

A ORALIDADE NO IMPRESSO: O ‘EU-NÓS LÍRICO-POLÍTICO’ DA LITERATURA INDÍGENA CONTEMPORÂNEA

Julie Dorrico^{1*}

RESUMO: Este artigo versa sobre a emergência da literatura indígena contemporânea no país, buscando mostrar a qualidade estética adviniente desde a oralidade e fazendo-se presente na literatura impressa dos diferentes escritores indígenas. Nosso argumento central consiste em defender que a literatura indígena apresenta a ancestralidade como matéria para a expressão estética e a violência histórica enquanto matéria para resistência, possibilitando um trânsito entre os dois mundos: o da oralidade, em que os saberes, os rituais, os cantos fazem parte da cultura indígena fundamentalmente oral até o século XXI; e o do impresso, onde a expressão oral faz-se presente somando-se ao estilo criativo dos escritores na contemporaneidade. Esta literatura apresenta caracteres específicos, tais como a evocação da pessoa singular ‘eu’ indissociável do coletivo étnico ‘nós’, e a expressão literária ‘lítica’ evoca a resistência ‘política’. Por isso, defendemos o conceito do ‘eu-nós lírico-político’ na conjuntura literária indígena, justificando uma voz-*práxis* que protagoniza a presença e a atuação do indígena desde si mesmo.

Palavras-Chave: Tradição. Literatura Indígena. Voz-*práxis*. ‘Eu-nós lírico-político’.

Abstract: this paper explains the emergence of the contemporary Indian literature in Brazil, aiming to show the aesthetic qualities which become from orality and are inserted in the printed literature of different Indian writers. Our central argument consists in defending that Indian literature presents the ancestry as matter for aesthetic expression and the historical violence as matter for resistance, allowing a correlation between two worlds: that of orality, in which the knowledge, the rituals and the songs are part of the Indian culture in a fundamentally oral way since to XXIst century; and that of the printed, in which the oral expression is present, adding to creative style of contemporary writers. This literature has specific characteristics, such as the evocation of the singular “I” linked to ethnic collective “We”, the same as the “lyrical” literary expression evokes the “political” resistance. Therefore, we argue that the concept of “lyrical-political I-We” in the conjuncture of Indian literature justifies a voice-*praxis* that stars the presence and the actuation of the Indian by himself.

Keywords: Tradition. Indian Literature. Voice-*Praxis*. Lyrical-Political I-We.

Introdução

Dalcastagné (2012) aponta para a necessidade de pensarmos a literatura de minorias (indígena, negra, LGBTT, feminista) nas novas abordagens e enquadramentos que ela suscita, bem como nas questões éticas que as especificidades dessas literaturas em seu próprio universo levantam. Nesse sentido, neste artigo, propomo-nos a refletir sobre a literatura indígena contemporânea no Brasil e as características que ela apresenta, no seu sentido estético e político. Para tanto, dividiremos este trabalho em duas partes: na primeira, refletiremos as considerações tecidas pelos críticos que teorizam sobre a literatura indígena no

* Doutoranda em Teoria da Literatura na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), bolsista CNPq. E-mail: juliedorrico@gmail.com

país reconhecendo sua forte ligação com a oralidade, tais como Risério (1992) e Bicalho (2007), que tratam da presença incontestável do caráter estético entre os povos de tradição oral.

Na segunda parte, apresentaremos uma classificação do sistema literário indígena que ainda está em desenvolvimento, apresentado por Behr (2017), além de alguns autores e suas respectivas obras como componentes do *corpus* que reconhecemos como literatura indígena, tais como Daniel Munduruku (2016), Olívio Jekupé (2009) e Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015). Nosso argumento central consiste em defender que a literatura indígena tem na ancestralidade a matéria para expressão e na violência histórica a matéria para resistência, marcando a cena literária pela sua conjuntura cultural, representativa e estética concomitantemente. Isto é, a tradição ancestral e a violência histórica são matérias para autoafirmação, autovalorização e resistência (re-existência) no presente, dos indígenas por si mesmos.

1 A literatura indígena desde a tradição oral e o seu deslocamento para o impresso

Risério (1992) reafirma, na esteira do trabalho do antropólogo Viveiros de Castro (1986), a existência de uma poética no povo indígena araweté, povo fundamentalmente de tradição oral e sem contato ainda com a escrita alfabética. Tendo como base o estudo *Araweté – os Deuses Canibais* do acima citado antropólogo, Risério enfatiza a linguagem esteticamente eficaz dos povos indígenas no país. Tal afirmação vai na contramão do pensamento que atribui capacidade de abstração somente às sociedades com escrita alfabética.

Sabemos que o critério do letramento é muito usado para negar a existência de uma expressão estético-literária em sociedades orais. Aliás, esse é um dos primeiros parâmetros de exclusão social apontados aos povos indígenas, tal como afirma Finnegan (2006) como podemos ver a seguir:

Quando se quer fazer uma distinção entre sociedades ou períodos históricos diferentes, um dos critérios comumente usados é o do letramento. Em particular, quando se quer evitar conotações de “primitivo”, “não-civilizado”, “aborígene”, tende-se a elaborar descrições em termos de “não-letrado” ou “pré-letrado”. Certamente, outras características também são levadas em consideração (particularmente a tecnologia), mas a presença ou ausência da escrita é cada vez mais destacada. (FINNEGAN, 2006, p. 64)

Partindo da premissa de que existe literatura em sociedades tradicionais, que seguem modelos alheios à ocidentalizada (escrita alfabética), a autora sustenta que essa aparente ausência trouxe consequências graves para as culturas não-letradas. Para isso, Finnegan compara as diferentes expressões existentes na oralidade em diferentes povos às expectativas associadas ao termo *literatura*. No primeiro, listam-se a presença de diferentes gêneros, como a lírica, o panegírico, o poético, as canções de amor, as narrativas em prosa ou drama diretamente ligadas à conjuntura *performance*, audiência, compositor e

ouvintes. Nesse ponto, quando se compara a expressão oral à impressa, vale ressaltar que “[...] cada obra é diretamente influenciada e, portanto, moldada pela audiência, tanto quanto pelo compositor” (FINNEGAN, 2006, p. 83).

