: Artemis, 1990.

KAINGANG e GUARANI. *Rimy Ty Ném Gre Han*. Porto Alegre: MEC, 1998.

- KAINGANG e GUARANI. *Kãgran Fã to rá*. Porto Alegre: MEC, 1998.
- KAINGANG e GUARANI. *Inh Kóneg Kãme*. 2. ed. Porto Alegre: MEC, 1998.
- KANAMARI, Professores. *Histórias de kanamari*. Projeto Kanam, 1997.
- KAXINAWÁ, Povo. *Nuku Mimawa*. Rio Branco: Ed. Kene Hiwe, [s.d.].
- KEHÍRI, Tõrãmu. *Antes o mundo não existia: mitologia dos antigos Desana*. São Gabriel: FIORIN, 1995.
- KIRIRI, Povo. *Histórias Kiriri*. Brasília: MEC/SEF/ UFBA, 2000.
- KIRIRI, Povo. *História da reconquista de Mirandela*. Bahia, 2000.
- LEAL FERREIRA, Mariana Kawall (Org.) *Histórias do Xingu: coletânea de depoimentos dos índios S(?)*. São Paulo: NHII/ USP/ FAPESP, 1994.
- LEONEL, Mauro. *Etnodicéia Uruéu-au-au*. São Paulo: EDUSP, 1995
- MAGUTA/CDPAS. *A lágrima ticuna é uma só*. Benjamin Constant: Maguta/ CDPAS, 1988.
- MAXAKALI, Professores. *O livro que conta as histórias de antigamente*. Belo Horizonte: MEC/ SEE-MG/ PNDU, 1998.
- MAXAKALI, Professores. *Geografia da nossa aldeia- Uxuxet Ax, Hãm Xeka Ágtux*. Belo horizonte: SEE-MG/ MEC, 2000.
- MONTE, Nietta Lindenberg (Org.). *Estórias de hoje e de antigamente dos índios do Acre*. Rio Branco: CPI-AC, 1984.
- MOREIRA, Ismael Pedrosa; MOREIRA, Angelo Barra. *Mitologia Tariana*. Manaus: IBPC, 1994.
- MUNDURUKU, Daniel. *O Banquete dos Deuses- Conversa sobre a origem da cultura brasileira*. São Paulo: Ed. Angra, 2000.
- MUNDURUKU, Povo. *Aypapayu'um'um ekawen- História dos antigos*. Brasília: Summer Institute of Linguistics, 1978.

- NICOLELIS, Giselda La Porta. *Histórias verdadeiras*. São Paulo: Scipione, 1990.
- PANGYJEJ, Povo. *Pangyjej Kue Sep- A nossa língua escrita no papel*. Boa Vista: MEC/ UNESCO/SEE-MG, 1997.
- PATAXÓ, Anghichay et al. *O povo Pataxó e sua história*. Parque estadual do rio Doce: MEC/ UNESCO/ SEE-MG, 1997.
- PATAXÓ, Kanátyo. *txopai e Itohã*. Belo Horizonte: Formato, 2000.
- PROFESSORES INDÍGENAS DO PIX (5º: 1996). *Textos kaiabi*. São Paulo: ISA,1999.
- PROFESSORES INDÍGENAS DO PIX. *Textos em mehinaku*. São Paulo: ISA,1999.
- PROFESSORES INDÍGENAS DO PIX. *Textos na língua Ikpeng*. São Paulo: ISA,1999.
- PROFESSORES INDÍGENAS DO PIX. *Textos em Waura*. São Paulo: ISA,1999.
- PICANÇO, Francisca (Org.). *Livro de leitura kheuól*. Belém: Edições Mensa, 1996.
- RUFFALDI, Nello; SPIRES, Rebeca (Coord.) *No li ixtuá: livro de histórias*. Belém: CIMI Norte II/ M, 1996.
- SATERE-MAWE, Professores. *Satere-mawe e a arte de construir*. Amazonas, 1998.
- SATERE-MAWE, Professores. *Satere-mawe Seres vivos, nossas árvores o Guaraná*. Amazonas, 1998.
- SATERE-MAWE, Professores. *Tupana Ewowi Urutuwepy*. Manaus: SEDUC/ IER, 1998.
- SATERE-MAWE, Professores. *Wemahara Hap Ko'i*. Manaus: SEDUC/ IER, 1998.
- SEREBURÃ,HIPRU, RUPAWÊ, SREZABADI, SREÑIMIRÃMI. *Wamrême Za'ra. Mito e história do povo Xavante. Nossa palavra*. São Paulo: Ed. SENAC, 1998.
- SILVA, Abel. *Mdijadenicca ima: histórias Kulina*. Rio Branco: CMI- AC.

