



PAULO VICTOR ALBERTONI LISBÔA

O ESCRITOR JEKUPÉ E A LITERATURA NATIVA

Campinas
2015



Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

PAULO VICTOR ALBERTONI LISBÔA

O ESCRITOR JEKUPÉ E A LITERATURA NATIVA

Orientadora: Dra. Nádia Farage

Dissertação de mestrado apresentada no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do Título de Mestre em Antropologia Social.

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO PAULO VICTOR ALBERTONI LISBÔA E ORIENTADO PELA PROFA. DRA. NÁDIA FARAGE E APRESENTADA NO DIA 27/03/2015.

Campinas

2015

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/3387

L681e Lisbôa, Paulo Victor Albertoni, 1989-
O escritor Jekupé e a literatura nativa / Paulo Victor Albertoni Lisbôa. –
Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: Nadia Farage.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas.

1. Jekupé, Olívio, 1965-. 2. Literatura indígena. 3. Oralidade. 4. Letramento. 5.
Índios Guarani. I. Farage, Nadia, 1959-. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The writer Jekupé and the native literature

Palavras-chave em inglês:

Indigenous literature

Orality

Literacy

Guarani Indians

Área de concentração: Antropologia Social

Titulação: Mestre em Antropologia Social

Banca examinadora:

Nadia Farage [Orientador]

Lilian Abram dos Santos

Lucia Regina de Sa

Data de defesa: 27-03-2015

Programa de Pós-Graduação: Antropologia Social



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado, em sessão pública realizada em 27 de março de 2015, considerou o candidato PAULO VICTOR ALBERTONI LISBÔA aprovado.

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora.

Profa. Dra. Nadia Farage

Profa. Dra. Lillian Abram dos Santos

Profa. Dra. Lucia Regina de Sa

Resumo

O objetivo desta pesquisa é apresentar uma interpretação da produção literária de Olívio Jekupé, escritor Guarani. A sua atividade literária, que dependia inicialmente dos meios independentes de publicação, mudou profundamente desde a incorporação da literatura indígena contemporânea à categoria editorial de “literatura infantojuvenil”, motivada pela formação do Núcleo de Escritores e Artistas Indígenas (NEARIN), em parceria com a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), e pela legislação vigente. Nesse contexto, ganha relevo a defesa de Olívio Jekupé da consolidação de uma *literatura nativa* no Brasil que seja capaz de estabelecer uma narratividade outra, frente à sua percepção de que os narradores de histórias orais estão desaparecendo. Embora a compreensão do autor esteja centrada na escrita, suas narrativas literárias apresentam índices de oralidade e marcas composicionais de tradição oral que situam a sua literatura entre a letra e a voz. Por consequência, identificamos algumas das dimensões nas quais a oralidade e o letramento, a letra e a voz encontram-se inscritas nas suas narrativas: nos seus temas, nos seus personagens, na sua forma, na sua composição discursiva. Como pretendemos demonstrar, a literatura de Olívio Jekupé expressa seu hibridismo em várias dessas dimensões.

Palavras-chave: Literatura indígena; Oralidade; Letramento; Olívio Jekupé; Índios Guarani.

Abstract

The aim of this work is to present an interpretation of *Olívio Jekupé's* literary production, a Guarani writer. His literary activity that was initially dependent of independent means of publication changed profoundly since the incorporation of the contemporary indigenous literature to the editorial category of "children's and youth literature", motivated by the formation of the *Núcleo de Escritores e Artistas Indígenas* - NEARIN (Center of Writers and Artists Indigenous), in partnership with the *Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil* - FNLIJ (Foundation of Children's and Youth Book), and by the current legislation. In this context, *Olívio Jekupé's* defense of a consolidation of a native literature in Brazil which is able to establish another narrative before his perception that the narrators of the oral histories are disappearing becomes a highlighted one. Although the author's understanding is focused on writing, his literary narratives present rates of orality and compositional marks of oral tradition that place his literature between the letter and the voice. Consequently, we identified some dimensions in which orality and literacy, the letter and the voice meet one another in his narratives: in the themes, in the characters, in the form, in his discursive composition. As we intend to demonstrate, *Olívio Jekupé's* literature expresses its hybridity in several of those dimensions.