A aproximação entre ouvinte e *performador* na expressão oral, e leitor e autor na expressão escrita deve ser vista, portanto, como uma *questão de grau*. Isto é, sabendo que, na tradição oral, os ouvintes podem tomar parte mais direta na *performance* e dar uma contribuição mais óbvia do que na literatura escrita, é preciso ter em mente, todavia, que “[...] o público para o qual qualquer obra é dirigida sempre exerce alguma influência sobre ela e nunca é verdadeiro pensar em poetas como ilhas isoladas, não sendo afetados pela sociedade na qual vivem” (FINNEGAN, 2006, p. 83).

Em face disso, pensar a literatura apenas nos suportes do livro, de modo impresso, desqualifica outros tipos de expressões, quando, na verdade, vemos na oralidade diferentes formas de manifestações estéticas que podem ser denominadas como literatura, não tomando como parâmetro a ocidentalizada, mas aquela que tem na sua expressão uma assertiva cultural ligada à tradição oral e às práticas ritualísticas (portanto, não somente sob a forma impressa, livresca).

No que se refere à expectativa em torno do termo literatura, duas funções são apontadas como características do que seria a base da literatura no Ocidente: a *expressão intelectual* e o *distanciamento artístico*. Estas funções, de acordo com Finnegan, contribuem para enfatizar o abismo entre a cultura letrada e a cultura oral. A ambivalência entre esses dois polos se destaca mais ainda quando se atribui ao indígena a imagem do “primitivo”, como sendo essencialmente um ser emocional, próximo da natureza, incapaz de distanciar-se e de ver as coisas de forma intelectual. Dito de outro modo, ao atribuir estas noções herdadas da colonização, reforça-se uma estereotipia discriminadora que não reconhece as diferentes formas de literatura dos diferentes povos na contemporaneidade, literatura esta que inclui suas religiões, mitos, rituais sagrados, cânticos, pensamentos e mesmo a escrita alfabética sob a forma impressa e publicada. Nesse sentido, argumenta Finnegan:

Não é mais possível, portanto, aceitar a velha imagem do “primitivo” (ou do não-letrado) como inconsciente e alienado, incapaz de contemplar o mundo com afastamento intelectual, uma imagem transmitida a nós (talvez inconscientemente) por meio de nossas associações desses atributos à falta de letramento e, por conseguinte, imaginamos, de literatura. (FINNEGAN, 2006, p. 77)

Segundo César (2011) é na concepção tradicional de alfabetização “como desenvolvimento de competência individual entre um sujeito que aprende e o material escrito, um trabalho de decodificação solitário, frequentemente associado à escolarização” (CÉSAR, 2011, p. 87) que se operam os equívocos de associação entre a alfabetização como porta principal para o desenvolvimento cognitivo, contribuindo para a discriminação dos analfabetos (pensando somente na educação da leitura e escrita alfabética), na maioria

das vezes retratados como seres incapazes de pensar e agir, ou de dominar sistemas complexos. César argumenta ainda que:

Essa concepção de alfabetização associa-se a concepções igualmente equivocadas em relação à *escrita* e *oralidade*, atribuindo à primeira qualidades intrínsecas capazes de transformar estruturas mentais, e faz acreditar que a escrita favorece um pensamento mais abstrato, mais lógico, mais reflexivo. Por outro lado, conferem-se à fala características como informalidade, pouca sistematicidade e incapacidade de conduzir a abstrações necessárias ao pensamento lógico. (CÉSAR, 2011, p. 89)

O resultado de tais equívocos persistentes é a atribuição da inferioridade aos povos de tradição oral ou, ainda, da inaptidão ao desenvolvimento tecnológico e às técnicas da tradição letrada, legitimando o abismo e a impossibilidade de articulação entre essas duas tradições. Nesse sentido, o reconhecimento da expressão indígena em seu viés estético impulsiona a desconstrução de noções ossificadas e negativas sobre os povos tradicionais.

Entre os povos indígenas a expressão estético-artística já não se manifesta unicamente nas formas orais, uma vez que, na contemporaneidade, têm-se usado, cada vez mais, a escrita alfabética e a impressão para divulgar, em sua literatura, as especificidades ligadas à tradição ancestral enquanto ferramenta de autoafirmação, resistência e re-existência. Se nesse primeiro momento queremos reunir as discussões teóricas realizadas pelos autores não indígenas acerca da expressão estética adveniente da oralidade entre os povos tradicionais, não podemos deixar de tecer algumas considerações sobre as especificidades que elas suscitam e que caracterizam a literatura indígena como uma *voz-práxis* ligada à tradição ancestral.

Situando a expressão estética araweté, Risério afirma que a palavra-canto tem fortíssima expressão na organização cultural desse povo, uma vez que, partindo dela, explica-se a separação do mundo divino e do humano arquetípico. Em linhas gerais, o tema do mito fundador dá-se do seguinte modo: *in illo tempore* não se fazia distinção de homens e deuses, mas Aranãmi, demiurgo araweté, insultado por sua mulher, toma o chocalho do xamanismo e começa a cantar e a comer a fumaça. Cantando, os deuses tornam-se divinos e sublevam o solo de pedra até formar a abóboda celeste. Seguidos por outros *Mai* (divindades araweté) e outras categorias sobem ao céu e, assim, ocorre a separação no mundo entre deuses e humanos.

Podemos observar que a palavra-canto possui grande importância, uma vez que é dela que resulta a invocação, celebração, rituais, práticas cotidianas, posto que foi levada pelos deuses e cultivada na Terra pelos humanos, passando a existir tanto no céu quanto na terra. Assim como separou a Terra e céu pela palavra-canto, é tão somente por meio dela que pode haver uma reconexão desses dois mundos. É, segundo o autor, pelo canto que os deuses e mortos descem à terra falando aos humanos. Em outras palavras, a palavra-canto, além de permitir que os humanos se comuniquem com o outro mundo, torna possível religar

ou ressolidarizar “o que um dia se rompeu para gerar o cosmos como o conhecemos” (RISÉRIO, 1992, p. 30). Nesta seara verbi-musical está uma altíssima função da produção poética na arte verbal ameríndia.