SPIRES, Rebeca (Org.) *Ixtua ki no fe la no lekol: histórias que fizemos*. Oiapoque: CIMI/ APIO, 1997.

SPIRES, Rebeca (Coord.). *Histórias de ontem e de hoje*. Oiapoque: CIMI/ APIO, 1997.

TARENO, Tamu Inponopi Panpira. *Mitos dos índios Tiriyo em sua própria língua contados pelos próprios Tiriyo*. 2 v. Leusden: Keisi, s.d.

TUKANE, Estevão Carlos; TAUKANE, Darlene Yaminalo. *Ega kura waunlo xina: veja nosso povo, somos assim*. Brasília: FUNAI, 1993.

TENÊ. *A estrela*. São Paulo: Ática, 1988.

TIRIYÓ, Povo. *Serö nai sarataimö iwehtopompö- História do peixe tesoura*. São Paulo: MARI e NHIL- USP/ SEF-MEC, 2000

TORAL, André Amaral de (Org.). *Eg jamen ky um: textos kanhagág*. Brasília: MEC/ PNUD, 1997.

TORQUATO, Eusébio José; GUIMARÃES, Ocivaldo Batista. *Tupana ewowi urutuwepy*. Manaus: SEDIC/ IER/ A., 1998.

TRONCARELLI, Maria Cristina. *Textos nas línguas karib: kalapalo, kuikuro, matipu, nahukwa*. São Paulo: ISA, 1996.

UMUSI PÃPÖKUMU e TORÃMU KEHÍRI. *Antes o mundo não existia. Mitologia dos antigos Desana-Kehíriporã*. 2. ed. São João Batista do Rio Tiqué: UNIRT, São Gabriel da Cachoeira: FIORIN, 1995.

WAIÃPI, Professores. *Livro do artesanato Waiãpi*. Brasília: MEC, 1999.

WÜLKER, Estela. *Livro de história (v.I)*. Parque indígena do Xingu: ISA/RFI/MEC, 1998.

WÜLKER, Estela. *Tisakisu (Nossa Palavra): Parque indígena do Xingu*. São Paulo: ISA, 1996.

YANOMAMI, Povo. (Watooriki theri pë). *Yama Ki hwérimamouwi thë ã oni - Palavras para nos curar*. São Paulo: MEC/ SEF/CCPY, 1998.

ZWETSCH, Roberto. *Maronahuacodedenicca ima madija atti- Histórias dos mortos*. Rio Branco: IECLB/CIMI, 1987.

ANEXO 2: Exemplos de histórias, cantos e rituais compartilhados por Kaká Werá Jecupé em *Oré awé roiru'a ma: Todas as Vezes que dissemos adeus*.

Página 24:

" O velho pajé diz que quando recebemos o nome aprendemos o ensinamento de que o pau que sustenta a 'oca mãe", entre o chão e o céu, chama-se 'Sabedoria'; a raiz onde esse pau é fincado é o coração. Quando se corta a raiz, o pau apodrece, e tudo cai. Por isso todo o nomeado deve ser um guerreiro zelador e cultivador da sabedoria, principalmente a que os anciãos semeiam."

