



UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS
LICENCIATURA EM LETRAS - PORTUGUÊS/INGLÊS

ERICA GONÇALVES LIMA

REANTROPOFAGIA NA POÉTICA DE GRAÇA GRAÚNA

RIO DE JANEIRO
2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS
LICENCIATURA EM LETRAS - PORTUGUÊS/INGLÊS

ERICA GONÇALVES LIMA

REANTROPOFAGIA NA POÉTICA DE GRAÇA GRAÚNA

RIO DE JANEIRO
2022

ERICA GONÇALVES LIMA

REANTROPOFAGIA NA POÉTICA DE GRAÇA GRAÚNA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Licenciada em Letras - Português/Inglês, sob a orientação da Professora Doutora Maria Lucia Guimarães de Faria.

Rio de Janeiro
2022

REANTROPOFAGIA NA POÉTICA DE GRAÇA GRAÚNA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Licenciada em Letras - Português/Inglês, sob a orientação da Professora Doutora Maria Lucia Guimarães de Faria.

Data da Aprovação: __ / __ / ____.

Banca examinadora:

Maria Lucia Guimarães de Faria

BANCA

BANCA

CIP - Catalogação na Publicação

L732r Lima, Erica Gonçalves
ReAntropofagia na poética de Graça Graúna / Erica
Gonçalves Lima. -- Rio de Janeiro, 2022.
43 f.

Orientadora: Maria Lucia Guimarães de Faria.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade
de Letras, Licenciado em Letras: Português -
Inglês, 2022.

1. Literatura . 2. Literatura indígena. 3.
Antropofagia. I. Guimarães de Faria, Maria Lucia,
orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à ancestralidade que me guia. Agradeço às forças da natureza que me acompanham em forma de mãe, irmã e namorada. Maria de Fatima Gonçalves, Elizabeth Gonçalves Lima e Ester da Silva Barbosa do Nascimento, vocês são meu mundo e me ensinaram que a Educação ninguém pode tirar de mim.

Agradeço aos amigos e amigas indígenas e não indígenas que me acolhem e fortalecem, em especial, a Mario Afonso Moura Junior, pela cumplicidade na poesia e na partilha de uma vida boa. Agradeço à minha psicóloga, Iterniza Macuxi, sem a qual eu não veria que tenho o suficiente para trilhar os caminhos de bons sonhos e que sou capaz de criar coisas bonitas com a minha liberdade.

Agradeço à minha querida orientadora, Maluh, cujo brilhantismo iluminou meus dias de faculdade e me instigou frescas e poderosas reflexões. Sem seu apoio e contribuições preciosas, este trabalho não teria a mesma qualidade e impacto.

Ao escrever,
dou conta da ancestralidade,
do caminho de volta,
do meu lugar no mundo
(Graça Graúna)

RESUMO

LIMA, Erica Gonçalves. ReAntropofagia na poética de Graça Graúna. Rio de Janeiro, 2022. Monografia (Graduação em Letras - Português/Inglês) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

RESUMO: No presente trabalho, buscou-se entender o que é a literatura indígena e o que torna alguns poemas de Graça Graúna, poeta potiguara, produções inalienavelmente indígenas, apesar do uso de formas literárias de tradições não originárias. O que se pôde constatar é que a literatura indígena é um termo que se refere às produções literárias de autoria originária (GRAÚNA, 2013; JUSTICE, 2013; MUNDURUKU, 2017; DORRICO, 2018), cuja teorização passa por questionar a literariedade definida pelo ocidente a fim de expandi-la. No que concerne à poética de Graúna, se pôde constatar que a voz indígena antropofagiza o legado ocidental e asiático ao fazer uso de formas literárias de suas tradições e, dessa forma, reinventa seus usos através de um trabalho consciente com a linguagem. É possível entender que Graúna promove uma ReAntropofagia, pois devora consciente e criticamente o legado cultural de povos não indígenas numa atitude de absorção e transformação em benefício da retomada, celebração e difusão de culturas originárias. O trabalho é concluído com uma reflexão, em consonância com a lei 11.645/08, sobre a necessidade de estudos literários que se engajem com as produções de autoria nativa para romper com a colonialidade (GROSFOGUEL, 2011) presente nos currículos escolares brasileiros e para promover processos educativos dialógicos que envolvam diversidade étnica, equidade, interculturalidade, visibilidade e a legitimação de diferentes vozes na literatura.

Palavras-chave: Literatura indígena, Graça Graúna, antropofagia

ABSTRACT

LIMA, Erica Gonçalves. ReAnthropophagy in the poetics of Graça Graúna. Rio de Janeiro, 2022. Monografia (Graduação em Letras - Português/Inglês) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

ABSTRACT: The present work sought to understand what indigenous literature is and what makes some poems by Graça Graúna, a potiguara poet, inalienably indigenous productions, despite the use of literary forms of non-indigenous traditions. Indigenous literature is a term that refers to literary productions of indigenous authorship (GRAÚNA, 2013; JUSTICE, 2013; MUNDIRUKU, 2017; DORRICO, 2018) and its theorization involves questioning the literariness defined by the West in order to expand its notion. Regarding Graúna's poetics, it was possible to verify that the indigenous voice anthropophagizes the Western and Asian legacy by using literary forms from their traditions and, in this way, the indigenous voice reinvents their uses through a conscious work with language. It is possible to understand that Graúna promotes an ReAnthropophagy, as she consciously and critically devours the cultural legacy of non-indigenous peoples in an attitude of absorption and transformation for the benefit of the resumption, celebration and diffusion of indigenous cultures. The work closes with a reflection, in harmony with the law 11.645/08, on the need of literary studies that engage with productions of native authorship to break with coloniality (GROSFOGUEL, 2011) present in Brazilian school curricula and to promote dialogic educational processes that involve ethnic diversity, equity, interculturality, visibility and the legitimation of different voices in literature.

Keywords: Indigenous literature, anthropophagy, Graça Graúna

AYVU JAPU'A

LIMA, Erica Gonçalves. Anhembo'e ReAntropofagia kuaxia pará re, Graça Graúna ombopara va'e kue re, 2022. Monografia (Graduação em Letras - Português/Inglês) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

AYVU JAPU'A: Kova'e tembiapo pará puma, aeka aikuaa ve avã nhembo'e kuaxia pará re, mbya kuery ombopara va'ekue re. Ko petein ayvu porã ma Graça Graúna, ojapo va'ekue, ha'e ma petein poeta potiguara, ha'e ma tembiapo pará ojapo porã. Petein tein ombopara va'ekue ma anhentegua rupi meme omombe'u. Kova'e kuery ma kuaxia pará ombopara va'ekue re. (GRAÚNA, 2013; JUSTICE, 2013; MUNDURUKU, 2017; DORRICO, 2018), ha'e kuery ma, amboae rupive ju ombopara ha'eguy anhentegua rupive ju ojapo oovy kuaxia pará re. Grauna ma, omboparaa rupi jaexa nhe'en porã mbya antropofagiza regua, ha'egui ma ocidental kuery oiporu ma avi nhembo'e kuaxia mbya kuery ombopara ojapo va'ekue re oikuaa ve avã. Graúna ombopara va'ekue ma oexauka porã jaikuaa avã ReAntropofagia "amboae rupi gua", ha'egui ma, ha'e okaru me rami jurua ma'ena re, ombopara rupi kuaxia pará re ha'e py anhentegua meme omombe'u ijauvya rupi kuaxia re. Tembiapo jejapo puma oexauka nhenemo'ã randu avã lei regua 11.645/08, ha'e va'e ma tenke oin ae tembiapo jejapo avã kuaxia pará nhemombe'u re ha'egui jexauka avã tembiapo jejapo va'e kuaxia pará re. (GROSFOGUEL, 2011) Nhembo'ea rupi kurrikulo py oin rã, onhombo'e avã teko ha'e javi régua re, nhemombe'u rã mbya kuery reko 'ete, ojekuaa ve avã ha'e javive escolares brasileiros rupi, ojekuaa avã tekoete nhemombe'u.

Ayvu jejopy: Literatura indígena, Graça Graúna, antropofagia

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
O QUE É LITERATURA INDÍGENA?.....	13
COMO EMERGE A LITERATURA INDÍGENA CONTEMPORÂNEA?.....	17
GRAÇA GRAÚNA E A REANTROPOFAGIA.....	19
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	41
REFERÊNCIAS	42

INTRODUÇÃO

O presente trabalho surge a partir de uma inquietação. Minha mãe, desde que eu era pequena, me contava narrativas fragmentadas de nossa origem: tínhamos ascendência europeia e indígena, e mais nada se falava sobre isso. Por anos, aceitei os silêncios das minhas mais velhas, que se recusavam a compartilhar suas memórias comigo. E, ao entrar na faculdade, já adulta, comecei a entender que muitas histórias, quando não são hegemônicas, são silenciadas, e aceitei o desafio de desbravar as relações entre o passado e o presente para ouvir entrelinhas e fissuras. A partir da vontade de pesquisar minha ancestralidade, encontrei na literatura de autoria indígena um espaço de reflexão de narrativas num jogo de poder e um espaço de provocação de sensações. Foi nas tessituras de escritoras indígenas, artesãs das palavras, que passei a entender e nomear os processos coloniais que atravessavam a história da minha família. Colonialismo, racismo e etnocídio eram conceitos que se materializavam, quanto mais eu colhia as partilhas de minha avó e minha mãe e quanto mais lacunas apareciam sobre nossas raízes. Mas foi também a partir do tear literário de autoras originárias que encontrei palavras encantadas, cheias de potência criadora, as *ayvu porã*, em guarani, as boas palavras que fortalecem o espírito, o modo de viver coletivo e a conexão ancestral.

Daniel H. Justice, em sua obra *Why Indigenous Literatures Matter*, categoriza dois tipos de história relacionados aos povos indígenas: as histórias que ferem e as histórias que curam. As primeiras dizem respeito às histórias impostas sobre os sujeitos e povos originários, aquelas que envenenam o corpo-mente-espírito, como as histórias coloniais de apagamento, inferiorização ou deficiência. O termo deficiência se refere às narrativas em que “os povos indígenas estão num estado de constante falta; na moral, nas leis, na cultura, na repressão, na língua, na ambição, na higiene, no desejo, no amor”¹ (JUSTICE, 2018, p. 2, tradução minha), são narrativas que insistem que, nas palavras de Justice: “temos uma falta de

¹ *Many of the stories about Indigenous peoples are toxic, and to my mind the most corrosive of all is the story of Indigenous deficiency. We've all heard this story, in one form or another. According to this story, Indigenous peoples are in a state of constant lack: in morals, laws, culture, restraint, language, ambition, hygiene, desire, love. This story presumes that we're all broken by addiction, or dangerously promiscuous according to pleasure-hating, Puritanical concepts of bodily propriety. It insists that we have a lack of responsibility, lack of self-control, lack of dignity; it claims that we can't take care of our children or families or selves because of constitutional absences in our character, or biology, or intellect* (JUSTICE, 2018, p. 2-3).

responsabilidade, uma falta de autocontrole, uma falta de dignidade; [que] clama que nós não conseguimos tomar conta de nossas crianças ou famílias ou de nós mesmos por causa de faltas constitucionais em nosso caráter, nossa biologia ou nosso intelecto” (JUSTICE, 2018, p. 3, tradução minha). Ou seja, são narrativas de violência.