Desse modo, diante dessa dupla tradição, oral e escrita, amalgamada na conjuntura indígena lançada no mercado editorial sob a tutela de literatura indígena, torna-se necessário reconhecer as elevadas funções criativa, estética e literária que são desenvolvidas na tradição oral e estão em consonância com o sentido cultural de cada etnia: os munduruku expressam-se a partir da sua tradição ancestral, de igual modo os krenak, os guarani, os maxacali etc., e, unindo-se, promovem a militância em prol dos povos nativos no país. Tendo em mente essa especificidade literária, herança ancestral e oral travestida para o impresso sob a forma de literatura, que abarca diferentes formas (romance, contação de história, crônica, conto, memória, depoimento, autobiografia, etc.) podemos refletir no sentido de que tais obras pretendem significar no impresso e sob a forma de livro, em particular, e de literatura indígena, de modo mais geral. Tal visão admite a expressão ancestral como matéria para expressão literária na contemporaneidade, isto é, assume que a função estética é tradicionalmente entendida no interior da etnia (cada um a seu modo), valendo-se dela para constituir esse mosaico literário contemporâneo que pode vir sob a forma de ritos, cantos, mitos, ficção, histórias, entre outros.

Outro exemplo que podemos trazer para reforçar o argumento do uso da matéria ancestral como literatura compreendida nos próprios termos culturais ameríndios está em Bicalho (2007). O autor propõe-se analisar um gênero da poética maxakali, o *yãmîy*, como sendo de ordem paratática (composição que se organiza por coordenação) em oposição à ordem hipotática (organização que se articula graças às conjunções subordinativas), o que o aproximaria de gêneros tidos como ideogrâmicos. Para isso, o autor faz uma comparação com o gênero de poesia africana *oriki*.

Evocando as significações próprias das referências maxakali, ele desloca o leitor primeiro ao plano do conhecimento e da compreensão do que representam esses termos em que se classificam o gênero indígena, o *yãmîy* e o *yãmîyxop*, para depois mostrar a importância, a este povo, do escrito e do impresso na defesa de seus costumes e tradições. O gênero nativo maxakali é o *yãmîy*, que significa em língua materna “canto” e também “espírito”. O *yãmîy* é a concepção central para se entender a cultura maxakali, uma vez que *yãmîy* são os cantos sagrados e “[...] verdadeiras composições poético-musicais (poemúsicas) cantadas nos rituais” (BICALHO, 2007, p. 119). Uma breve descrição sobre os rituais e os termos utilizados na língua materna que designa esse gênero nativo vemos a seguir:

A palavra que designa os rituais maxakalis é *yãmîyxop*. *Xop* é partícula que indica plural. Os *yãmîyxop* são cerimônias religiosas, verdadeiras festas, que envolvem toda a comunidade de uma aldeia. São realizadas para agradecerem aos deuses por uma boa colheita, ou para pedirem uma. São realizadas também para pedir a cura de um doente. Nelas se cantam uma variedade de *yãmîys* incessantemente. Durante todo o dia que

precede a noite do ritual, todos os membros da comunidade de uma aldeia ficam envolvidos com os preparativos do *yãmîyxop*. (BICALHO, 2007, p. 120)

O *yãmîy* classifica-se como gênero poético performático, posto que “tudo provém dos espíritos, que trazem todo o conhecimento sobre o mundo e o sobrenatural quando interagem com os humanos nos rituais” (BICALHO, 2007, p. 120). No gênero nativo encontra-se o *yãmîyxop*, espetáculo que nos rituais mescla canto, dança, poesia e teatro concomitantemente, incluindo neles a poesia *yãmîy*. Como dito acima, a preocupação com a manutenção dessa lírica é elementar, por isso, diante das tentativas de passar-se esse gênero poético para o impresso, buscou-se preservar os elementos rítmicos oriundos da tradição oral. Retomando o conceito de transcrição utilizado por Haroldo de Campos (1986) e Risério (1996), Bicalho trata, portanto, os poemas maxakalis evitando a tradução literal quando passada da língua materna para a língua portuguesa. Aqui, podemos retomar o mesmo argumento de Risério (1992) que se refere à defesa de uma expressão estética nos povos tradicionais. Percebemos, inclusive, a música, vista também no povo araweté como forma de expressão baseada nos modos de vida tradicionais.

Mas, se os arawetés ainda são povos fundamentalmente orais, os maxakalis, além de orais, passam, desde a década de 1960, a ter contato com a escrita com Harold Popovich, do Summer Institute of Linguistics – SIL, que alfabetizou alguns maxakalis. Mas é a partir da efetivação, em 1995, do Programa de Implantação de Escolas Indígenas de Minas Gerais – PIEI-MG que a literatura, que costuma ser bilíngue, antes fundamentalmente oral, passa a ser publicada sob a forma de livros, ao lado de cartilhas de alfabetização, livros de geografia, história, matemática, etc., fortalecendo a prática da alfabetização e da escrita literária entre os membros da comunidade. Segundo Bicalho, “[...] é assim que vemos nascer um novo e rico acervo literário a ser consumido também pela sociedade envoltória” (BICALHO, 2007, p. 120).

A literatura maxakali impressa, oriunda da oralidade (da tradição ancestral), vem com suas próprias especificidades. Para o autor, sua recepção também demanda os cinco sentidos do corpo, uma vez que se centra no aparato performático. A leitura da matéria ancestral alude a uma leitura e conhecimento de mundo maxakali, ao conhecimento ancestral, aos saberes deste povo, à forma particular que esta cultura tem enquanto sabedoria. Essa experiência ancestral, agora encontrada no impresso, imprime os entendimentos sagrados e de resistência, também uma recepção de morfologia e sintaxe, cujos sentidos vão tomando forma paulatinamente sob o guarda-chuva da literatura indígena. Nos maxakali, a adoção da escrita alfabética e da língua portuguesa para a publicação dos livros acompanha a língua materna (tronco linguístico macro-jê), e enfatiza a importância dela, como podemos ver na obra *Livro de cantos rituais maxakali* (2004)².

² Ver on-line: <http://livrosdafloresta.letras.ufmg.br/cantos_sons_01.php>.