Keywords: Indigenous literature; Orality; Literacy; *Olívio Jekupé*; *Guarani Indians*.

Agradecimentos

Agradeço em primeiro lugar aos meus pais: à minha mãe, Maristela, por me incentivar a fazer pesquisa; ao meu pai, Valdenir, por sua curiosidade sobre o meu trabalho com a antropologia.

Ao meu irmão Marcus, que me estimulou muito cedo a conhecer e a me apaixonar pelos estudos.

À minha companheira Stephanie por seu acolhimento e sua sensibilidade.

Aos meus amigos e às minhas amigas do mestrado em Antropologia Social/2013, dentre os quais destaco: Andrea, Antony, Diego, Juliana, Marcos, Rafaela, Rafael, Thais, Vanessa e Vinícius, que leram os meus rascunhos e contribuíram com esta pesquisa; e Fábio, que além disso tornou este trabalho mais leve; e Lucas, que leu inúmeras versões dos meus textos.

Ao Guilherme Christol, pela interlocução libertária e sempre atenta à antropologia.

Ao Daniel, ao Julio e ao Maurício por me darem a oportunidade de fazer da letra também uma atividade musical.

Ao Guilherme Antunes, por sua contribuição apaixonada sobre os índios Guarani.

À Flávia por estar sempre disponível para receber as minhas preocupações com o trabalho.

Às professoras Lilian Abram dos Santos e Lúcia Sá, por suas contribuições no exame de qualificação e também na defesa da dissertação de mestrado.

À minha orientadora Nádia Farage, por sua competência com a pesquisa e sua paixão pela vida.

Aos professores e às professoras, aos funcionários e às funcionárias do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), que deram condições para a realização deste mestrado em Antropologia Social.

À CAPES por ter concedido o financiamento e ter tornado possível o trabalho com esta pesquisa de mestrado.

À Ivana, por ser minha professora de Guarani Mbyá.

Ao Marcos, pela disposição em me ajudar, sempre que pôde, com as idas e vindas da aldeia Krukutu.

À Edna, pela interlocução sobre a escolarização dos índios Guarani na capital.

À Simone, por conceder uma entrevista sobre o seu amigo escritor.

E aos escritores Olívio Jekupé e Maria Kerexu, assim como a Kerexu Mirim, Ará Poty, Jeguaká Mirim, Tupã Mirim e Jekupé Mirim, por terem me recebido em suas casas e na aldeia Krukutu.

Aos meus avôs,
Manoel Lisboa e José Geraldo Albertoni.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. Observações metodológicas	6
CAPÍTULO 1 – UMA LITERATURA DISSIDENTE?	9
1.1. A literatura nacional e a literatura nativa	9
1.2. Elementos de edição	24
1.3. A literatura infantojuvenil no Brasil	33
CAPÍTULO 2 – A ESCRITA LITERÁRIA INTERCULTURAL	41
2.1. O escritor Jekupé.....	41
2.2. Confissões cidadinas	47
2.3. Entre a aldeia e a cidade, a casa e a escola	54
2.4. A tradição Guarani e a criação literária	61
2.4.1. O saber de antigamente e a dinâmica do tempo presente	61
2.5. Ficcionalização e hibridismo	63
CAPÍTULO 3 – NOS INTERSTÍCIOS DA LETRA	71
3.1. Índices de Oralidade	71
3.1.1. Qualidades lexicais	73
3.1.2. A performance narrativa	79
3.1.3. Marcas composicionais da tradição oral	87
3.1.3.1. Memória coletiva.....	88
3.1.3.2. Fechamento narrativo	90
3.1.3.3. Repetição	93
3.1.4. A oralidade como tema para a escrita literária.....	95
3.1.4.1. A escrita como instrumento de luta	97
3.1.4.2. A escrita como recurso mnemônico	98
3.1.4.3. A escrita e a cristalização de uma versão	100
3.2. Subsídios para uma interpretação Guarani sobre a literatura.....	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	114

“Quem escuta uma história está em companhia do narrador;
mesmo quem a lê partilha dessa companhia”
(W.Benjamin, 1994:213).