Já as histórias que curam, que são boa medicina para o corpo-mente-espírito, são caracterizadas, nas palavras de Justice, como: “narrativas que falam de nossa continuidade e presença no mundo hoje”², narrativas que os indígenas contam, em vez das narrativas em que não indígenas contam sobre os sujeitos originários. São histórias que explicam quem os indígenas são, de onde vêm e para onde vão, que expressam as forças criadoras, estéticas, ancestrais e contemporâneas, as lutas e as memórias. Comecei a buscar as narrativas que são medicina e decidi estudar autorias indígenas a partir do processo de reconhecimento de que muitos silêncios da minha família eram histórias de apagamento e veneno

Sei que narrativas são complexas e, na maior parte das vezes, não podem ser resumidas em boas ou más. Por isso, escolhi a poesia de Graça Graúna para pesquisar, pois a qualidade de sua tessitura, de seu trabalho com a linguagem poética, e sua mundividência singularizam-na nas fronteiras culturais e epistemológicas que se apresentam em seus textos. A escolha da autora para análise deu-se, portanto, pela qualidade de seu trabalho e pelo propósito humano-cultural-poético que apresenta; pela importância de entender a literatura como um campo de coexistência e diálogo entre diferentes cosmopercepções e tradições; pela legitimação e divulgação da escrita indígena em território brasileiro. O início dessa pesquisa se deu a partir da pergunta *o que torna as obras de Graúna produções inalienavelmente indígenas?*, apesar dos usos formais de diferentes povos e tradições, a qual respondemos com a questão da autoria discutida a seguir. Mas o corpo deste trabalho está estruturado sobre a questão *como essa produção inalienavelmente indígena se dá?*, a qual respondemos a partir da transcrição reantropofágica que Graúna realiza. Não presumo leituras definitivas e que se postulam como verdades totalizantes, mas teço considerações que me parecem relevantes para pensar a relação entre trabalho poético e questões étnico-raciais,

² *Sometimes those literatures are the stories we tell around the kitchen table or the songs shared at the ceremonial ground; sometimes they're spoken at a microphone at the back of a crowded coffee house or read in solitary silence at the end of a long day; sometimes they're discussed with vigour in a class room or whispered softly over a lover's damp skin. However, they're shared, our literatures speak of our continuity and presence in the world today* (JUSTICE, 2018, p. 186-187).

convidando a pessoa leitora a refletir de forma ativa e crítica sobre o que está exposto neste texto para responder às contribuições teóricas que articulo.

O QUE É LITERATURA INDÍGENA?

O termo literatura indígena (ou literaturas indígenas) se refere às produções autorais literárias feitas por sujeitos e grupos que se identificam como indígenas³. Apesar do nome no singular, é um termo que nomeia as criações estéticas, políticas e epistemológicas provenientes de uma constelação de experiências plurais, ou seja, provenientes de sujeitos coletivos pertencentes a, pelo menos, no Brasil, 305 povos originários (IBGE, 2010), com línguas e culturas diferentes. É também um termo usado por diferentes nações ao redor do mundo, as quais definem como tal o trabalho com a linguagem de quem tem pertencimento ancestral a um povo originário.

A literatura indígena não é nova (GRAUNA, 2013). Nasce de tradições milenares que cultivaram e cultivam a linguagem de diversas maneiras. Contudo, sua forma contemporânea escrita em código alfabético (muitas vezes, em língua portuguesa ou em suas próprias línguas nativas) e presente num objeto-livro tem se desenvolvido de maneira mais consistente a partir do final do século XX, mais especificamente do ano de 1980, com a publicação do livro *Antes o mundo não existia: mitologia dos antigos*, de Tolamã Kenhíri e Umúsin Panlõn Kumu, e do ano de 1990. A configuração da literatura indígena contemporânea vem como um fruto das condições sociopolíticas conquistadas pelo movimento indígena, em que se reconhecem seus processos educacionais tradicionais-ancestrais, mas também o direito ao ensino escolar, o que até hoje é uma questão da subversão da escola dos moldes ocidentais para uma transformação da escola em um espaço que contemple as especificidades de cada povo. Tais direitos foram importante para romper com a lógica assimilacionista e integracionista do Estado através da educação dos povos originários, promovendo o reconhecimento dos processos de ensino-aprendizagem

³ A identidade étnico-racial indígena se refere a sujeitos que “carregam em seu cerne [...] um vasto sentido de pertencimento” a um povo originário (HAKIY, 2018, p. 38) e são reconhecidos por este. Tanto na compreensão de mundo desses sujeitos quanto em sua autoria, existe a consciência de ser coletivo, isto é, a consciência de ser um sujeito singular que não existe apartado de sua coletividade, de sua tradição. Logo, seus textos terão “em suas entrelinhas um sentido de ancestralidade” (HAKIY, 2018, p. 38). Apesar de princípios semelhantes nas cosmovisões de diferentes nações originárias no Brasil, cada uma das etnias indígenas é singular e, ao mesmo tempo, múltipla, não havendo como homogeneizá-las. Neste sentido, indígena/originário é um termo generalizante que se refere a uma identidade racial que denomina pertencimentos a diferentes etnias originárias - atualmente, de forma estratégica e política - como um mesmo grupo, sem perder de vista suas particularidades, “afirmando sua unidade na diferença”, como diz Daniel Munduruku.

indígenas, dentro ou fora da instituição escolar, sem que estes perdessem sua identidade étnica-ancestral ao terem acesso e serem reconhecidos como cidadãos também brasileiros.

Diversos autores, como Graúna⁴ (2013), Munduruku⁵ (2017), Justice (2013) e Dorrico⁶ (2018) expandem e legitimam o conceito de literatura para além de sua mais comum associação: a palavra escrita em código alfabético. Dorrico (2018), ao analisar as literaturas produzidas por sujeitos originários, aponta a necessidade de se compreender o termo ‘literatura’ a partir de uma perspectiva indígena, pois “seu uso não se dá no sentido ocidental, mas naquele cultural que justifica a expressão estética desde quando as práticas eram fundamentalmente orais” (DORRICO, 2018, p. 114). Isto ocorre uma vez que os parâmetros da teoria literária baseada na tradição escrita, fundamentada no ocidente, são insuficientes para lidar com as visões e produções indígenas, tendo cada povo sua própria noção de literariedade, que, numa perspectiva originária, específica e autônoma, abarca diversas manifestações culturais. Também, Justice aponta que:

Ao refletir sobre por que as literaturas indígenas importam, eu nunca considerei literatura tão somente o corpo de expressões criativas numa prateleira de livros ou num aparelho tecnológico. Nossas literaturas são os arquivos históricos — incorporados, inscritos, digitalizados, vocalizados — que articulam nosso sentido de pertencimento e espanto, os jeitos de construir sentido no mundo e no nosso tempo [...], elas são compartilhadas, nossas literaturas falam de nossa continuidade e presença no mundo hoje. (JUSTICE, 2018, p. 186-187, tradução minha)⁷.

⁴ “A literatura indígena contemporânea é um lugar utópico (de sobrevivência), uma variante do épico tecido pela oralidade; um lugar de confluência de vozes silenciadas e exiladas (escritas) ao longo dos mais de 500 anos de colonização” (GRAÚNA, 2013, p. 15).

⁵ “A literatura passou a ser um instrumento de **atualização da Memória**, que sempre utilizou a oralidade como equipamento preferencial para a transmissão dos saberes tradicionais. Na compreensão que temos desenvolvido, esse instrumento engloba muito mais que o texto escrito, ele abrange diversas manifestações culturais, como a dança, o canto, o grafismo, as preces e as narrativas tradicionais” (MUNDURUKU, 2017, p. 121-122, grifo do autor).

⁶ “A leitura da literatura indígena convoca o leitor a conhecer diferentes mundos, culturas, saberes, epistemologias, pensamentos e expressões, não mais pelas vozes e escritas de outrem, de modo extemporâneo, objetivo e neutro, mas a partir de si mesmos, desde si mesmos, para si mesmos e para o outro” (DORRICO, 2018, p.109).

⁷ *In reflecting on why Indigenous literatures matter, I've never considered literature to be simply that body of creative expression on a bookshelf or electronic device. Our literatures are the storied archives—embodied, inscribed, digitized, vocalized—that articulate our sense of belonging and wonder, the ways of meaning-making in the world and in our time [...], they're shared, our literatures speak of our continuity and presence in the world today* (JUSTICE, 2018, p. 186-187).

Como afirma Walter (2013): “(...) a oralidade e escrita indígena brasileira constituem um hífen enquanto fissura e fusão - uma *différance* - que suplementa e subverte o discurso monocultural do cânone crítico-literário” (2013, p. 13). É a partir desta perspectiva que Graúna (2013), diferentemente da tradição ocidental moderna, sugere a seguinte categorização⁸ da literatura indígena:

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

Neste sentido, não há somente o livro impresso como instrumento legítimo de expressão literária, pois são levadas em conta as especificidades culturais e históricas dos povos originários. Estas são baseadas num entendimento ancestral do sentido e forma das tradições originárias e suas produções orais, que antecedem a escrita alfabética. Assim, é possível apontar para estes dois momentos da literatura indígena no Brasil.

É extremamente importante ressaltar que, em consonância com o que as referidas pessoas autoras citam, este trabalho compreende que não é porque algo não foi estudado e legitimado pelo ocidente que este algo não existe. Pelo contrário, é reconhecendo as várias produções literárias em suas diversas formas que compreendo que a ausência de registro escrito difere da inexistência de produção literária.

Aqui se entende que explicitar o direito à literatura dos povos indígenas é reivindicar um lugar em campos de diálogo e de disputas que formam a literatura, deslocando este trabalho de uma perspectiva eurocêntrica e excludente, que postula a literatura como arte nascida, definida e desenvolvida na/pela Europa. Faço uma leitura crítica e antirracista⁹ do conceito de literatura para que tal não seja usado na promoção da invisibilidade de povos originários, compreendendo a literatura como

⁸ Graúna (2013) defende que uma classificação mais profunda acerca da periodização e das vertentes da literatura indígena ainda deve ser feita, mas já indica os períodos clássico e contemporâneo.

⁹ Por antirracista se entende aqui a promoção de relações étnico-raciais equânimes através do estudo de Histórias, Culturas e Literaturas Indígenas.

produção humana presente e indispensável a todas as culturas¹⁰, sem local ou tempo específico de surgimento.