Neste processo do oral ao impresso, no qual transitam os povos indígenas, vemos uma conexão cultural que não se dissocia da tradição ancestral, mas inscreve outros sentidos que, adaptando-se dentro desse novo suporte (o livro, as mídias sociais) e nessa nova rede que atua (mercado editorial, academia, concursos literários)³, alcança leitores não indígenas e, por consequência, maior espaço para reivindicação de saberes e demandas, seja no campo epistemológico, seja no campo político. Graúna (2013) refletindo sobre as faces desse gênero emergente (sob a forma do escrito), reitera que devemos ler a literatura indígena sob o signo da tradição e das relações que ela vai apresentando nesse processo híbrido de culturas (indígena com não indígenas) e práticas (da oralidade para o impresso), uma vez que:

Gerando a sua própria teoria, a literatura escrita dos povos indígenas no Brasil pede que se leiam as várias faces de sua transversalidade, a começar pela estreita relação que mantém com a tradição oral, com a história de outras nações excluídas (as nações africanas, por exemplo), com a mescla cultural e outros aspectos fronteiriços que se manifestam na literatura estrangeira e, acentuadamente, no cenário da literatura nacional. (GRAÚNA, 2013, p. 19)

A herança da tradição e as diferentes relações que, paulatinamente, ganham forma nesse decurso podem ser vistas nas obras dos autores indígenas. Nesse conjunto literário indígena escrito pelos autores desde si mesmos, a partir de suas próprias culturas e levando-se em conta a situação de marginalização em que vivem, vemos uma constelação de formas e sentidos que se originam conforme a ancestralidade e as práticas adotadas (como a escrita alfabética) desde o contato com o “branco”. Os efeitos resultantes do contato não podem ser vistos como ambivalentes ou dicotômicos, nesse cenário, ou como uma imediata anulação da alteridade ameríndia, mas a partir do modo como, nessa relação, movimentam-se os escritores, as lideranças e os artistas e qual o sentido dessa relação na atuação estética e política deles enquanto diferença.

2 A sistematização da literatura indígena: do mito transcrito à autoria atribuída aos indígenas e o ‘eu-nós lírico-político’

Behr (2017) situa três momentos da literatura indígena no país: os mitos transcritos, as literaturas ditas didáticas e a literatura de autores individuais autoproclamados indígenas. O reconhecimento desses três momentos sistematiza muito bem desde a emergência até a atualidade do movimento literário indígena contemporâneo.

³ Daniel Munduruku recebe em 2017 o prêmio Jabuti com a obra *Vozes Ancestrais*. Ver on-line: <<http://premiojabuti.com.br/apuracao/f2-dt311017-1507/>>.

O primeiro momento consiste no resultado material de um trabalho não indígena com origem indígena, ou seja, a coleta dos mitos indígenas transpostos para o impresso por outrem não indígena, desde viajantes, antropólogos a linguistas e assessores. Nesse primeiro momento, não há uma atribuição de autoria aos indígenas, nem de caráter coletivo, tampouco individual. Para Barra (2014), a ação colonizadora extremamente violenta “visando o completo apagamento da cultura dos povos indígenas deu lugar ao quase desaparecimento da autoria indígena até o final da década de 70 do século XX” (BARRA, 2014, p. 61). A figura do autor indígena, portanto, já havia sido inaugurada no período colonial por meio da ação de escritores e tipógrafos guarani, tal como aponta Eduardo Neumann (2009).

Em considerações acerca da alfabetização nas reduções guaranis pelos jesuítas, D’Angelis (2007, p. 12) conclui que a escrita em língua indígena, “a despeito de o Guarani e o Tupi terem sido escritos e até impressos em várias obras já nos séculos XVI e XVII”, não era uma necessidade e nem interesse das sociedades indígenas no Brasil durante aqueles séculos, e sequer no século XIX e a maior parte do século XX. Contudo, concordamos com Barra (2007, p. 61), quando ela afirma que “[...] a figura do autor indígena precisou de alguns séculos de incessante resistência para se fazer sentir como presença viva”. Em outras palavras, não se tratava, como situa D’Angelis acima, de estar interessado em aprender a língua portuguesa e a consequente escrita alfabética, mas de sobreviver ao colonizador ainda sem as políticas mínimas em defesa do indígena no Brasil, como o reconhecimento das tradições, territórios e saberes. Nas palavras do escritor indígena Olívio Jekupé (2009), sobre o povo guarani, resistir já é uma grande vitória:

[...] nossos parentes guaranis, até os dias de hoje, com 500 anos de resistência, ainda falam a língua e vivem ainda as histórias que sempre foram faladas de geração em geração. Isso é uma grande vitória, porque não foi fácil viver 500 anos de massacre e violência e ainda manter a própria cultura. (JEKUPÉ, 2009, p. 17)

O segundo caso refere-se à literatura que emana de projetos pedagógicos. Aqui, sob a coordenação do Ministério da Educação e da Cultura, as universidades e as ONGs “se encarregam dos diferentes projetos que dão origem a uma literatura pedagógica produzida por e para os próprios índios em áreas indígenas, as mais das vezes em cursos de formação para professores indígenas” (BEHR, 2017, p. 267). Barra (2014), aludindo Almeida (1999) e seu *Ensaio sobre a literatura indígena contemporânea no Brasil*, observa que as obras publicadas ditas de caráter pedagógico passaram a significar para os professores indígenas “um trabalho de editoração: texto verbal, imagem, projeto gráfico” (BARRA, 2014, p. 5). Isto é, não se trata apenas do trabalho na edição bilíngue ou na mensagem textual, senão que isso também reflete as intenções culturais de cada etnia, muitas vezes procurando passar os traços étnicos vividos no oral, no corpo, em rituais como preocupação de representá-los no impresso.

Lima (2012) investigando as características da emergência do livro indígena postula duas dimensões encontradas a fim de salvaguardar a oralidade, a historicidade e a cultura no registro impresso: a primeira dá-se por meio do texto, da mensagem e da língua; e a segunda refere-se ao livro como objeto físico, ao seu projeto gráfico, isto é, a plataforma visual (*layout*) em cores, tipografia, design, etc., bem como seu aspecto editorial (textos, linguagem, conteúdo). Essas dimensões apresentadas pela autora são recorrentes em outros projetos que visam à publicação de material pedagógico para a aldeia e para o dar-se a conhecer extemporâneo a ela. Essa confecção, em sua maioria, envolve um coletivo de professores e alunos indígenas, pesquisadores, linguistas, antropólogos, assessores, etc., e “são editados em programas de formação, financiados e distribuídos pelo Estado, em parceria com universidades e ONGs, tais como a Comissão Pró-Índio do Acre ou o Instituto Socioambiental” (LIMA, 2012, p. 60).

Lima apresenta em seu trabalho uma catalogação que contabiliza 538 títulos indígenas, incluídos aí os de autoria individual e também coletiva (em sua grande maioria) até a data de publicação de sua dissertação, no ano de 2012. Sabemos que outros autores indígenas publicaram obras depois dessa data e seguem atualizando esse número, tais como Daniel Munduruku, Davi Kopenawa, Cristino Wapichana, Jaider Esbell, Márcia Kambeba, para citar alguns.