INTRODUÇÃO

Esta dissertação teve início nos diálogos estabelecidos entre o presente pesquisador e o escritor Olívio Jekupé, em meados de 2011. Desde as primeiras trocas de correspondências, foram realizadas cinco incursões à aldeia Krukutu, em que reside o escritor. Situada no Distrito de Parelheiros, grande São Paulo (SP), a aldeia Krukutu é uma das aldeias de referência entre os territórios Guarani identificados nessa localidade. Para a composição final desta dissertação, uma última incursão à aldeia Krukutu mostrou-se significativa, a qual detalhamos a seguir.

No dia 13 de janeiro de 2014, eu realizava mais uma breve visita à aldeia Krukutu para debater com o escritor Guarani, Olívio Jekupé, sobre os seus livros e também para entrevistá-lo. No entanto, diferente do trajeto convencional já realizado outras vezes pela Rodovia dos Imigrantes, tratava-se, desta vez, de um outro percurso. Parti do município de Campinas com um ônibus em direção à cidade de São Paulo, onde percorri ainda um longo trecho de ônibus e de metrô, atravessando o Grajaú, para chegar ao terminal de Parelheiros. Depois de ter realizado esse trajeto, com a linha de ônibus da Barragem segui em direção à guarda ambiental. Quando cheguei a esse último trecho, era possível ouvir pequenos diálogos em Guarani Mbyá e, durante o percurso, visualizar a transição da periferia urbana da capital para as terras indígenas presentes em áreas de Mata Atlântica. Uma transição repleta de nuances para as aldeias Guarani da periferia da capital.

Só mais tarde, quando este trabalho estava em vias de conclusão, essa experiência revelou-se uma metáfora do caminho percorrido por esta dissertação. Trata-se aqui de percorrer outras formas literárias que nem sempre estão visíveis no cenário nacional.

As publicações de livros de autoria indígena aumentaram progressivamente nos últimos dez anos, e uma grande parcela dessa literatura contemporânea concentra-se em um curto período após o ano de 2004. Como veremos nesta dissertação, esse foi um ano fundamental para a incrementação do mercado editorial para os escritores indígenas, uma vez que marcou a constituição do Núcleo de Escritores e Artistas Indígenas (NEARIN), vinculado ao Instituto Indígena Brasileiro para Propriedade Intelectual (INBRAPI), a partir de um evento realizado em parceria com a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ). Desde então, as publicações têm assumido um ritmo intenso. Para se ter uma ideia, Daniel Munduruku tem, atualmente, por volta de 45 títulos publicados, em que se destacam os livros de literatura infantojuvenil.

Esse processo de produção literária está marcado profundamente por um esforço de consolidar o lugar da literatura indígena no Brasil. E, sob esse aspecto, a autoria indígena na literatura brasileira promove uma dissidência com relação a um aspecto marcante, que é a apropriação da produção indígena como fonte para uma produção literária nacional. A presença da literatura indígena complexifica o cenário da literatura nacional, sobretudo diante de um país com mais de 150 línguas e dialetos indígenas falados atualmente¹.

Apesar de inspirar correntes literárias no Brasil, a produção indígena ainda não recebeu estatuto equivalente à literatura no cenário nacional. Muito embora os problemas de autoria individual de narrativas indígenas ainda permaneçam na produção literária de escritores como Olívio Jekupé, estes parecem reivindicar hoje uma escrita singular, baseada precisamente na sua experiência de intermediários culturais.

Na crescente produção literária indígena, majoritariamente editada segundo as convenções da literatura infantojuvenil, a publicação de narrativas adaptadas à escrita literária tem um lugar de suma importância. Isso justifica-se, como

¹ Retirado de <<http://pib.socioambiental.org/pt/c/no-brasil-atual/linguas/introducao>>. Acessado em: 5 mar. 2015.

veremos, em parte pela legislação vigente que obriga o ensino da cultura indígena e africana nas escolas, cenário no qual a narrativa indígena é utilizada como um elemento autenticamente tradicional.

Embora tenha sido importante a abertura do mercado editorial para a literatura indígena, tudo indica que ela esteja razoavelmente dependente da categoria de “literatura infantojuvenil”. Nessa circunstância, a literatura indígena ficcional mostra-se ainda incipiente, embora não menos fundamental para a sua consolidação. Tudo indica que, apesar de o apoio da FNLIJ ter sido fundamental para a profissionalização dos escritores indígenas, busca-se agora uma diversificação nas categorias editoriais e do público leitor.