Segundo Dorrico, o eu-nós lírico-político que produz as narrativas indígenas é um conceito que se refere a uma voz forjada pelo amálgama indissociável entre o individual (eu) e o coletivo (nós), uma voz que é ação e que provoca ação, o que caracteriza a estética da autoria indígena. De tal forma, não há só o eu - indivíduo indígena que supostamente poderia ser compreendido como um ser apartado de sua cultura -, há também a voz ancestral e étnica (o nós), uma vez que existe “inextricavelmente [uma] história pessoal e [um] destino coletivo” (DORRICO, 2017, p. 230) impressos no texto indígena que “explicita a pessoa indígena em sua diferença epistemológica e ontológica” (DORRICO, 2017, p. 229). Desta maneira, Dorrico nega a suposta neutralidade da autoria ocidental universal e considera relevante que a pessoa autora de uma obra seja localizada social, histórica e culturalmente. No caso da autoria indígena, é compreendendo o indígena como protagonista nesta produção que a agência e autonomia do sujeito-coletivo originário são reconhecidas e legitimadas.

Cabe ressaltar que existem diferentes perspectivas literárias que abordam a temática indígena e cabe distinguir os termos literatura indianista, literatura indigenista e literatura indígena:

A propósito do conceito de “indianismo” e “indigenismo”, convém observar que o uso desses termos no Brasil refere-se [...] à temática escrita por autores(as) não indígenas e ao indianismo literário, isto é, a literatura inspirada em temas da vida dos índios na América. Quanto ao termo indígena, este refere-se ao fazer intelectual e literário realizados pelos indígenas, conforme seus próprios meios e códigos, e que buscam informar sobre o universo e as pessoas indígenas, como diria Cornejo-Polar (2000). Todavia, o descaso em torno da literatura indígena é desconcertante, a literatura indígena foi sistematicamente negada até meados do século 20; mas isto não quer dizer que no século 21 a literatura (oral ou escrita) dos povos indígenas esteja salva do prisma etnocentrista (GRAÚNA, 2019, p. 108) .

Consolidada como movimento literário a partir do final do século XX, a literatura indígena tem o pertencimento étnico originário como um fator definidor de sua

¹⁰ Como afirma Antonio Candido em seu escrito “O Direito à literatura”, de 1988.

natureza, mas não como um fator limitador de sua potência, que se expressa de forma múltipla há muito mais de quinhentos anos e gera a sua própria teoria (GRAÚNA, 2013).

COMO EMERGE A LITERATURA INDÍGENA CONTEMPORÂNEA?

No Brasil, a literatura indígena contemporânea em forma impressa se inicia a partir de 1970 (GRAÚNA, 2013)¹¹, mas tem sua produção e circulação mais sistematizadas a partir de 1990 (DANNER, DORRICO e DANNER, 2018). Graça Graúna (2013) já atenta para a premissa de que “[s]eria impossível isolarmos da literatura indígena a história da sociedade na qual está inserida” (GRAÚNA, 2013, p. 25), e, por isso, as produções de sujeitos e coletivos originários abrem espaços de diálogo com a história dos povos indígenas e seus processos sociais, históricos e políticos. À vista disso, é relevante analisar a autoria indígena levando em conta a consolidação do movimento indígena no Brasil.

Danner, Dorrico e Danner (2018) afirmam que o início da literatura indígena contemporânea tem a ver diretamente com a emergência e consolidação política do movimento indígena brasileiro¹². Isto se dá porque tanto o mote do movimento indígena quanto da literatura indígena foi, e continua sendo, a publicização da condição indígena, o protagonismo, a autoexpressão e a autoafirmação étnico-identitárias de povos e sujeitos originários (DANNER, DORRICO e DANNER, 2018). Tais princípios basilares fundam uma voz-práxis de resistência, que na esfera pública, desde 1970, constitui o indígena como um sujeito público-político e, na esfera estético-literária, constitui a voz indígena (em suas singularidades e multiplicidades) como um eu-nós lírico-político, protagonista autônomo de suas próprias criações.

Segundo os autores, a união de lideranças e intelectuais indígenas, visando uma organização que lhes desse força política e de publicidade, articula o movimento político indígena que

¹¹ Acerca do poema "Identidade indígena", de Eliane Potiguara, escrito em 1975, Graúna afirma: "É possível dizer que o referido poema inaugurou o movimento literário indígena contemporâneo no Brasil e continua sugerindo um grito indígena em meio aos contrapontos da palavra em 1975" (GRAÚNA, 2013, p. 78-79).

¹² De acordo com Munduruku (2012), "o surgimento do movimento representa a atualização de todas as lutas em que nossos ancestrais se empenharam". Portanto, a resistência não é nova, existindo desde o início da colonização, mas organizada coletiva e politicamente de forma mais concisa, moldada por uma visão pan-indígena, a partir da década de 1970.

emerge desde fins da década de 1970 com o objetivo correlato de emancipar e integrar os povos originários dentro de uma estratégia de auto-organização e de resistência político-cultural contra perspectivas burocráticas, colonialistas, paternalistas e assimilacionistas de instituições públicas (DANNER, DORRICO e DANNER, 2018, p.164).

Com o mesmo intuito, os escritores indígenas, já ao longo da década de 1990, buscam, por meio das letras, publicizar sua causa e sua condição, servindo de suporte a esse movimento fundado e dinamizado desde a década de 1970, e assumindo a politização oriunda dele como seu núcleo e mote norteadores (DANNER, DORRICO e DANNER, 2018, p. 165).

Tendo isso em vista, mostra-se coerente que o protagonismo e a autonomia de povos e sujeitos originários perpassem pela possibilidade de criação na primeira pessoa para que superem a mediação assumida por sujeitos não indígenas, instituições públicas ou privadas em nome desses povos indígenas. Assim,

não mais o político profissional, o burocrata de Estado, o missionário cristão e o militar nacionalista (e, certamente, nem o antropólogo paternalista) falariam e agiriam em nome dos indígenas, encampando publicamente sua causa: os próprios indígenas assumiriam essa tarefa política fundamental (DANNER, DORRICO e DANNER, 2018, p. 168).

A partir da luta política, cabe ao indígena a autoria direta de sua condição e não mais ao não indígena, uma vez que

os povos indígenas, na atuação política de suas lideranças e intelectuais, podem explicitar de modo mais vívido, pungente e intenso tanto a sua singularidade antropológico-ontológica, sociocultural e epistemológico-política, quanto a sua condição de exclusão, de marginalização e violência (DANNER, DORRICO e DANNER, 2018, p. 169).

Levando em consideração a promulgação da Constituição Federal de 1988 e numa situação de não mais tutelados, incapazes de gerenciar a si próprios, os sujeitos e povos indígenas, que haviam iniciado o movimento indígena na década de 1970, estabeleceram uma nova relação com o Estado brasileiro, uma que

começaria a ter uma nova dinâmica, pois muitos jovens passaram a frequentar as escolas, a ter diploma universitário, a fazer cursos técnicos que lhes ofereceriam um olhar diferenciado sobre a sociedade brasileira e sobre a participação cidadã numa sociedade em transformação. A linguagem utilizada por estas gerações era baseada num ideário que passava pelo

protagonismo indígena, ou seja, pela capacidade de dar respostas próprias e criativas às novas demandas sociais (MUNDURUKU, 2012, p. 56-57).

Assim, ser brasileiro e saber escrever em código alfabético não mais negava a identidade étnica-ancestral de sujeitos originários, que podiam, portanto, assumir seus lugares como autores de suas histórias e narrativas.

GRAÇA GRAÚNA E A REANTROPOFAGIA

Uma das autoras originárias que publica a partir do final do século XX é Graça Graúna. Graça Graúna é o nome indígena de Maria das Graças Ferreira, mulher do povo Potiguara, nascida no Rio Grande do Norte, professora e escritora. Os sujeitos líricos de suas poesias muitas vezes fazem uso de formas e referências não indígenas (europeias e asiáticas, por exemplo) e criam um campo literário único, contemporâneo e ancestral ao mesmo tempo, de reivindicação e criação expansiva e encantada.

Abaixo são apresentados quatro poemas, analisados no que os torna únicos e no novo que se cria a partir da ingestão e digestão das formas literárias não indígenas por parte da autora. Se faz relevante aqui entender como Graúna antropofagiza formas literárias em sua poesia e sua participação num movimento literário contemporâneo.

Era uma vez
 um pernil de carneiro retalhado em fatias
 e os que foram chegando
 cada vez mais estrangeiros

 no vai-e-vem de troncos
 quantas nações aos prantos
 e os homens-daninhos seduzindo a taba.

grávidos de malícia
 sedentos de guerra
 dançam a falsidade
 esterilizam a festa

de quinto a quinhentos
 o ouro encantou-se
 plastificaram o verde
 pavimentaram o destino

e foi acontecendo

e foi escurecendo
mas de manhã, bem cedinho

Além da Grande Água,
vi um curumim sonhando
com “IVY-MARÃEY” formosa.

No poema “Era uma vez”, de Graça Graúna, o sujeito lírico inicialmente narra o processo de formação e divisão do Brasil (metaforizado como “um pernil de carneiro”, verso 1) a partir da invasão de territórios indígenas (tabas, verso 6) e da escravização de povos originários de Abya Yala, e, possivelmente, fazendo referência também aos povos originários do continente africano (verso 4). A invasão e a colonização são feitas por estrangeiros europeus (referidos nos versos 3 e 6). Em seguida, a voz faz uma transição e, se assumindo em primeira pessoa, narra que avista um curumim. O sujeito lírico tem a capacidade de adentrar os pensamentos do curumim e apresenta ao leitor que a criança/o jovem indígena sonha com *yvy marãe’y*, ou “IVY-MARÃEY” (verso 20), traduzida em português como “a(s) terra(s) isenta(s) de males” (MACHADO, 2015), lugar terreno perfeito, parte da cosmologia do povo Guarani, sem doença ou morte, cujos acessos são mostrados em sonhos, lugar que o povo Guarani deve alcançar após atravessarem a Grande Água (verso 18). A importância da terra sem males se mostra também pelo uso de maiúsculas no poema. Assim, a narração estabelece uma gradação que vai do mundo dos não indígenas (seus feitos) até o mundo indígena, que coexistem em conflito.

O poema é estruturado com seis estrofes e, como dito, se divide em duas partes, com uma transição. A primeira parte corresponde às quatro primeiras estrofes, sendo estas formadas por dois tercetos e dois quartetos. A transição corresponde à penúltima estrofe, feita de um terceto. A segunda parte do poema corresponde à última estrofe, feita de um terceto. Além disso, o título, “Era uma vez”, soa como se fosse um verso que dá início à história a ser contada, história que já aconteceu, como apontam os verbos no tempo pretérito (a exemplo de “plastificaram”, verso 13; “foi acontecendo”, verso 5; “vi”, verso 19) e como aponta sonoramente o verso 11, que diz “de quinto a quinhentos”.