A seguir apresentamos algumas obras que fazem parte desse segundo momento, resultantes de projetos pedagógicos. A título de esclarecimento, a pesquisa apresentada a seguir foi retirada da minha dissertação (PERES, 2015) e é o resultado de um breve levantamento de obras de autoria coletiva que correspondem às confecções realizadas pelos indígenas e ajudantes, seja no formato de livro ou de cartilha, ou de manuais. O Ministério da Educação e a Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade – MEC/SECAD publicou, no ano de 2008, em parceria com o Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas Literaterras, vinculado à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, sob a organização de Nilza Figueiredo e Susana Grillo Guimarães, um conjunto de livros no total de 84 obras, sob o título de *Materiais Didáticos e Para-Didáticos em Línguas Indígenas*. Esses materiais são resultados de políticas voltadas à promoção da efetividade dos direitos culturais, linguísticos e educacionais dos povos indígenas. Esta coletânea reúne várias obras de autoria coletiva, dentre elas podemos citar algumas que abarcam a região do Acre: *Aprender Nukini*, do **povo Nukini**; *kene Yositi*, do **povo Katunina**; *Nixi Pae – O espírito da Floresta*, do **povo Huni Kui**. Da produção que abarca a Universidade do Estado do Mato Grosso – UNEMAT estão as seguintes obras: *Iypwiwe Arexemoonãwa Ra 'ygãwa*, do **povo Tapirapé**, sendo que esta obra é resultado do trabalho do professor Xarió'i Carlos Tapirapé, da aldeia Tapi'itãwa.

Podemos citar, ainda, o Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento – LACED. O LACED está localizado no Setor de Etnologia do Departamento de Antropologia do Museu Nacional/UFRJ. Entre as várias obras que podem ser encontradas no sítio online, podemos citar: *O Índio Brasileiro: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje*, publicada em 2006, de

Gersem dos Santos Luciano – Baniwa; *Povos indígenas e a lei dos “brancos”: o direito à diferença*, publicada em 2006, de autoria coletiva reunindo Ana Valéria Araújo, Joênia Batista de Carvalho – Wapixana, Paulo César de Oliveira – Pankararu, Lúcia Fernanda Jófej – Kaingang, Vilmar Martins Moura Guarany e S. James Anaya; *A escola na ótica dos Ava Kaiowá*, publicada em 2012, de Tonico Benites.

Como podemos perceber, as publicações das obras são recentes e abrangem uma gama de etnias geograficamente descentralizadas que fomentam a pesquisa e o ensino aos povos indígenas, dando auxílio e muitas vezes subsídio para a produção e propagação de seus materiais produzidos individual e coletivamente.

As características das obras indígenas que pudemos observar são as *dimensões do texto, mensagem e língua*, ao lado de seu projeto gráfico, tal como postulado por Lima (2012). Outra característica dessa literatura de caráter mais didático é que o sujeito principal da narração é o “nós”, autor coletivo, resultado do trabalho da comunidade em conjunto, como vimos acima. Behr argumenta, nesse sentido, que o livro torna-se uma ferramenta para os indígenas “para se representarem perante o mundo exterior à aldeia, mas também meio de definir a própria identidade” (BEHR, 2017, p. 269). As palavras de Olívio Jekupé mostram a importância da educação escolar e de como tais projetos colaboram para a formação cidadã e também para a preservação cultural e a resistência indígena:

Acredito que nossas comunidades têm que lutar para que haja escola em suas aldeias, porque o futuro da defesa de nosso povo está na educação. É através do conhecimento que teremos líderes fortes e preparados. O dominante usa dessa arma para nos enfrentar, para nos humilhar. Se temos que enfrentá-los, por que não usar dessa arma? Uma arma que não precisa de guerra; só de conversa, discurso. (JEKUPÉ, 2009, p. 16)

O terceiro caso, por fim, trata dos autores indígenas que dão ênfase à sua alteridade e que escrevem livros e são publicados por editoras, começando a ser conhecidos e a consolidar-se no cenário artístico-literário nacional. Como argumenta a autora, neste terceiro momento, a escrita tem um papel de combate e defesa dos valores indígenas, como também podemos ver na fala de Olívio Jekupé:

Nós indígenas temos que ser como os grandes líderes que lutaram pelo nosso povo; temos que ser fortes e acreditar na arma que usamos para lutar que é escrever. O presente, o futuro está mudando e a literatura será nossa grande arma para defender nosso povo. (JEKUPÉ, 2009, p. 15)

Tomamos como ponto de partida este terceiro momento para analisarmos a especificidade que argumentamos haver nas obras indígenas, às vezes de modo expresso, outras de modo mais implícito, que é o conceito da *voz-práxis* em termos do *eu-nós lírico-político*, condição central para a atuação dessa voz-

práxis indígena nos cenários acadêmicos e político-sociais. Compreendemos o ‘eu-nós’ como uma intrínseca relação de alteridade que une à voz e à autoria individual, o ‘eu’ enquanto sujeito histórico, o ‘nós’, a memória coletiva/mítica da tradição ancestral comunitária. Isto é, esse conceito problematiza e levamos a teorizar a especificidade do material indígena publicado no impresso que envolve esse conceito que consideramos fundamental no âmbito literário indígena contemporâneo: a autoria coletiva e a autoria individual enquanto correlação intrínseca. O primeiro refere-se à manufatura da obra em caráter coletivo, explicitado no momento da sistematização apresentada por Behr; o segundo representa este terceiro momento em que encontramos os escritores indígenas na atualidade, apropriando-se de ferramentas como a escrita e a mídia para autoexpressão.

Em outras palavras o ‘eu-nós’ é o reconhecimento das formas das pessoas (eu, singular, sujeito histórico; nós, plural, sujeito mítico) coabitando a narrativa indígena como forma de expressão que se formula na alteridade indígena, ainda que a narrativa, crônica, romance, conto, ficção (todos ao modo indígena) assinala nome individual e automaticamente dê-se a alcunha de autoria individual. Nesse caso, é preciso ver a matéria ancestral existente na criação estética, é preciso reconhecer que “os mitos da comunidade constituem fonte de inspiração extremamente presente e inesgotável” (BEHR, 2017, p. 275). Em obras assinaladas como sendo de autoria coletiva também encontramos o ‘eu’, sobretudo em obras que assinalam o coletivo ‘Pataxó, Maxakali, Tupinambá’, etc. Nestas, o conceito cunhado por Costa (2014) de *autobiografia extrospectiva* destaca a inscrição do sujeito histórico, o autor indígena em sua individualidade, capaz de exprimir a sua voz. Contudo, apesar de destacar a importância da voz individual isolada, descontextualizada, a autora ressalta a tradição à qual é pertencente. Em síntese, com o conceito do ‘eu-nós’ trata-se de perceber que a *história pessoal* e o *destino coletivo* são a matéria para a voz-*práxis* indígena via literatura.