Não podemos perder de vista também algumas das implicações dessa literatura para a crítica literária. Embora essa não seja a regra, vários dos escritores indígenas produzem a sua literatura apenas segundo a cultura do povo indígena do qual fazem parte. Isso significa que existe uma multiplicidade de tradições indígenas ocupando territórios literários e exigindo, com isso, dos críticos literários um recurso à etnografia para uma melhor compreensão do lugar da cultura na produção dessas narrativas.

No caso da transcrição de narrativas e outras formas discursivas, a abordagem complexifica-se mais uma vez. Muito embora seja recorrente o uso dessas narrativas como fonte para a produção literária, elas não constituem simples e passivamente um tipo de inventário para a literatura. As narrativas orais podem construir ativamente o texto literário, uma vez que as marcas composicionais acompanham esses intertextos indígenas. No caso do autor com o qual trabalhamos, os seus textos literários apresentam-se sobre esse duplo aspecto, o que sugere a sua composição híbrida, embora predominantemente centrados na tradição escrita.

Apesar disso, algumas de suas obras parecem retratar a oralidade como um sistema pleno e outras constituem uma avaliação benjaminiana de que os narradores estão em vias de desaparecimento (W.Benjamin, 1994). Sem perder

de vista as suas nuances, podemos afirmar que a escrita de Jekupé constitui uma busca por um espaço literário outro que não se confunda com a tradição oral nem com outros cânones literários correntes. Suas narrativas situam-se entre a letra e a voz.

Pensamos que, nesse contexto, uma interpretação da produção literária de um escritor indígena deva articular os sistemas de oralidade e escrita, buscando caracterizar a relação que é estabelecida entre estes. Dessa maneira, deve-se indicar as dimensões nas quais a oralidade e a escrita encontram-se inscritas nas suas narrativas: no seu conteúdo, nos personagens, no seu tema, na sua composição discursiva. Como pretendemos demonstrar, esses aspectos encontram-se presentes na literatura de Jekupé.

Ainda que a dissidência marcada por sua literatura não ocorra sem adequações às constrictões de ordem do campo literário e dos seus gêneros, Olívio Jekupé parece fazer coro junto a outros escritores Guarani da periferia da capital de São Paulo, como Luiz Karai e Jera Giselda, que, empenhados na luta pela ampliação e ocupação das terras de seu povo indígena, iniciam também a construção de um espaço literário próprio.

Com o intuito de apresentar uma interpretação da produção literária de Olívio Jekupé, organizamos da seguinte maneira os capítulos desta dissertação.

O primeiro capítulo dedica-se à contextualização da literatura indígena no Brasil. A legislação vigente, desde a Constituição Federal de 1988, reconheceu progressivamente o direito dos povos indígenas às suas línguas e aos seus próprios processos de aprendizagem, além de assegurar-lhes a possibilidade da educação escolar para o fortalecimento de sua identidade étnica e seu pertencimento cultural. Dentro desse panorama, iniciaram-se as primeiras experiências em educação escolar diferenciada, termo estabelecido pelo *Referencial Curricular Nacional para as Escolas Indígenas* (BRASIL, 1998). Por consequência disso, também a formação de professores indígenas e a produção de materiais escolares vieram a ocupar lugar central no panorama das

experiências em educação diferenciada, impulsionada ainda pelo Plano Nacional de Educação (BRASIL, 2001). A formação do NEARIN em 2004, em parceria firmada com a FNLIJ, e o surgimento da lei 11.645/2008 vieram a confirmar essa aproximação da escolarização e das culturas indígenas através da obrigatoriedade do ensino da cultura e da história afro-brasileiras e indígenas nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio. Após o ano de 2004, as editoras abriram-se definitivamente aos escritores indígenas, principalmente através da categoria editorial de literatura infantojuvenil. Buscaremos apresentar, no primeiro capítulo, aspectos desse campo literário em que se insere a produção de Olívio Jekupé. Como veremos ainda, não são menos importantes as estratégias construídas pela edição dos livros infantojuvenis e pelo autor para informar o leitor de que se trata de uma literatura *nativa*.