O conflito entre o mundo modificado pelos não indígenas e o mundo indígena é construído a partir dos verbos: na quarta estrofe, o uso da terceira pessoa no plural (“plastificaram”, “pavimentaram”) é uma estratégia que torna implícito o sujeito, que não inclui o indígena no processo de mudanças na paisagem, apenas o caracteriza

como observador. Estas mudanças são atribuídas aos não indígenas e são feitas de maneira contínua e, portanto, demorada, como apontam os verbos no gerúndio (“chegando”, verso 2; “seduzindo”, verso 6; “foi acontecendo”, verso 15; foi escurecendo”, verso 16). A perspectiva indígena é apenas assumida explicitamente a partir do uso da primeira pessoa do singular (verso 19), e neste uso o “eu” representa o “nós” coletivo originário. É esta a voz que tem a capacidade e a sensibilidade de olhar por uma perspectiva não estrangeira, visto que tem a possibilidade de adentrar a mente do curumim.

O conflito também é construído a partir da criação da palavra composta “homens-daninhos” (verso 6), pois é usada para apontar que a existência de uma maneira de ser homem, uma maneira específica de humanidade e de cosmovisão, é compreendida como nociva. Neste sentido, identidade e destruição estão intimamente conectadas, e a capacidade criadora desta identidade se refere a produzir não a vida, mas a morte de modos de existência, como aponta o verso “grávidos de malícia” (verso 7). A percepção dos invasores como ruins vem explicada através das violências metafóricas na terceira estrofe: são homens “grávidos de malícia” (verso 7), “sedentos de guerra” (verso 8), que “dançam a falsidade” (verso 9), “esterilizam a festa” (verso 10), que persuadem, “seduzem” a taba (verso 6).

O conflito do poema também é feito a partir do contraste entre escuro e claro, estabelecido pelo uso da conjunção “mas” (verso 17). A presença não indígena modifica a natureza e provoca o mal, e, então, o tempo escurece, mas, diferentemente, mostra-se a presença indígena como aquela que emerge após a escuridão já que surge “de manhã, bem cedo” (verso 17). Assim, enquanto o invasor é aquele que esteriliza a festa (verso 10), que tenta dominar, modificar, urbanizar a natureza (metonimicamente referida como “o verde” que foi plastificado, verso 13), sendo aquele que constrói uma terra com males, o indígena é aquele que almeja (sonha) os caminhos para chegar a uma terra sem males. Violência e esperança são contrastadas, visto que, apesar das mudanças impostas, o indígena ainda tem seu mundo e sua maneira de se guiar (o sonho).

Se resistência pode ser compreendida como a forma de reagir a uma opressão, o ato de sonhar com um destino indígena, uma terra sem males apontada pelos ancestrais ou por Ñanderu ete (palavra em guarani que, traduzida, se refere a uma divindade e significa “nosso pai verdadeiro” ou “deus”), é um ato de resistência a partir do sonho/utopia. Ademais, como afirma Rita Olivieri-Godet (2018): “O poema

se apropria das palavras proféticas do mito, sugerindo um futuro em que seria possível uma reorganização social, apesar do colapso das populações indígenas” (2018, p. 42). Neste sentido, os versos finais soam como um convite coletivo para a superação do estado de violência instaurado.

Os mundos contrastados são paralelos, mas se chocam. São mostrados a partir de uma narrativa que faz referência à fábula, gênero literário amplamente difundido no ocidente. Ao ser intitulado como “Era uma vez”, o poema se propõe a contar uma narrativa desde seu início. Contudo, diferentemente da usual voz hegemônica ocidental, quem conta é uma voz indígena. Neste jogo intertextual, o ato de se fazer uso de uma forma que não nasce de sua tradição pode ser lido como uma maneira de a voz indígena reivindicar para si a possibilidade e o poder de não se submeter passivamente ao ocidente, e, então, contar sua perspectiva da maneira que desejar. De forma autônoma, ela engole e digere o que é estrangeiro e, a partir disso, produz algo novo e criativo. Também, outra característica do poema é que ele não é construído com rimas padronizadas, como são as formas clássicas ou canônicas da tradição europeia, o que aponta também sua insubmissão e contemporaneidade.

Se a fábula enquanto gênero ocidental tem sido constituída para expressar os valores da tradição que a criou, veiculando uma moral, ao ser apropriada por uma voz originária, ela é usada para desmoralizar o ocidente e apontar para uma moral indígena. O mito¹³ de nascimento do Brasil, forjado e legitimado pela narrativa colonial, é recontado a partir de outra perspectiva. Desta maneira, quando a história do que hoje se compreende como “Brasil” é contada pela perspectiva originária, ela retoma a “Pindorama”, palavra tupi que significa “terra das palmeiras”. Ou seja, através da apropriação da fábula e da palavra escrita em língua portuguesa (uma língua colonial), como modos de resistência frente ao choque cultural imposto, ainda existe a possibilidade de contar em primeira pessoa uma moral indígena, visibilizando existências e perspectivas originárias.

Neste sentido, é pertinente evocar um haicai de Graúna:

Utopia é cantar
uma trajetória possível:
Pindorama

¹³ Mito aqui não é compreendido como fantasia ou mentira, mas como narrativa construtora de realidades e perspectivas passadas por gerações.

O poema acima (sem título) por ser um haicai pede objetividade e descrição na sua feitura. Assim, seu significado é explícito em seu enunciado: o cantar pode ser compreendido como o fazer literário, o fazer poético, e serve ao propósito de explicitar e, portanto, legitimar vozes e vidas indígenas, representadas por “Pindorama” (verso 3), que não sucumbiram ao genocídio e etnocídio impostos há mais de 500 anos em seus territórios ancestrais. O fazer literário é caracterizado como utopia, pois é a esperança de, dialógica e cotidianamente, criar um outro mundo. Neste mundo, a trajetória possível, explicada como Pindorama através do uso de aposto, aponta para o entendimento da existência originária na atualidade, muitas vezes negada pelo senso comum da sociedade não indígena, que reserva ao indígena apenas o passado e o define a partir de um estereótipo fenotípico, cultural e tecnológico, ao não reconhecer sua pluralidade e contemporaneidade. É interessante notar que o poema constitui a própria realidade do que é chamado utopia, pois ele é, em si mesmo, a ação de tornar Pindorama possível ao cantá-la.

Estruturalmente, haicais são poemas japoneses de forma curta, com três versos. Tradicionalmente contêm sílabas métricas definidas: o primeiro e o terceiro verso seriam pentassílabos, enquanto o segundo verso seria heptassílabo. Na contemporaneidade, o uso de métrica pré-determinada pode ser seguido ou não. No haicai de Graúna, por exemplo, tal métrica padrão não é seguida.

Ao produzir um haicai, a voz indígena se mostra em fronteira com outras culturas e reafirma a possibilidade de usar formas que não vêm de sua tradição ancestral (indígena no geral e, mais especificamente, potiguara, no caso de Graúna). No poema, não há uma dissimulação na voz para que seja lida como universal ou mesmo como não indígena, visto que sua perspectiva é construída a partir de um ponto de vista cultural específico¹⁴. Ao invés disso, há uma reivindicação, através da forma, para que tal voz seja entendida como diversa, não apenas limitada às formas

¹⁴ De acordo com Grosfoguel (2011), a tradição epistemológica do ocidente foi fundada nas bases da chamada universalidade, que, supostamente, incluiria toda a humanidade. Contudo, a noção de pessoa que poderia acessar a Razão e produzir ciência e artes legítimas foi restrita aos homens brancos, cisgêneros, héteros e europeus, e aqueles sujeitos de outras origens, identidades étnico-raciais, orientações sexuais e identidades de gênero não pertenceriam a este grupo. Isso se deu porque a noção de Homem, com acesso à Razão, foi criada sem questionar o lugar do qual autores europeus falavam e produziam conhecimento. Sendo assim, a tradição ocidental, segundo Grosfoguel, usa um conceito de Uni-versalidade (“Uni-versality”) que é inerentemente sexista e racista em sua epistemologia. O que é chamado de universal e neutro, na verdade, é específico e se refere a um sujeito que participa nas relações econômicas, culturais, sociais e geopolíticas como o colonizador, que criou e perpetua um ponto de vista eurocêntrico.

milenares criadas pela sua própria ancestralidade. Há também um comprometimento de, através da apropriação da forma, expressar uma mensagem própria à sua realidade, ao seu povo, à sua identidade. A adoção do haicai pode ser lida como uma abertura que funciona como um convite a uma reciprocidade de atitude. A mera utilização de uma estrutura não indígena já sinaliza silenciosamente a disposição indígena, na voz da poeta, à troca, ao intercâmbio e ao diálogo. “Pindorama” é uma palavra que constrói uma utopia de um projeto político de pertencimento, organização e entendimento anticolonial do território a partir de uma ligação com a terra, com a floresta, que o homem ocidental se especializou em destruir. Assim, Pindorama pode ser entendida como bandeira de defesa de causas que visam a correção de injustiças e opressões reiteradamente perpetradas.

Ainda no diálogo com formas de raiz não indígena, Graúna escreveu o seguinte poema, intitulado “Cantiga”:

Ai flores, pequenas flores da Várzea
dizei ao meu amigo
por esta ave sem ninho
por este rio que passa
que ando um bocado só
e mais triste na toada

Ai flores, pequenas flores da Várzea
dizei ao meu amado
por este barco sem rumo
por este vento que passa
que enfeitam os meus cabelos
uns belos fios de prata

Já no título é estabelecida uma relação entre o poema e as cantigas medievais galego-portuguesas do período da Idade Média - estas, por sua vez, de origem árabe. Contudo, tal relação é apenas óbvia pela leitura dos primeiros versos em que se compreende que um sujeito lírico feminino clama às flores da Várzea para que estas levem sua mensagem ao seu amado, que se entende estar distante. Pelo conteúdo e pelas repetições, o poema expressa um lamento, uma saudade, uma ansiedade e aponta que o sujeito lírico quer comunicar ao amante que está sozinho (verso 5), triste (6) no seu canto e que envelheceu com o passar do tempo, pois fios brancos (metaforizados como prata) já enfeitam seus cabelos (versos 11 e 12). Em específico,

o texto acima se aproxima das cantigas de amigo, caracterizadas por expressarem uma voz feminina.

É possível notar que o poema possui vocabulário que o aproxima da lírica galego-portuguesa medieval, como “amigo” (verso 2) e “amado” (verso 8). Além disso, o poema possui refrão, isto é, a repetição do verso “Ai flores, pequenas flores da Várzea” (versos 1 e 7). Tal refrão pode ser lido de maneira intertextual e comparativa, pois remete à cantiga de amigo “Ai flores, ai flores do verde pino”, composta pelo Rei Dom Dinis de Portugal, em que uma voz feminina pede às flores informações sobre o estado do amado que espera, pois, pelo que se pode compreender da leitura, ele prometeu se encontrar com ela. Apesar da aproximação pelo refrão, a cantiga de D. Dinis se diferencia do poema de Graúna na métrica, na rima e também no conteúdo. Isto ocorre porque, enquanto o sujeito lírico de Graúna fala com as flores da Várzea e não obtém resposta, as flores do verde pino respondem a voz lírica de D. Dinis dando boas notícias de que o amado cumprirá sua palavra e se encontrará com a amiga.