Compreendemos o predicado ‘lírico-político’ partindo de uma epistemologia própria ao universo indígena e considerando o movimento de resistência pelo qual militam. O termo lírico-político é um conceito formulado a fim de captar a expressão adveniente dos próprios indígenas que, buscando na ancestralidade a matéria para expressão e na violência histórica a matéria para resistência, marcam a cena literária na contemporaneidade pela conjuntura cultural e específica que apresentam. ‘Lírico-político’, portanto, é a expressão da memória e da alteridade sob o signo de resistência. Tal conceito ‘eu-nós lírico-político’ justifica o que temos chamado de voz-*práxis* indígena, atuação literária e política em defesa de sua condição de minoria, a partir da sua diferença e da sua singularidade (DANNER; DORRICO, 2017, p. 130).

Desde os mitos transcritos, passando pela literatura que emana de projetos pedagógicos até a autoria individual, reconhecemos que os momentos situados não são períodos delimitados no tempo ou no espaço. Essas diferentes ações acontecem, ainda nos dias de hoje, simultaneamente em aldeias e com escritores publicando livros em caráter individual. Para Behr, “a adoção da escrita não distancia das raízes o indígena

que escreve: pelo contrário, permite-lhe reafirmar seu legado e tradições” (BEHR, 2017, p. 277). Nesse sentido, Daniel Munduruku (2016), pode ser tomado como exemplo. Se a obra de Daniel Munduruku é vista como sendo de autoria individual, logo em sua apresentação ele desmistifica qualquer pretensão de autoria moderna, aquela que afirma que o autor é um sujeito solitário e destituído de qualquer contexto social e cultural. Walter Benjamin (1987), em sua obra *Magia e técnica, arte e política*, afirma ser o romancista o indivíduo solitário, figura correspondente ao nascimento do romance na modernidade:

Podemos fazer uma travessia marítima e cruzar o oceano, sem terra à vista, vendo unicamente o céu e o mar. É o que faz o romancista. Ele é o mudo, o solitário. [...] O romancista se separou do povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém. Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo. (BENJAMIN, 1987, p. 59)

Contrário a esta compreensão de autoria moderna, de um escritor individual, solitário e descontextualizado, temos o exemplo do escritor indígena Daniel Munduruku que reforça em sua escrita sua voz histórica inextricavelmente à voz ancestral, herança tradicional de seu povo munduruku, isto é, apresentando uma autoria individual ligada ao seu contexto étnico e cotidiano. Se nesta obra a ênfase está na voz do sujeito histórico, enquanto liderança e militante indígena, diretor do Instituto Uka – Casa de Saberes Ancestrais, que visa à promoção da literatura indígena, a voz ancestral, isto é, o ‘nós’, manifesta-se na valorização da tradição e da memória (individual e coletiva):

Nessa época, a gente vivia um pouco isolado dos grandes centros, e por isso ficamos na curiosidade. À noite, os velhos contavam histórias antigas que traziam fenômenos semelhantes: tremores de terra. Nas histórias, diziam que era a fúria dos ancestrais. Eles estavam tristes com os seres humanos, e por isso faziam a terra tremer para que as pessoas tomassem juízo. Eu ouvia tudo aquilo sempre agarrado à saia de mamãe. Estava com medo de que os ancestrais quisessem me pegar por eu ter feito alguma coisa ruim. (MUNDURUKU, 2016, p. 16)

A presença manifesta da subjetividade, do ‘eu’, na composição das memórias dispostas de Daniel ao longo da obra, vem acompanhada das experiências do conhecimento tradicional. Mas não só, elas também estão adjuntas da consciência da violência histórica pelo qual passam os povos indígenas no país, como podemos ver na passagem a seguir:

A literatura é, para nós, uma forma de atualizar nossos conhecimentos antigos. Por intermédio dela, pretendemos desconstruir a imagem negativa que fizeram de nós [...]. É

isso que procuramos manter vivo nos livros que escrevemos, nos filmes que produzimos, nas músicas que compomos, nos cantos que dançamos, nas universidades que frequentamos. Atualizar nossos saberes ancestrais usando os equipamentos que a sociedade, dita civilizada, criou é a nossa maneira de mostrar que não somos seres do passado, muito menos do futuro. Essa atualização mostra que estamos na Terra para ficar e queremos ensinar nossa maneira de manter o planeta vivo, queremos gritar para o mundo todo que somos parte e que ainda dá tempo de reverter o quadro vermelho de sangue que foi pintado ao longo de nossa história. Ainda dá tempo. (MUNDURUKU, 2016, p. 192-193)

O predicado ‘lírico-político’ sintetiza bem a expressão ameríndia porque expõe as formas de expressão da escrita indígena. Em Daniel Munduruku vemos, simultaneamente, a literatura como veículo para anúncio dos saberes tradicionais, quando ele afirma ser a literatura o veículo de atualização dos saberes antigos, e para a enunciação da voz indígena desde si mesma junto à denúncia da violência histórica sofrida e vivida pelos povos indígenas, uma vez que ele enfatiza, por meio da metáfora *quadro vermelho de sangue pintado ao longo da história*, sua consciência política.