Ao segundo capítulo reservaremos uma breve descrição da maneira pela qual a editoração dos livros de Olívio Jekupé e as estratégias textuais desse escritor constroem uma determinada noção de autoria e autenticidade de sua literatura. Esses elementos revelam-se produtivos para a compreensão de algumas das dimensões de sua literatura que incorpora a própria temática da escolarização. No entanto, as confissões do autor em uma de suas obras (*500 anos de angústia*, 1999) e a narrativa de alguns dos personagens de três de suas ficções (*Iarandu*, 2002; *Ajuda do saci*, 2006; *Tekoa*, 2011) indicam tensões e conflitos que o mundo das letras, especialmente aquele das escolas não indígenas, colocam ao sujeito. Muito embora o autor e Maria Kerexu, sua esposa, realizem adaptações da narrativa (*A mulher que virou urutau*, 2011), elas não implicam uma transição plena, e exclusiva, ao domínio da literatura, antes constituem uma versão singular e autoral.

Por fim, no terceiro e último capítulo apresentaremos os índices de oralidade e os modos de composição oral das narrativas literárias de Olívio Jekupé. Os elementos que apontam a voz nessa literatura nativa não indicam a plena incorporação de uma oralidade indígena, mas de traços mais genéricos da

modalidade oral de uso de uma língua. Ainda assim, a literatura infantil desse autor mostra-se fortemente marcada pela performance oral, principalmente a partir de um dos seus personagens (Verá, b2003), e por estratégias textuais que acusam a referência à transmissão oral.

Outras obras do autor acusam contradições e tensões associadas à sua defesa do letramento como instrumento de resistência e inventividade narrativa, derivada de uma percepção de que a transmissão oral está em vias de desaparecimento. A ambiguidade com que suas narrativas apresentam a oralidade e o letramento é, no entanto, a afirmação de uma relação dialógica entre os distintos sistemas. Desse modo, configura-se um terreno literário intermediário marcado por trânsitos entre a oralidade e determinadas práticas de escrita.

Reservamos ainda à última seção desse capítulo alguns apontamentos para uma interpretação Guarani sobre uma *literatura nativa*.

1. Observações metodológicas

A ênfase desta pesquisa recaiu, principalmente, sobre as condições de produção dessa literatura indígena, as suas relações culturais e o que ela comunica a seus leitores. No entanto, nosso propósito aqui não é atribuir maior valor a uma dessas dimensões para a interpretação que visamos nessa pesquisa. Ainda que o projeto de Jekupé por uma *literatura nativa* e o mercado editorial de literatura infantil busquem, de diversas maneiras, adequar as narrativas literárias aos seus propósitos, estas não mostraram-se, unicamente, função desse projeto de autoria e das demandas editoriais. Uma *oralidade ativa* mostrou-se também uma parte da composição da literatura de Jekupé, a contrapelo, inclusive, das próprias posições do autor sobre as condições de desaparecimento dos narradores da tradição oral, aspectos esses que indicam o diálogo profícuo da antropologia com a linguística e a literatura.

Cabe ainda uma advertência sobre os vocábulos indígenas presentes nesta dissertação. Em sua maioria Guarani, a ortografia de determinados vocábulos é bastante variável na literatura de Olívio Jekupé e também na bibliografia especializada, o que expressa, em larga medida, a inexistência de uma forma padrão extensamente empregada pela escrita. Apesar disso, muitos linguistas têm criado padrões de escrita em conjunto com uma gama de aldeias Guarani, que, no entanto, não são efetivamente utilizados pelos escritores. Desse modo, vamos apresentar as ortografias conforme a escrita adotada por cada obra literária. Se, por um lado, isso não facilita a leitura da correspondência entre os termos, por outro, essa diversificação merece destaque conforme o seu uso nas publicações literárias.

CAPÍTULO 1 – UMA LITERATURA DISSIDENTE?

Este capítulo tem como objetivo apresentar o contexto no qual se insere a produção literária de Olívio Jekupé. Para tanto, focalizaremos as condições de produção da literatura indígena contemporânea no Brasil, a abertura do mercado editorial aos escritores indígenas e a incorporação dessa literatura na categoria editorial de “literatura infantojuvenil”.