Outra aproximação com as cantigas é a relação com a natureza, pois para os trovadores a natureza refletia o estado sentimental do sujeito lírico. Neste sentido, em “Cantiga”, ave sem ninho (verso 3), rio que passa (verso 4) e vento que passa (verso 10) podem ser compreendidos não apenas como motivos pelos quais o sujeito lírico pede que as flores digam ao amado sua mensagem, mas representam a própria voz feminina, a maneira como a mulher se sente: desamparada e solitária como uma ave sem ninho; mudada por ser um rio que passa e não continua o mesmo, já que sofre a ação do tempo; preenchida pelo vento, mas destacando uma ausência. É interessante notar que a ave é uma imagem constante na poesia de Graça Graúna, que inclusive a carrega em seu nome indígena, e sua utilização se relaciona mais a fundo com o próprio fazer literário, como será visto mais à frente. Além disso, nas cantigas medievais, a relação com a natureza também apontava para um duplo sentido em que elementos naturais, ao serem desvelados, revelariam uma sexualidade feminina contada a partir da voz masculina, que era a voz que criava tais canções.

Apesar das aproximações com as cantigas trovadorescas, é possível notar diferenças: o poema expressa uma voz feminina que envelheceu, diferentemente das autênticas cantigas de amigo nas quais quem usualmente falava era uma voz feminina jovem. Eram, na verdade, as cantigas satíricas que muitas vezes

apresentavam a velhice da mulher para ser ridicularizada. Além disso, é interessante notar que a possibilidade de criar e cantar cantigas era apenas destinada aos homens europeus na Idade Média, que podiam inclusive dissimular suas vozes e cantar a voz feminina como se assim fossem. Contudo, com a apropriação de elementos da tradição ocidental medieval por parte de Graúna, é a mulher indígena potiguara que cria autoralmente na contemporaneidade uma voz feminina.

A partir dessas subversões, podemos compreender que Graúna produz uma poética antropofágica originária. Oswald de Andrade cunhou o conceito de “antropofagia” para caracterizar as relações culturais entre os povos colonizados e os colonizadores. Em seu pensamento, a libertação cultural só se daria quando o ex-colonizado mudasse sua atitude frente ao colonizador. Esta atitude não deveria ser nem a da recepção passiva dos conteúdos estrangeiros, que desfiguram as formas nacionais, nem a da recusa xenofóbica, que enclausura a cultura que se quer descolonizar num fechamento que não promove a criatividade ou a renovação. No ensaio “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, Haroldo de Campos, analisando a antropofagia oswaldiana, afirma que sua proposta era a da “devoração crítica do legado cultural universal, não da perspectiva submissa do bom selvagem, que concilia, mas do ponto de vista contestador do canibal, que deglute, superando” (CAMPOS, 2006, p. 234).

É necessário refletir sobre as bases oswaldianas que Haroldo aponta a partir dos conceitos de “bom selvagem” e “mau selvagem” para cunhar a antropofagia. Isso é necessário porque eles partem de uma perspectiva que não enxerga indígenas em sua ontologia e multiplicidade, mas contrastam duas visões estereotipadas criadas pelo branco ocidental colonizador, apesar de proporem uma desierarquização e uma criticidade.

O conceito de antropofagia, originado a partir da referência a um ritual indígena, seria uma descolonização literária e epistemológica através da apropriação. Cabe analisar suas bases, por serem fundadas sobre noções coloniais, dominação e exclusão de diferentes povos não brancos, em especial, indígenas, num contexto de mito da democracia racial no Brasil. Se pensarmos no que significa a desierarquização para o branco brasileiro modernista, este é quem enuncia na maior parte das vezes no movimento modernista e é quem se vê como colonizado. Contudo, pelo que mostra o referido texto de Haroldo de Campos, este sujeito não enxerga que os povos não brancos inventados como latino-americanos não estão na mesma

posição de subjugação, pois há uma harmonia forjada. Assim, para descolonizar a antropofagia, é necessário pensar o lugar de enunciação de onde surge o conceito oswaldiano para pensar sob quais valores é forjado.

Dessa forma, podemos problematizar o que pode haver de simplificador no uso do indígena como mero termo de analogia. A comparação "bom selvagem" *versus* "mau selvagem" (canibal) é ancorada por pensamentos binários e racistas, redutores da multiplicidade indígena visando sua inferiorização, e está longe de fazer justiça à diversidade da cultura indígena ao naturalizar uma violência. Isto se dá pois, na formulação do conceito oswaldiano, o indígena propriamente não esteve em foco em nenhum momento, porque o lugar da enunciação esteve sempre em posse do branco (do sul ao norte) americano. No movimento modernista, podemos ver que o colonizado não indígena brasileiro se sente como vítima usurpada e oprimida com relação ao europeu, em suas análises críticas acerca da colonização, mas não problematiza sua posição como colonizador, usurpador e opressor em relação aos povos indígenas, cuja cultura anulou ou apenas utilizou para fins pitorescos.

É possível compreender, portanto, que as bases da antropofagia oswaldiana se formaram a partir de conceitos construídos de acordo com pressupostos coloniais que justificavam a colonização sobre os povos originários.

Contudo, podemos submeter a antropofagia oswaldiana ao crivo de um outro ponto de vista crítico. Deve ser levado em conta que, para Oswald de Andrade, em lugar de uma catequese, é relevante produzir uma transculturação na produção literária, um expropriar e transpropriar desierarquizante. Haroldo de Campos (2006) sintetiza a antropofagia oswaldiana dizendo que toda tradição que alheia e desfigura a cultura brasileira deve ser canibalizada. Assim, se houve, por parte do homem ocidental, uma apropriação violentadora das culturas indígenas, uma poesia como a da Graça Graúna está se valendo agora, de modo lúcido, consciente, voluntário e crítico, de uma atitude de absorção e transformação do legado ocidental-europeu em benefício da celebração e difusão da cultura indígena em sua multiplicidade. A partir da ampla gama de possibilidades oferecidas pelo conceito de Oswald, Graça Graúna está antropofagizando a milenar oferta universal, ocidental (canções de amigo) e asiática (haicais), como modo maduro e criativo de retomada e relacionamento intercultural, em que não se rejeitam possibilidades, mas não se admitem imposições ou cópias alienadoras e colonizadoras.

Sendo assim, submeter a antropofagia oswaldiana ao crivo de um outro ponto de vista crítico significa submetê-la ao crivo daquele que foi sempre silenciado, o indígena.

Nas palavras de Haroldo:

autores de uma literatura supostamente periférica subitamente se apropriavam do total do código, reivindicavam-no como patrimônio seu, como um botim vacante à espera de um novo sujeito histórico, para reparar o funcionamento em termos de uma poética generalizada e radical, de que o caso brasileiro passava a ser a ótica diferenciadora e a condição de possibilidade CAMPOS, 2006, p. 246).

Neste sentido, a ideia da antropofagia em si mesma, como um processo, é válida para a relação dialógica entre quaisquer culturas. Se, na formulação acima, trocarmos "o caso brasileiro" por "o caso indígena" (já que, claramente, ele não estava incluso na etiqueta "brasileiro", nem mesmo aos olhos do Governo brasileiro, que só o considerou cidadão a partir da Constituição de 1988), estaremos "antropofagizando a antropofagia" e revertendo-a para a libertação deste grupo afetado pelo colonialismo e pela colonialidade e que ficou impensado na revolução modernista, mas que, agora, cada vez mais, reclama os seus direitos.

Para esta reflexão, vale referenciar uma revisão questionadora da antropofagia proposta pelo artista Denilson Baniwa, que escreve em seu poema "ReAntropofagia"¹⁵ o seguinte: "quando desta arte pau-brasil-tropical / não sobrar um só osso mastigado / sobrará o tal epitáfio como recado: / aqui jaz o simulacro macunaíma / jazem juntos a ideia de povo brasileiro / e a antropofagia temperada / com bordeaux e pax mongólica / que desta longa digestão / renasça Makünaímî / e a antropofagia originária / que pertence a Nós / indígenas". Suas palavras sugerem a recuperação de narrativas pelos povos originários num campo de disputa ao devorar a antropofagia modernista, não mais os posicionando como símbolos silenciados da nação, como outrora foram usados, mas, sim, como sujeitos de agência numa retomada coletiva contemporânea. Isso contribui para uma mudança de perspectiva. Se a antropofagia oswaldiana propunha, pela autoria não indígena, a apropriação das diversas culturas para construir uma arte local ainda de maneira colonial, apesar de

¹⁵ Ver poesia completa em: <<https://brooklynrail.org/2021/02/criticspage/ReAntropofagia>>. Acesso em: 7 ago 2022.

tecer críticas à dominação, a antropofagia originária, ou ReAntropofagia, propõe a retomada e a revisão contemporânea deste legado, de suas bases coloniais e da construção da identidade brasileira a partir de vozes indígenas e suas produções artísticas.

É possível constatar que a poética de Graça Graúna, em especial, justamente concede o protagonismo ao sujeito histórico indígena, para reparar o funcionamento da cultura universal compartilhada em termos de uma "poética generalizada" e para pensar na literatura indígena não reconhecida que, desconstruindo o logocentrismo herdado do Ocidente, se instala pelas lacunas da historiografia oficial e cada vez mais reclama e conquista visibilidade.

Para discutir isso mais a fundo, é interessante trazer mais um poema para interpretar. É possível analisar o nascimento da palavra originária e seus sentidos a partir do poema "Gênesis":

Faça-se a flora!
Nas sofrentes raízes
de Liliths e Evas
o destino se fez.

Faça[-se] a fauna!
No sôfrego farejar
entre liamas e ninfas
o homem se fez.

Faça-se a luz!
Ao sabor da cinza
um ser renascido:
ave-palavra se fez.

O título do poema evoca uma cosmovisão conhecida pelo(a) leitor(a) de obras ocidentais. Apesar de no título não haver uma referência direta acerca de qual tipo de início se falará, a palavra "gênesis" é por si só sugestiva em relação à cosmologia cristã expressa no livro *Bíblia*, uma das bases do ocidente. Assim, num primeiro e mais superficial plano, a atmosfera cristã é apresentada ou, pelo menos, se faz subentendida. "Gênesis" evoca a criação do mundo pelo deus cristão, mas não só.