Olívio Jekupé é outro escritor indígena que marca a cena literária contemporânea no país. Em seu texto, já aludido anteriormente, *Literatura escrita pelos povos indígenas* (2009), ele elenca oito títulos em que assinala autoria individual, marcando os anos de 1993 até 2007: *Leopólis Inesquecível* (1993), *500 anos de angústia* (1999), *O saci verdadeiro* (2000), *Iarandu, o cão falante* (2002), *Xerekó arandu a morte de Kretã* (2002), *Arandu Ymanguaré* (2003), *Ajuda do saci Kamba’i* (2006). Também podemos encontrar do autor *A mulher que virou urutau* (2011), autoria junto à sua esposa Maria Kerexu, *Tekoa – conhecendo uma aldeia indígena* (2011) e *As queixadas e outros contos guaranis* (2013). A escrita voltada à literatura está no cerne do fortalecimento da luta indígena no papel de liderança assumido por Olívio Jekupé. Para ele, a escrita não é assumida como o sinônimo de apagamento da tradição oral, mas como ferramenta essencial de resistência no presente:

Através dela [da escrita] podemos mostrar ao mundo nossos problemas que acontecem no Brasil diariamente: terra sendo roubadas, rios sendo destruídos, índios assassinados, índias estupradas e tantas outras coisas mais. E poucos sabem disso. Por isso eu via na escrita pelos próprios indígenas como uma grande arma para a defesa de nosso povo. (JEKUPÉ, 2009, p. 13)

O eu-nós na obra de Olívio encontra-se na ficção (ao modo indígena, na contação do conhecimento ancestral guarani) que reúne “coletividade, mitos e encantos nos modos de constituir o nome próprio do indígena” (COSTA, 2014, p. 77). Em *O saci verdadeiro* (2002), composta por duas histórias, vemos o Saci Pererê (kamba’i) na versão indígena constituída e reapropriada no estilo criativo de Jekupé. Em outras palavras, a versão folclorizada na cultura brasileira por Monteiro Lobato, agora é recontada nas palavras de

um indígena que se vale da matéria ancestral para estetizá-la a seu modo partindo da ancestralidade guarani. A ficcionalização indígena não se dissocia dos saberes tradicionais, mas o enfatiza, reorienta-se à visão indígena do autor, trazendo a especificidade da própria cultura: as personagens são os seres ancestrais, o espaço é o da aldeia e o da cidade, contudo, sempre ligado à natureza, o tempo é ao mesmo tempo o mítico e o presente, e a intenção possui caráter lírico-político, uma vez que busca mostrar os saberes tradicionais e reforçar a militância indígena. Para Costa (2014), o *nós* está sempre nos modos de coletivizar as ações e os sentimentos de pertencimento, tal como podemos ver na obra de Olívio Jekupé e nos demais escritores indígenas na contemporaneidade. Em outras palavras, nas autorias e vozes individuais, de sujeitos indígenas singulares, vemos que a coletividade está associada na formulação criativa dos diferentes gêneros (romance, conto, contação de histórias, crônica, memórias, depoimentos, testemunho, etc.) e em diferentes suportes (livros e mídias sociais).

A queda do céu: palavras de um xamã yanomami (2015), de Davi Kopenawa e Bruce Albert, narra a trajetória do xamã yanomami Davi Kopenawa na constante relação de história pessoal e destino coletivo. Classificada como autobiografia, depoimento, memória, biografia, encontramos nela o ‘eu-nós lírico-político’ que explicita a pessoa indígena em sua diferença epistemológica e ontológica. O livro traz uma especificidade acerca da autoria, ou da relação do que chamamos de ‘eu-nós’: 1) a autobiografia indígena por meio da narração de Kopenawa em que o “eu” é singular, mas também plural, ‘eu’, enquanto sujeito histórico, e o ‘eu’ enquanto sujeito mítico e ancestral, foco do nosso estudo neste texto. Segundo Albert, co-autor do texto, responsável pela escrita, o que encontramos em *A queda do céu* é visto do seguinte modo:

O “eu” narrador não é apenas duplicado pelo efeito autobiográfico. Pode também ser habitado por uma multiplicidade de vozes que constituem um verdadeiro mosaico narrativo. Esse é particularmente o caso de Davi Kopenawa, como ele mesmo sempre lembra em suas falas. Em primeiro lugar, para além de suas reflexões e lembranças pessoais, suas palavras se referem constantemente aos valores e à história de seu povo, e nos são transmitidas enquanto tais. Nesse caso, o “eu” narrador é indissociável de um “nós” da tradição e da memória do grupo ao qual ele quer dar voz. Portanto, o que ouvimos é um “eu” coletivo tornado autoetnógrafo, movido pelo desejo ao mesmo tempo intelectual, estético e político de revelar o saber cosmológico e a história trágica dos seus aos brancos dispostos a escutá-lo. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 539)

A queda do céu intercambia elementos antropológicos, literários, etnográficos e autobiográfico ao modo indígena. A etnografia surge nessa obra a partir do sentido contemporâneo, ou seja, ela abrange diversas maneiras de pensar e escrever sobre a cultura do ponto de vista da observação do participante. Esta visão, que “supõe mútua projeção” (KLINGER, 2006, p. 119), valoriza e oportuniza a expressão indígena não a derrocando como subalterna na produção de conhecimento, mas permitindo um papel ativo e protagonista. Por outro lado, a autobiografia evidencia a presença multicultural do xamã yanomami, pois,

ao falar da própria vida, ele ressalta fronteiras entre sua vida individual e subjetiva, bem como da vida política e coletiva própria do grupo. Essas múltiplas perspectivas convidam-nos ao exame das particularidades que os povos indígenas, os autores indígenas, apresentam na publicação de suas obras.

A obra pode ser considerada *autobiográfica, mas não pertence a um gênero narrativo tradicional em que o antropólogo transcreve uma narração*. Para Albert, os registros do depoimento de Davi não cabem nos cânones autobiográficos clássicos (nossos ou dos Yanomamis), pois os relatos dos episódios cruciais de sua vida mesclam *inextricavelmente história pessoal e destino coletivo*. Significa dizer que o ‘eu-nós lírico-político’ capta a expressão e a forma indígenas nas suas múltiplas manifestações. Segundo Costa e Xucuru-Kariri (2014):

Essa simbiose entre “eu” e “nós” não significa a diluição da autoria ao ponto de a perdermos de vista, mas sim uma autoria que se realiza na ambivalência dos efeitos desses dois extremos. Nessas histórias não há um “eu” absoluto, posto que sempre surge mediado, ou mesmo implicado, no “nós” narrativo. Tampouco se pode dizer que a autoria coletiva seja absoluta, pois há um reconhecimento na apresentação das obras de que se trata de uma versão da história de um povo dentre outras versões, *mediada em língua portuguesa por um antropólogo*. Por vezes, parece que a narrativa é distante do próprio narrador, que simplesmente relata algo do passado, aparentemente desconexo à sua história de vida, mas em outras oportunidades o texto é recheado de referências biográficas, pelo fato de o mito ser constituinte do próprio narrador, que relata a sua vida por meio da história de seu clã. É essa ambivalência entre a primeira pessoa e a terceira pessoa do singular que sugere não só a ampliação da noção de gênero autobiográfico, da qual falamos, mas também a desmontagem da ideia de um eu indivíduo individualizante. (COSTA E XUCURU-KARIRI, 2014, p. 96, *grifo nosso*)

No que se refere à autoria, seja em termos de narrador (Davi Kopenawa) junto ao antropólogo (Bruce Albert), ou de autoria individual (Daniel Munduruku, Olívio Jekupé) vemos que, o que Costa e Xucuru-Kariri chamam de ambivalência entre a primeira pessoa do singular e a primeira pessoa do plural, pensada em termos autobiográficos e no seu alargamento conceitual, é uma ênfase na desmontagem da ideia de um eu indivíduo individualizante, solitário e descontextualizado. Esse postulado nos leva a refletir acerca da recepção das produções de um único autor na relação com o coletivo étnico da tradição ancestral, ao ‘nós’, tal como pudemos ver em alguns exemplos acima.