1.1. A literatura nacional e a literatura nativa

Andrea Daher, em *A oralidade perdida* (2012), analisou um *corpus* textual composto por materiais de suma importância “em meio à colonização e à conquista das almas”, sobretudo textos jesuíticos portugueses e de relatos franceses sobre o Brasil. A autora situa esses materiais no contexto de disjunção da oralidade e da escrita, promovida na era moderna, e também frente à conquista do oral, enquanto parte do empreendimento colonial.

Segundo a autora, nos relatos franceses o índio Tupinambá tem voz, mas esta é autorizada para declarar a vontade do índio de ser convertido e estabelecer alianças com os franceses. Já nas cartas e em outros documentos jesuítas portugueses, o índio não tem voz e é sempre “o índio do jesuíta”, que são “os únicos detentores da palavra, pois são eles, através de sua virtude, os mediadores por excelência da Graça divina” (A.Daher, 2012:27). Disso decorre que a capacidade enunciativa do índio é filtrada e conquistada pela moderna economia da escrita.

Já em 1882, alguns especialistas brasileiros debruçavam-se sobre a produção oral. Exemplo disso são as publicações de *Introdução à história da literatura brasileira* (1882) e de *História da literatura brasileira* (1888), ambas obras de Sílvio Romero, que se dedicavam aos contos e cantos anônimos, às lendas e às tradições populares, compreendidos enquanto manifestações da arte verbal

popular, constitutivas de uma “literatura oral” que seria também coextensiva à literatura brasileira (M.Almeida e S.Queiroz, 2004:11).

Na primeira metade do século XX, Luís da Câmara Cascudo foi o autor fundamental na abordagem da “literatura brasileira” constituída nas tradições populares. É exemplar a publicação de *Literatura oral no Brasil*, em 1952, em que consta sua avaliação do estado do reconhecimento nacional sobre as expressões populares equivalentes à literatura:

A poética indígena foi, intrinsecamente, o elemento de menor influência na literatura oral do Brasil. Ignoramos a rítmica exata e se tinham ameríndios uma poética declamatória, independente da produção destinada à música (1984:137).

O seu reconhecimento da arte verbal popular encontra lugar na publicação de *Geografia dos mitos brasileiros*, em 1947, na qual sua abordagem, tributária do difusionismo, preocupa-se com a origem e as trajetórias da produção cultural.

A obra fundamental de Antonio Cândido, *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, publicada em 1959, por sua vez, não incorporou expressões populares de arte verbal para a sua reflexão sobre a literatura nacional. Sobressaiu-se a demanda da “declaração de independência” da literatura brasileira com relação à europeia.

A esse propósito, Antônio Risério afirma que a produção indígena, ao lado da africana, foi expelida do “campo da atenção poética” e, então, reduzida à condição de documento etnográfico (1993:84). Apesar disso, não foi essa a única maneira pela qual a literatura brasileira relacionou-se com as tradições orais.

Segundo Fernando Carvalho (1997), o índio enquanto tema na ficção já comparece na literatura desde o século XVIII em *Uruguai*, de Basílio da Gama, e em *Caramuru*, de Santa Rita Durão. No romantismo, José de Alencar é o nome de maior destaque dentro dos propósitos da construção do nacional com um recurso ao índio enquanto um personagem heroico, tanto em *O guarani* (1857) como em

Ubirajara (1874) e em *Iracema* (1865). Posteriormente, ainda segundo Carvalho (1997), o indianismo deixa de se constituir entre os temas principais da produção literária, embora Inglês de Souza e José Veríssimo tenham publicado *Contos Amazônicos* (1892). No Modernismo, a imagem do índio constituiu tema, e também de forma forte, a produção oral indígena constituiu fonte literária para Mário de Andrade. Carvalho (1997) afirma que, após um intervalo significativo, essa tópica retorna com João Guimarães Rosa, *Meu tio, Yawaretê* (década de 1960), e Darcy Ribeiro, *Maíra* (1976).

Em *Literaturas da floresta*, Lúcia Sá (2012) apresenta o modo como muitos escritores sul-americanos, depois dos movimentos por independência no século XIX, engajaram-se no processo de apropriação cultural, tendo em vista a sua atividade de criação literária.