Esta palavra é imbuída de múltiplos sentidos e contextos, religiosos ou não. Indica o princípio, o início, o primeiro passo conhecido de algo ou alguém, o gerar, o (fazer) nascer, o criar, o dar origem, e tem a mesma raiz etimológica da palavra

“indígena” (gerado no lugar), cuja fonte é latina, do tronco indo-europeu¹⁶. “Gênesis” não evoca um conceito estático de início, mas um processo dinâmico de algo que foi, será e/ou está sendo produzido. Dessa maneira, o que se apresenta no título é uma criação. Mas, para além disso, também é subentendido que, para que haja uma criação, é necessário, antes, um ser criador e, depois, uma mediação entre ele e a(s) coisa(s) criada(s). É nessa mediação que o poema se molda e se desenvolve.

O poema é composto por três estrofes, uma trindade, todas formadas por quartetos, que apresentam uma ordem dos processos e das coisas criadas. No primeiro verso de cada estrofe há um verbo no imperativo seguido de frases narrativas, que sugerem que o que é criado o é na própria enunciação da palavra. Mas também a origem das existências está intimamente atrelada a outros elementos referenciados (a flora se relaciona indissociavelmente com o destino, a fauna com o homem, a luz com a ave-palavra).

Acerca do primeiro verbo no imperativo (verso 1, “Faça-se a flora!”), é possível questionar: quem ordena a criação? Há uma aparente confusão sobre quem é a voz que enuncia: num primeiro momento, o que se pode evocar é a noção de ordem vinda de um deus, contudo, em se tratando de uma produção poética, é a voz lírica que conduz o poema.

As personagens bíblicas evocadas na primeira estrofe, “Liliths e Evas” (verso 3) traçam, de maneira mais forte, uma relação com a gênese do mundo a partir do cristianismo. Assim, é possível esperar, inicialmente, que, no poema, o sujeito lírico expresse a gênese da visão de um povo e de uma tradição ocidental.

A voz do poema, ao exclamar “Faça-se flora!” (verso 1) faz uma apropriação de uma ordem (cristã/ocidental) contida no livro *Bíblia*, mas, ao mesmo tempo, realiza uma subversão na ordem dos fatos narrados pela visão estrangeira. Na Bíblia, a força criadora do cosmos inicia a vida, primeiro pela criação de céu e terra, plantas e animais e, em seguida, começa a vida humana pela criação do homem, à imagem e semelhança de deus, para dominar toda a vida na terra - pois toda vida lhe foi dada como recurso¹⁷. No poema, por outro lado, a potência da criação inicia a feitura da

¹⁶ Dados etimológicos do site Origem da Palavra, disponíveis em <<https://origemdapalavra.com.br/artigo/gens-i/>> e

<<https://origemdapalavra.com.br/palavras/indigena/>>. Acesso em: 18 out 2020.

¹⁷ "E disse Deus: Eis que vos tenho dado toda erva que dá semente [...] e toda árvore [...]. E a todo animal da terra, e a toda ave dos céus, e a todo réptil da terra, em que há alma vivente, toda erva verde lhes será para mantimento". Ver *Bíblia Sagrada*. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Ed. de 1995. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995, p. 4.

flora e do destino nas raízes de mulheres, que contêm força criadora e, portanto, são anteriores ao homem. Neste sentido, cabe ao sujeito lírico a possibilidade de recriação da realidade que conta o mito de origem: uma nova perspectiva é traçada e ela começa pela flora nas profundezas do feminino. A palavra, que na própria enunciação é ação, demanda a flora e, de maneira intrínseca, produz o destino, nas profundezas das “sofrentes raízes / de Liliths e Evas” (versos 2 e 3), isto é, através da força e da dor feminina. Flora e mulher se confundem, de modo que se uma existe, a outra também existe.

As duas referências, Lilith, conhecida como aquela que se revolta, e Eva, como a que se deixa subjugar e cala, reportam-se às duas primeiras mulheres que o deus cristão teria criado e que sofreram, foram punidas e traçaram o destino da humanidade marcado pela dor. No poema, contudo, seus nomes estão no plural, o que abre o entendimento de que houve várias mulheres produzidas numa determinada estrutura de vida/pensamento que sustentaram/sustentam a geração de mundo(s) nas suas entranhas, nas suas raízes, intimamente a partir de si, como indica a aglutinação “Nas” (verso 2), sem as quais toda uma concepção de mundo seria abalada. As raízes cristãs são construídas sobre a aversão e o suposto erro de Lilith, a insubmissa, diante de homem e de deus, e sobre o repúdio a Eva, a que provou do pecado original ao comer a maçã da ciência do bem e do mal e a deu a Adão, sendo condenada a carregar a dor em si no ato de gerar uma vida. É interessante notar que, na narrativa bíblica, possivelmente, sem tais erros cometidos pelas personagens, toda a construção de mundo dado pelo deus iria falhar, pois não iria ser moldada, fundamentalmente, a partir do conceito de erro e pecado.

No poema, ao mesmo tempo que o sujeito lírico muda a ordem do mito cristão acerca de sua gênese, o uso da voz passiva no último verso da primeira estrofe – “o destino se fez” – indetermina o ser criador. Tal estratégia discursiva não limita a gênese e não elege, portanto, uma única verdade. Mas o verso ainda aponta que o destino está ligado à natureza, à flora.

Na segunda estrofe, a palavra, ao demandar a existência da fauna, faz com que o homem exista a partir de um desejo voraz, como denota o uso da palavra “sôfrego” (verso 6), “entre liamas e ninfas” (verso 7). Tais seres ecoam a referência anterior a Lilith e Eva: a primeira, a lhama, animal conhecido como aquele que cospe num rosto, que desmoraliza alguém - tal qual Lilith, que desmoralizou o homem e o deus cristão; a segunda, a ninfa, como um ser mitológico grego ligado à natureza

(rios, bosques etc.), à beleza, fertilidade, personificada como jovem e atraente, como aquela cuja aparência agrada ao homem. Ninfa é uma palavra que deriva do grego *Νύμφη*¹⁸, cujo significado principal é "noiva". Assim, a ninfa pode ser compreendida como um ideal de mulher propagado - como Eva, submissa, cujo desejo, após o castigo de deus, é destinado ao marido Adão, que a domina. Assim, é apontada a existência antagônica de duas formas de existência feminina, que, no mito cristão, não têm voz nem são vistas em suas pluralidades. São dois projetos de mulher nas bases do ocidente¹⁹.

No último verso da segunda estrofe, "o homem se fez" (verso 8) pode soar como ação própria do homem (enquanto gênero, não apenas como sinônimo de "humanidade") de ter criado a si mesmo. Mas o "se", além de ser pronome reflexivo, pode ser usado como partícula apassivadora. Sendo assim, "o homem se fez" pode ser lido ambigualmente como "o homem fez a si mesmo" e "o homem foi feito". Nessa dupla possibilidade de leitura, talvez, o autoritarismo e a prepotência do homem já estejam sugeridos e, talvez, seja através dela que se expresse que o homem, feito pela força criadora que também engendrou a fauna e a flora, usurpa o papel desta potência e sagra-se a si mesmo criador de si próprio.

O verso 7, que antecede o final na estrofe, diz que o homem fareja com desejo, ou seja, busca por algo, talvez por algum conhecimento. É nas entrelinhas destes versos que há um deslocamento e uma violência: o homem provoca uma ruptura ao seu pertencimento à natureza como animal, se destaca e, assim, nega um pertencimento coletivo - visto que "fauna" (verso 5) é um nome que denota um plural - e se produz como indivíduo, assim como o ocidente, de base machista/patriarcal, se produziu.

A partir da relação que se estabelece pela análise da estrofe sobre o surgimento do homem, nascem dois conceitos: homem, aquele que é individual e que domina, e natureza, aquela que é coletiva, dominada, transformada, apartada do primeiro e que, inclusive, abarca existências não brancas como parte dela, pois, historicamente, sujeitos e povos não brancos foram vistos como seres animalizados²⁰,

¹⁸ Informações sobre ninfas disponíveis em <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ninfas>>. Acesso 18 out 2020.

¹⁹ Reflexões tecidas com contribuições de Mario Afonso Moura Junior.

²⁰ Como diz a intelectual e escritora Geni Nuñez: "Essa fissura que a branquitude tem de se diferenciar dos animais é um dos eixos do racismo, que é a desumanização. Essa desumanização se pauta muito numa ideia de animalização". Disponível em <<https://canaisglobo.globo.com/assistir/c/p/v/8863621/>>. Acesso em: 13 out 2020.

como sub-humanidades (KRENAK, 2019). Tal processo de desumanização serviu à construção de hegemonias e produção de opressões.

Desde a Grécia clássica, é possível traçar uma filosofia do antropocentrismo: o homem no centro do universo ao redor do qual tudo que existe gira. É neste sentido que o homem se faria superior, aquele que domina, aquele que vai também produzir a ideia de civilização, baseada numa existência colonial, de hierarquias e opressões, que se consolida, historicamente, a partir de um sistema de exploração do meio ambiente e de outras (sub)humanidades para o acúmulo de riquezas. Tal perspectiva compreende o ocidente branco europeu como “Gênesis e Apocalipse do mundo”²¹, sendo o sujeito branco aquele que define hierarquias e que as impõe a outras identidades.

Assim, há uma mudança de pensamento, pois o desejo e a busca do homem de origem ocidental permitem que ele se invente como singular, criando sua própria mentalidade e cortando a própria raiz da terra, atitude que o torna violento e implica o esgotamento das diferentes expressões naturais, transformando-as em restos, cinzas, e, portanto, acarretando a aniquilação da natureza ao negar uma identificação com ela. Visando apenas obter riqueza, o homem nega uma identificação com a natureza, privilegiando a exploração desenfreada.

Como dito anteriormente, há, no texto, uma alteração da ordem da gênese cristã que consta no livro *Bíblia*. Contudo, nessa primeira parte do poema, as duas criações estão ainda em certa consonância com as crenças do cristianismo. É na estrofe final que a trindade se completa e é subvertida numa redenção. A trindade, dentro de um contexto cristão, remete a Deus, Espírito Santo e Jesus, que teria trazido a salvação para a humanidade, ao morrer por ela. Contudo, a redenção no poema, de forma diferente, se faz pelo manuseio da linguagem.

Se, nas duas primeiras estrofes há presença sonora e semântica da escuridão e da dor, construídas pelas palavras “sofrente” (verso 2) e “sôfrego” (verso 6), visto que a criação de um determinado mundo é acompanhada pela dor para a humanidade²², a luz aparece no fim do poema. O antropocentrismo é evocado e

²¹ Referência à frase de Geni Nuñez: "Um dos fatores da branquitude é se pensar como Gênesis e Apocalipse do mundo". Disponível em: <<https://canaisglobo.globo.com/assistir/c/p/v/8863621/>>. Acesso em: 13 out 2020.

²² Como consta na Bíblia: "E à mulher [Deus] disse: Multiplicarei grandemente a tua dor e a tua conceição; com dor terás filhos; e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará. E a Adão disse: Porquanto deste ouvidos à voz de tua mulher e comeste da árvore de que te ordenei, dizendo: Não comerás dela, maldita é a terra por causa de ti; com dor comerás dela todos os dias da

coexiste no corpo do poema, contudo, não é essa a mundividência que constrói fundamentalmente o texto, já que uma visão de mundo originária sobressai na forma e se apresenta de maneira mais pujante ao final do texto.