Página 50:

"Gwirá-Pepó estava dentro da oca sagrada, o Opy, quando cheguei. Próximo ao Ambá. O altar de reverência onde fica a simbologia guarani do caminho do Sol: dois paus entrecruzados exatamente ao meio representando as forças de equilíbrio da Terra, centrífuga e centrípeta, macho e fêmea, curumin-cunhã, dia-noite. Em seguida, pendurado, o popyguá, as duas varetas que representam o poder de criar - são a lembrança dos primeiros popyguás dados por Tupã aos curumins gêmeos que criaram as coisas da Terra, dando-lhes nome. Logo após vem o petenguá, que representa a sabedora do ancião, a única forma do deusqye há no homem se fazer presente. Dentro do petenguá habita a brasa inicial significando o próprio Tupã prestes a soprar o pensamento que tudo cria. Assim, o petenguá guarda o segredo do fogo. Ao lado, a cabaça em concha mãe contendo a águaageradora da vida, que é o princípio de Nhandecy - a que flui a criação tornando-a criatura, em permanente renovação. É esse conjunto que chamamos Ambá. Que é a base di ensinamento para o caminho do Sol."

Página 54:

" Tupã, o Criador, pôs dois curumins na Grande Roça para cultivarem o mundo. E deu-lhes o popyguá, aara do poder de criar. E puseram-se os dois a andar. Um girou o popyguá e inventou o céu. Acharam divertido e riram. O outro girou e fez brilhar as estrelas. E assim foram: rio, pedra e mata. Tatí, tatuíra, tatuí. Panambi,uirás, parás.

Jaraguás e morumbis.Oiapoques e Chuís. Foram inventando. Pararam para descansar. Sentiram fome. Um bateu o popyguá e brotou frutos. Sentiram vontade de morada; o outro bateu o popygua e fez ocas. Quando se deram conta o mundo estava criado. Riram muito. Um dia Nhanderyquei chegou, ricou com o popyguá uma área, fez um desenho das coisas que tinham saído de si e disse: 'isso é meu'.

Nhandervutsu falou: 'tudo bem' e foi-se. Criou outros lugares. Com o tempo apareceu o irmão cheio de criações, dizendo: 'Isto é errado, saia daí para que eu possa pôr as minhas'. Saiu e foi-se. Aos poucos, Nhandervutsu foi ficando mais no coração da mata, enquanto o outro tomara conta de tudo. Só que havia um segredo deixado por Tupã no popyguá; se ele não fosse usado com o mesmo peso e a mesma medida pelo irmãos, um dos popyguás ao invés de criar destruiria o já criado e a sua própria criatura."

Página 62:

-Nosso Pai, o último, nosso pai o primeiro,
fez com que seu próprio corpo surgisse
da noite originária

A divina planta dos pés,
o pequeno traseiro redondo:
no coração da noite originária
ele os desdobra, desdobrando-se.

Divino espelho do saber das coisas,
compreensão divina de toda coisa,
divinas palmas das mãos,
palmas divinas de ramagens floridas:
ele os desdobra, desdobrando-se a si mesmo, Ñamandu,
no coração da noite originária.

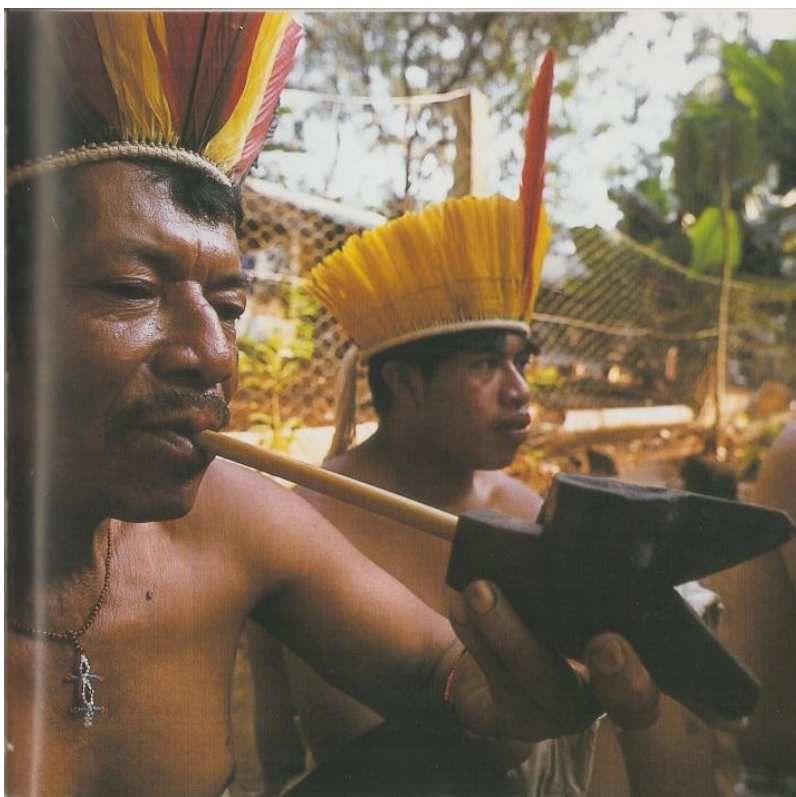
No cimo da cabeça divina
as flores, as plumas que coroam,
são gotas de orvalho.
Entre as flores, entre as plumas da coroa divina,