Considerações Finais

A tradição ancestral e a violência histórica são apresentadas, neste texto, como matéria para autoexpressão, autovalorização, resistência e re-existência via literatura como crítica que se faz necessária ao presente. No primeiro capítulo, observamos que nas tradições orais do povo araweté e do povo maxakali encontram-se um elevado caráter estético nos cantos, nos rituais, que justificam uma qualidade literária,

reforçando o argumento de que há literatura em sociedades orais. Essa matéria, quando passada para o impresso, quando os indígenas adotam ferramentas antes de uso quase exclusivas dos “brancos”, traduz-se no livro, em diferentes formas de expressão como crônica, (auto)biografia, memória, ficção, etc., no sentido de autoexpressão e luta. Isto é, trazendo como marca sua alteridade e apresentando características próprias à sua tradição, tais como as pessoas ‘eu-nós’ e o predicado ‘lírico-político’, conceituados como termos capazes de legitimar algumas das características dessa literatura emergente. A breve sistematização da literatura indígena contemporânea, o mito transcrito, a literatura adveniente de projetos pedagógicos e a literatura assinalada por escritores como sendo de caráter individual (desde si mesmos), faz um panorama dessas diferentes formas que se acumulam nessa conjuntura literária. Desse modo, nosso objetivo foi fortalecer a voz indígena por meio de comentários críticos acerca de sua produção, que, apresentando suas histórias ancestrais (sua oralidade), também aproveitam para denunciar o despejo, a exclusão e a morte, ou seja, a violência histórica.

Tais matérias, advenientes da cultura e da história indígena no país, possibilitam, como argumenta Behr, a revisão das noções de literatura, buscando perceber como as diferentes expressões reversas à noção ocidentalizada também podem ser postuladas como “literatura” ligadas à própria cultura. Os escritos contra-hegemônicos ocupam um espaço de tensão, mas é nessa tensão, diz Dalcastagnè (2012), que se constrói o mundo do conhecimento, fugindo ao mito da homogeneidade que se supõe compor a literatura brasileira.

REFERÊNCIAS

BANIWA, Gersem dos Santos Luciano. **O Índio Brasileiro: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje**. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; LACED/Museu Nacional, 2006.

BARRA, Cynthia de Cássia Santos. Literaturas de autoria indígena e revitalização das línguas indígenas. In: **Revitalização de língua indígena e educação escolar indígena inclusiva**. Anari Braz Bomfim e Francisco Vanderlei Ferreira da Costa (Org.). Salvador: Empresa Gráfica da Bahia/EGBA, 2014.

BEHR, Héloïse. A emergência de novas vozes brasileiras: uma introdução à literatura indígena no Brasil. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de; PENJON, Jacqueline; BOAVENTURA, Maria Eugenia. **Momentos da ficção brasileira**. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2017, p. 259-279.

BENITES, Tonico. **A escola na ótica dos Ava Kaiowá: impactos e interpretações indígenas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BICALHO, Charles. Yãmîy maxakali: um gênero nativo de poesia. In: **Aletria**, v. 16, jul-dez, p. 119-132, 2007.

CÉSAR, América Lúcia Silva. **Lições de Abril**: a construção da autoria entre os Pataxó de Coroa Vermelha. Salvador: EDUFBA, 2011.

COSTA, Suzane Lima. Povos indígenas e suas narrativas autobiográficas. In: **Estudos Linguísticos e Literários**, Salvador, n. 50, p. 65-82, jul-dez., 2014.

COSTA, Suzane Lima; KARIRI, XUCURU-KARIRI, Rafael. Conversações sobre povos indígenas em práxis autobiográficas, In: **Pontos de Interrogação**, Bahia, v.4, n.2, jul./dez., 2014.

DALCASTAGNÉ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

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

DANNER, Leno Francisco; DORRICO, Julie. A literatura indígena como crítica da modernidade: sobre xamanismo, normatividade e universalismo – notas desde *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* de Davi Kopenawa e Bruce Albert. In: **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 26, n. 3, p. 129-156, 2017.

FINNEGAN, Ruth. O significado da literatura em culturas orais. In: QUEIROZ, Sônia (Org). **A tradição oral**. FALE: MG, 2006.

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

JEKUPÉ, Olívio. **Literatura escrita pelos povos indígenas**. São Paulo: Scortecci, 2009.

KLINGER, D. I. **Escritas de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. 2006, 204 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação de Letras: Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ Rio de Janeiro, 2006.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LIMA, Amanda Machado Alves de. **O livro indígena e suas múltiplas grafias**, 2012. 154 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade de Minas Gerais, 2012.

LIMA, Antônio Carlos de Souza; BARROSO, Maria Macedo (Org.). **Povos indígenas e universidades no Brasil**: contextos e perspectivas, 2004-2008. 1. ed. Rio de Janeiro: E-papers, 2013.

MUNDURUKU, Daniel. **Memórias de índio**: uma quase autobiografia. Porto Alegre: Edelbra, 2016.

NEUMANN, Eduardo. De letra de índios cultura escrita e memória indígena nas reduções dos guaranis do Paraguai. In: **Varia História**, Belo Horizonte, v. 25, n. 41, p. 177-196, jan./jun, 2009.

PERES, Julie Stefane Dorrico. **Autoria e performance nas narrativas míticas indígenas amondawa**. 2015, 97f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários), Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, Rondônia, 2015.

RISÉRIO, Antônio. Palavras canibais. In: **Revista USP**, São Paulo, n.13, p. 26-43, mar./abr./mai. 1992.

_____. *Oriki orixá*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

[Recebido: 20 nov. 2017 – Aceito: 04 dez. 2017]