Na terceira estrofe, a ordem de criação da luz (verso 9) tem como consequência a criação da “ave-palavra” (verso 12), sendo esta um “ser renascido” (verso 11), que brota ao “sabor da cinza” (verso 10), tal como a fênix, pássaro das histórias de origem gregas - que remonta ao pássaro Bennu, das histórias de origem egípcias. A fênix, ao morrer, entra em autocombustão e renasce das próprias cinzas, driblando a própria morte, transmutando-se em ave de fogo. Ela não é nem apenas ave nem apenas fogo, mas um amálgama, um terceiro ser. Assim, não só o nascimento do mundo se deu pela palavra imperativa e pela narração, mas também a palavra tem a capacidade contínua de fazer renascer e recriar. A luz que se origina da fênix é feita do fogo, que pode ser interpretado como transformação, transmutação e também como resistência e recomeço. Nesse sentido, a ave-palavra é uma palavra que triunfa sobre a morte e propõe uma volta à origem.

O nome “ave” pode ter dois sentidos: um como animal (pássaro), outro como referência a “altíssimo”, “sagrado”. Em “ave-palavra” (verso 12), o hífen, ao mesmo tempo, junta e separa, e, mais que isso, cria um amálgama, forma uma nova palavra: ave é característica da palavra e palavra é característica de ave. “Ave-palavra” é um substantivo que existe a partir de um alargamento de perspectiva que desencapsula noções estanques de palavra e de pássaro na língua portuguesa e que também pode apontar que o sagrado se confunde com o cotidiano, pois não são apartados. É a partir de tal palavra que o sujeito lírico aponta para um terceiro elemento: a redenção do poema.

O que sobra do processo de criação de mundo narrado nas estrofes anteriores e de sua aniquilação é a cinza, a violência e a destruição. Mas o texto ainda apresenta a visão de uma possibilidade de vida em que a morte é o início, pois a terceira estrofe é fundamentada no retorno à gênese da ave-palavra, um retorno ao reconhecimento de que algo foi negado, a um elo com a natureza. O homem pode deixar de existir como gênero hierárquico e mentalidade opressora ao voltar a ser fauna, ao se reconectar com sua raiz coletiva. Tal entendimento de si como fauna é feito pela

tua vida". Ver *Bíblia Sagrada*. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Ed. de 1995. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995, p. 6.

poesia, pela palavra. A “ave-palavra” profetiza e aponta que a poesia pode ser um processo de cocriação de vida fundamentada num retorno ancestral que transcende a hierarquia e a opressão.

O sujeito lírico originário, ao tomar a possibilidade de narrar a redenção, transforma seu lugar - que foi inventado como subalternizado pelo ocidente europeu - e o reformula como local de potência. Este percurso é delineado através do mito do povo colonizador que, subvertido na linguagem, aponta a retomada, construída pela forma, da origem, da natureza e da terra. Assim, a referida criação poética pode ser entendida como reantropofágica, no sentido de devorar literariamente a base, o núcleo, o início do mito do povo colonizador, que fundamenta, ordena e guia sistematicamente a forma como ele existe, e transformar tal base em benefício de uma retomada indígena epistêmica. É interessante notar que as existências das coisas criadas no poema não são estanques em nenhum momento, há um imbricamento forte entre elas, mesmo quando este é negado pelo deslocamento ocidental referendado: o nascimento da flora cria o destino feito pelas entranhas de mulheres, o nascimento da fauna cria o homem, o nascimento da luz cria a ave-palavra, encantada, que dribla a morte colonial, a morte de subjetividades, cosmologias, culturas e corpos.

Acerca do conceito de encantamento, Simas e Rufino (2018) apontam que as epistemologias indígenas e negro-africanas podem ser vistas como saberes encantados, isto é, saberes que existem num imbricamento de tradições ancestrais e produções contemporâneas que desafiam e desestabilizam o projeto colonial atualizado na sociedade brasileira. Os autores reivindicam o processo de encantamento não como alegoria, mas como prática de saber produzida no cotidiano e nas expressões culturais que potencializam a vida. O conceito de encantamento, originado nas cosmovisões indígenas, se refere ao processo em que uma pessoa, quando está numa situação de morte física, dribla a morte, e, para não morrer, se transmuta em outra expressão (vegetal, mineral, animal) da natureza²³. Neste sentido, encantamento não é uma palavra que tem a ver com o que é real ou não, como na visão dicotômica hierárquica ocidental - que privilegia o que seria real sobre o que não seria real -, mas, sim, é um conceito que designa o processo de produzir

²³ Neste sentido, um homem ou uma mulher indígena pode virar pássaro, como conta a narrativa de Olivio Jekupe e Maria Kerexu "A mulher que virou urutau", ou mesmo o livro de Graça Graúna chamado "Criaturas de Ñanderu".

vida continuamente e, também, na visão dos autores, é o processo de existir nas brechas da ordem colonial.

A partir deste referencial, a morte não é vista em relação à vida como um conceito biológico dicotômico - como na visão ocidental -, mas a partir da dimensão da espiritualidade. O encanto e o desencanto são compreendidos na dimensão da vivacidade, em que estar vivo (ou estar encantado) significa existir num estado de potência e não estar vivo (ou estar desencantado) significa existir num estado de despotencialidade ou causando a despotencialidade de outras existências. Portanto, a morte é operada na produção sistemática de aniquilação de vidas concretas e/ou simbólicas, agindo no campo do colonialismo e da colonialidade (GROSFOGUEL, 2011)²⁴. A partir de tal conceito, os autores apontam que as sabedorias e formas de existir podem ser encantadas ou desencantadas, a depender de suas bases políticas e epistemológicas (SIMAS e RUFINO, 2018).

Numa análise político-poética, enquanto o colonialismo e a colonialidade têm como elemento fundante o desencanto - um projeto de destruição e morte física, simbólica e espiritual das existencialidades não brancas - e produz ataque às possibilidades diversas de ser no mundo, os saberes originários (e negro-africanos) se fundamentam no encantamento e promovem alargamento de perspectivas através do corpo e da palavra, subvertendo a lógica do colonialismo (SIMAS e RUFINO, 2018).

É interessante observar, no poema, o uso de um sujeito lírico pássaro ou um sujeito lírico que cria uma ave-palavra a partir de uma autora cujo nome indígena, Graça Graúna, carrega também nome de ave. Seu nome e sua construção poética borram as definições estanques de poeta, mulher e pássaro, já que, no poema, esses elementos são intimamente ligados no mesmo patamar (sem hierarquia), e, assim, a palavra não está apartada da vida de nenhum destes seres, que interagem entre si.

Além disso, a evocação de um animal para estar intrinsecamente ligado ao sentido da palavra aponta para uma concepção de animal antagônica à do ocidente. Se o ocidente construiu uma lógica em que o animal não humano é inferior ao animal humano (o “homem”), nas cosmovisões originárias isso não ocorre. O uso de ave para se referir ao imbricamento entre animal humano e não humano também nega

²⁴ Para Grosfoguel (2011), a colonialidade não se reduz à presença ou ausência de uma administração colonial, pois entende que há uma continuidade de formas coloniais de dominação nas relações sociais e nas subjetividades mesmo após o fim do colonialismo.

duas bases do racismo, criação europeia de categoria racial para dominação: a dominação do homem sobre o animal e a animalização do sujeito/povo não branco como forma de colocá-lo numa posição inferior frente ao branco, que, em tal perspectiva, seria o animal racional, superior, e definiria a partir de si o conceito de "humano". Ser animal é subjugação para o ocidente, mas não para o pensamento indígena, que, inclusive, abarca em seus ritos e modos de vida a transformação/transmutação de humano em não humano e vice-versa.

Tendo isto em mente, é possível perceber que, apesar de se iniciar traçando um paralelo com o mundo cristão, o poema revela que o nascimento da palavra originária é enraizado na relação com a luz e que também brota da resistência e do encantamento. O sujeito lírico não usa a relação bíblica referenciada para inferiorizar a existência originária ou eleger cosmologias dominantes em detrimento de cosmologias indígenas, impulsionando o projeto colonizador - como fizeram a catequese e as instituições de matriz cristã ao longo da história -, mas a usa para afirmar potência de vida, de criação e de retomada através da linguagem. Neste sentido, recontar e transformar de forma crítica as bases do ocidente não é subtrair vitalidade, mas expandi-la através da linguagem.

Como visto nos poemas analisados, a palavra indígena é enraizada na tradição e na ancestralidade, sendo singular e plural ao mesmo tempo, e é também ave-palavra: tal qual fênix, dribla a morte imposta a ela mesma e enxerga a linguagem em potência de vida, como se verifica em "Gênesis". A poesia, portanto, é um território de encantamento, criação, recomeço, expansão e retomada territorial através da ReAntropofagia.

ENSINO DE LITERATURA INDÍGENA E A LEI 11.645/08

O presente trabalho busca provocar reflexões acerca das relações entre o meio literário e os debates das relações étnico-raciais, do racismo anti-indígena e dos efeitos da colonização e da colonialidade, especialmente no que tange ao processo de invisibilização e subalternização da literatura indígena na sua forma ancestral e contemporânea. Isto se dá pela observação das relações assimétricas entre originários e não indígenas na História e na Educação nacional no que tange aos conteúdos de currículos escolares no geral, e aos conteúdos da disciplina de literatura, em específico. O silenciamento das produções indígenas e a falta de sua

circulação em maior escala sugerem que a literatura produzida por não indígenas se constituiu às custas da invisibilidade indígena. Todavia, entender a literatura indígena em sua multiplicidade e a levar para as salas de aula nos ajuda a desfazer este cenário.

A literatura está presente em todas as culturas, mas pouco se fala nas academias ou nas escolas sobre as produções originárias, o que aponta uma defasagem no ensino e na formação profissional de professores. A ideia de um escritor indígena não está no imaginário popular (ou acadêmico, até pouco tempo) e devemos nos perguntar as raízes de tal pensamento para afirmar a legitimidade das produções indígenas na literatura - como disciplina, arte e território simbólico de disputas de narrativas.

É sabido que, historicamente, o Estado brasileiro promoveu o silenciamento e apagamento dos povos originários da História oficial do país:

A negação do pertencimento, as diversas formas de discriminação, o silenciamento e o escamoteamento da violência histórica contra os povos indígenas estão expressos na composição das memórias ou no esquecimento a que tais povos foram condenados. Tal constatação sinaliza para o fato de que a memória (e o esquecimento) é um campo minado pelas contradições socialmente produzidas. A História hegemônica produzida e ensinada, por sua vez, é fruto de uma dada visão de mundo, em que prevalece a versão dos grupos dominantes, em detrimento das Histórias dos grupos subalternos (KAYAPÓ e BRITO, 2014, p. 40)

Assim, a partir das palavras de Kayapó e Brito (2014), podemos compreender os impactos destas ações nos currículos nacionais até os dias de hoje:

A escola e seus currículos têm pactuado com reprodução de lacunas históricas e a propagação de preconceito sobre os povos indígenas, estando alinhada a interesses de grupos hegemônicos de perspectiva colonizadora (KAYAPÓ e BRITO, 2014, p. 40).