o pássaro originário, Maino, o colibri,
esvoaça, adeja.

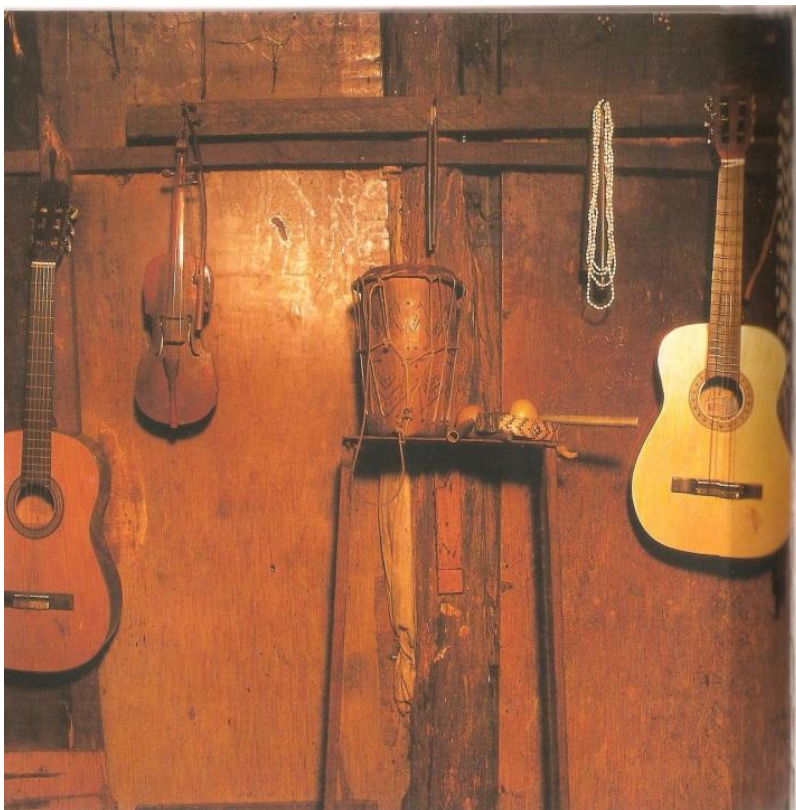
Nosso pai primeiro,
seu corpo divino, ele o desdobra.

Desdobrando o fundamento da palavra futura.
conhecido Um, o que reúne,
aberta Uma, a fonte do canto sagrado,
então, com força, seu olhar procurava
quem será encarregado do Fundamento da Palavra,
do Um que reúne,
de redizer o canto sagrado.
Com força, seu olhar procura:
do divino saber das coisas,
saber que desdobra as coisas,
ele fez com que surgisse a divina companheira futura.

ANEXO 3:Exemplos de fotografias presentes no livro
Página-57



Página-46



vivência. Para mim, no entanto foi a mensagem. De qualquer maneira, temos muito o que pensar sobre o ocorrido.

- Sim. Mas ainda continuo com medo.

- Você reparou como aquela senhora, que veio até nós, depois de dizer algo que ela mesma não sabia, foi tranquilamente embora?

- Sim. Mas aquela dança me arrepiou.

- A ela também. Mas não se preocupou com isso, simplesmente soltou-se à dança.

wasn't the message, but the experience. For me, however, it was the message. Anyway, we have much to think about what happened."

"Yes. But I am still afraid."

"Did you notice how that lady, the one that came to us, after saying something that she herself didn't understand, went away quietly?"

"Yes. But that dance made me shiver."

"So it did to her. But she didn't worry about it, she simply freed herself to the dance."