Diante desta situação, é importante ressaltar que os povos indígenas se articularam para que houvesse uma alteração na Lei 10.639/03, fruto do protagonismo e reivindicação do movimento negro brasileiro, para que as temáticas indígenas fossem abarcadas (NOGUERA, 2014, p. 17). Isso culminou na lei 11.645/08, a partir da qual se torna obrigatório o ensino e o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena no Ensino Fundamental e no Ensino Médio. Tal reformulação abriu

possibilidades para “o rompimento com o silêncio e com a memória produzida pelos grupos hegemônicos, colocando sob suspeita o currículo que produz e reproduz a invisibilidade e a inaudibilidade destes povos” (KAYAPÓ e BRITO, 2014, p. 40), num exercício de desmarginalização das produções literárias indígenas.

No que tange ao ensino e à aprendizagem de literatura, cabe tecer algumas perguntas, como: As culturas e vozes indígenas são relevantes para o entendimento da literatura? Como a literatura pode contribuir para horizontes antirracistas na sociedade brasileira? O que os sujeitos indígenas produziam literariamente nas diferentes épocas históricas investigadas na escola? Quais diálogos e provocações a literatura indígena instiga na literatura brasileira? Não espero responder a tais perguntas sozinha, apenas abrir mais diálogos a partir deste trabalho e pensar a relevância do estudo das autorias nativas em prol da diversidade étnica, da interculturalidade, da visibilidade e da legitimação de epistemologias e criações estéticas de sujeitos não brancos.

No que tange ao ensino, Graúna propõe que a literatura indígena seja abordada de uma maneira específica. Segundo ela: “[a] expressão artística do ameríndio e do africano sugere uma leitura das diferenças, pois o ato de conhecer o outro implica o ato de interiorizar a história, a auto-história, as nossas raízes” (GRAÚNA, 2013, p. 47), para que se possa abordar junto ao texto indígena os processos de formação política, social, econômica e cultural imposto aos povos indígenas.

É interessante pensar como a relação entre o ensino de literatura e as autorias indígenas causa uma provocação. Para Graúna, uma pedagogia da diferença a partir da leitura de obras indígenas implica no

reconhecimento dos saberes negados ao longo da crucial história da colonização, ressaltando que “a ação pedagógica para a alteridade não é uma descoberta feita pela sociedade ocidental e nacional para oferecer aos povos indígenas, muito pelo contrário: é o que os povos indígenas podem ainda oferecer à sociedade nacional” (MELIÁ, 2000, p.16, apud GRAÚNA, 2013, p. 93).

Esta perspectiva também engloba uma leitura das subjetividades hifenizadas nos espaços de fronteiras da contemporaneidade, uma vez que as subjetividades e consciências indígenas são também permeadas pelos traumas e violências impostos a elas. Como Sant’ Anna e Mangabeira (2019) apontam:

as narrativas indígenas abrem caminhos para lidar com as subjetividades hifenizadas, forjadas no entrelugar, os desdobramentos das suas relações com não-nativos e os muitos reflexos da colonialidade (SANT' ANNA e MANGABEIRA, 2019, p. 59).

A literatura indígena é aquela produzida por autores originários, tendo estes o protagonismo da criação, o que é novo na história da literatura de expressão portuguesa enquanto disciplina, visto que o não indígena por muito tempo escreveu em nome de sujeitos originários ou tentou ser um porta-voz dos mesmos e suas culturas. De acordo com Dorrico (2018), os elementos basilares da literatura indígena, que podem servir como chave de leitura a tais obras, são: as vozes da ancestralidade - isto é, a Memória transmitida através da tradição; a relação entre oralidade e escrita - como complementares, não como opostas; a poética milenar presente tanto na autoria individual quanto na coletiva - o eu-nós lírico-político. Sendo assim, “[estes são os] princípios epistemológicos, estilísticos e ontológicos que coordenam a produção de saber dos textos indígenas” (DORRICO, 2018, p. 110) na alteridade que tais textos apresentam. Contudo, é importante ter em mente que estes conceitos são “analíticos para desmistificar, não para normatizar, as produções indígenas” (Ibid, p. 109).

O estudo das obras originárias também provoca uma descolonização do pensamento. Como aponta Grosfoguel (2011), a noção forjada de um sujeito universal, legado do pensamento ocidental e suas produções culturais, esconde que tal sujeito universal tem cor, etnia, língua, gênero, sexualidade, classe social e religião. Para Grosfoguel, o que é chamado de universal é, de fato, particular e se refere ao conquistador e seu ponto de vista. Sendo assim, a pressuposição de uma posição neutra no pensamento e nas artes privilegiou uma visão de sujeito dissociado do corpo e do território e taxou os sujeitos “outros” (de diferentes origens, identidades étnico-raciais, de gênero e orientações sexuais, por exemplo) como específicos. Tendo isso em vista, é esperado que o discurso que concerne ao reconhecimento de povos não brancos possa ser representado na literatura como desviante ou inferior. A criação de uma perspectiva que estabelece que a verdade universal do conhecimento e o valor supremo das artes de fato existem propicia a legitimação e a noção de superioridade ao que é considerado universal, diferente do que é considerado como perspectiva localizada histórica e socialmente, tida como menos valorosa.

Esta distinção possibilitou o silenciamento de diferentes experiências, epistemologias e criações e tornou possível esconder as hierarquias étnico-raciais no core da colonialidade. Sendo assim, Grosfoguel (2011), ancorado em Quijano (1993), afirma que a ideia de raça e racismo se tornam princípios organizadores que estruturam todas as múltiplas hierarquias do sistema-mundo capitalista atual²⁵. Todavia, para o autor, a pretensão da universalidade pode ser desconstruída quando entendemos que as produções do cânone epistemológico - e também do literário - se originam de uma experiência particular. Esse entendimento, que torna a episteme europeia provincial, é fundamental para pensar e agir além da colonialidade e para criar um mundo pluriversal numa redefinição das relações entre perspectivas subalternas e hegemônicas.

Sendo assim, é importante olhar para a literatura como um espaço de diálogo e, muitas vezes, embate entre diferentes vozes, para que haja uma maior conscientização sobre a presença indígena na produção artística, cultural e filosófica em território brasileiro e sua desmarginalização.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acerca do termo literatura indígena, compreendemos as reflexões tecidas pelos críticos que a teorizam para além de uma definição de literatura como escrita alfabética. Exploramos a relação entre a emergência da literatura indígena contemporânea e o movimento indígena brasileiro. Interpretamos quatro poemas de Graça Graúna e concluímos que, em suas obras aqui analisadas, a poeta antropofagiza a antropofagia oswaldiana, visto que se faz uso de linguagens e formas ocidentais e asiáticas para descolonizá-las. Se a antropofagia oswaldiana tentou romper o colonialismo, mas, no jogo entre colonizados e colonizadores, só elegeu como sujeitos de voz os não indígenas e silenciou os indígenas, a obra de Graúna situa o embate/enfrentamento na retomada do território literário através de uma ReAntropofagia de resistência, como uma continuação do legado da ancestralidade originária, suas potencialidades estéticas e sua visibilidade e legitimação. Compreendemos, em articulação com a lei 11.645/08, que o exercício de questionamento crítico e problematização da definição de literatura e das vozes que

²⁵ [T]he idea of race and racism becomes the organizing principle that structures all of the multiple hierarchies of the world-system (QUIJANO, 1993, apud GROSFUGUEL, 2011, p. 10).

a constituem é importante para a abertura de possibilidades epistêmicas diversas e o reconhecimento de autorias não brancas e sua desmarginalização.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DANNER, L. F.; DORRICO, J.; DANNER, F. 2018. **Uma literatura militante: sobre a correlação de movimento indígena e literatura indígena brasileira contemporânea**. Aletria, Belo Horizonte (MG), v. 28, n. 3, p. 163-181, 2018.

DORRICO, Julie. **A oralidade no impresso: o ‘eu-nós lírico-político da literatura indígena contemporânea**. Boitatá, Londrina (PR), n. 24, p. 216 - 233, ago-dez 2017.

_____. A leitura da literatura indígena: para uma cartografia contemporânea. In: **Revista Igarapé**, Porto Velho (RO), v. 5, n. 2, p. 107-137, 2018.

GRAÚNA, Graúna. **Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte (MG), Mazza Edições, 2013.

_____. Literatura indígena: espaço de (re) construção, resistência e protagonismo na produção cultural brasileira. In: **Culturas indígenas, diversidade e educação**. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2019, (Educação em rede; v. 7) p. 106 - 120.

GROSGOUEL, Ramón. Decolonizing Post-Colonial Studies and Paradigms of Political-Economy: Transmodernity, Decolonial Thinking, and Global Coloniality. *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 1(1), 2011. <<http://dx.doi.org/10.5070/T411000004>>. Disponível em: <<https://escholarship.org/uc/item/21k6t3fq>>. Acesso em 2 maio 2022.

GROSGOUEL, Ramón. Decolonizing Western uni-versalisms: decolonial pluri-versalism from Aimé Césaire do the Zapatistas. *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World* 1 (3), 2012, p. 88-104.

HAKIY, Tiago. Literatura indígena - a voz da ancestralidade. In: **Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção** [recurso eletrônico] / Julie Dorrico; Leno Francisco Danner; Heloisa Helena Siqueira Correia; Fernando Danner (Orgs.) - Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018, p. 37-38.

JUSTICE, DANIEL HEAT. **Why Indigenous Literatures Matter**. Waterloo (Canada): Wilfrid Laurier University Press, 2018, p. 157–167.

KAYAPÓ, Edison; BRITO, Tamires. A pluralidade étnico-cultural indígena no Brasil: o que a escola tem a ver com isso? In: **Revista Mneme**. Caicó, v. 15, n. 35, p. 38-68, jul./dez. 2014.

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

MUNDURUKU, D. **O caráter educativo do movimento indígena brasileiro (1970-1990)**. São Paulo (SP), Paulinas, 2012.

NOGUERA, Renato. **O ensino de filosofia e a lei 10.639**. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

ROMERO, Francisco Javier. **La literatura indígena mexicana en búsqueda de una identidad nacional**. In: XXXVIII Congreso Internacional Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana Independencias: Memoria y Futuro, 9 a 12 de junio de 2010, Georgetown University, con colaboración de George Washington University y University of Maryland, College Park. Disponível em: <<http://www.iiligeorgetown2010.com/2/pdf/Romero.pdf>>. Acesso em 10 fev. 2021.

WALTER, R. Prefácio. In: **Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte (MG), Mazza Edições, 2013, p. 9-13.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **A ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.