Puseram-se a pesquisar velhos livros de crônicas e diários de viagem em busca de personagens, histórias e maneiras de narrar, ansiosos por conhecerem mais sobre seus próprios países e os povos que neles viviam muito antes da chegada dos europeus. De pena na mão, começaram a recriar personagens, roubar enredos, citar parágrafos e páginas inteiras, chegando até mesmo a adotar em suas obras estruturas similares às dos textos indígenas (L.Sá, 2012:20).

No entanto, a autora indica que, mesmo nos estudos de histórias literárias e antologias nacionais do Brasil, os textos indígenas encontraram-se excluídos durante um longo período. Quando eram mencionados, predominava ainda a sua caracterização de documentos etnográficos. A abordagem que Lúcia Sá propõe diz respeito, então, à interpretação de uma obra literária como uma criação intertextual (2012:20), buscando compreender “o impacto dos textos indígenas na literatura produzida nos últimos 150 anos no Brasil e em países vizinhos, incluindo a Venezuela, Colômbia, Peru, Paraguai e, em menor proporção, Argentina e Uruguai”.

Dessa maneira, a autora identifica quatro maneiras pelas quais a intertextualidade indígena mostrou-se presente na literatura latino-americana: a primeira delas é a “narrativa de viagem de exploração”; a segunda refere-se à incorporação do índio, que por vezes é um herói, ao projeto independentista; a terceira diz respeito ao uso dos textos indígenas para um discurso revolucionário; e, por fim, a intertextualidade como uma oposição às ideias revolucionárias, ou seja, fundamenta-se na hostilidade ao indigenismo.

Esse impacto na literatura latino-americana teria sido ainda mais efetivo na influência a) macroCaribe, b) Tupi-Guarani, c) sistema Tukano-Arauaque do Alto Rio Negro, e d) Arauaque ocidental sobre a literatura latino-americana. A autora toma, respectivamente, como exemplares dessas influências as seguintes obras: a) *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, b) *O guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874), de José de Alencar, c) *Lendas em nheengatu e em português* (1928), de Antônio Brandão de Amorim, d) *Cobra Norato* (1931), de Raul Bopp. Diante de um profundo uso e impacto das narrativas indígenas na literatura latino-americana, a autora contesta a sua designação de meras “fontes” e defende um campo de investigação dos intertextos indígenas na literatura brasileira.

Durante as décadas de 1970 e 1980, correspondendo ao crescimento do movimento indígena por direitos territoriais e políticos, firma-se a autoria indígena sobre textos literários. Eliane Potiguara, em 1975, expôs o poema “Identidade indígena” como uma maneira de conferir um testemunho de sua trajetória e de sua família. Sua iniciação pública à atividade literária esteve acompanhada a de alguns outros poetas brasileiros que se empenhavam, a partir de então, em “contestar o marasmo ou o mar asmático das academias e de outras representações do meio literário, digamos, dominante” (G.Graúna, 2013:78). Embora hoje a leitura da produção literária desses escritores tenha aumentado, pode-se afirmar que, no momento das primeiras manifestações literárias, os escritores liam-se entre si e ainda hoje lutam para alterar esse cenário junto às editoras (G.Graúna, 2013:79).

A década de 1970 marca, além disso, o incremento das atividades de ensino e pesquisa no ensino superior, especialmente nas pós-graduações, e também de novas iniciativas para o trabalho com as tradições orais no país. Dois projetos devem ser destacados, o primeiro deles é a Biblioteca da Vida Rural Brasileira – Programa Nacional de Ações Socioeducativas e Culturais para o Meio Rural (PRONASEC-Rural), o segundo é o Conto Popular e Tradição Oral no Mundo da Língua Portuguesa, envolvidos na promoção de coletâneas de contos com objetivos científico e pedagógico (M.Almeida e S.Queiroz, 2004:82). O primeiro projeto mencionado dedicou-se às regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste, visando sobretudo “formar e informar o leitor”.

O PRONASEC-Rural publica, para compor a Biblioteca da Vida Rural Brasileira, dois volumes em Goiás – a Coleção Histórias Populares, com *Histórias populares de Jaraguá*, recolhidas e organizadas por Ione Valadares e Nei Clara de Lima, da UFG –; dez folhetos na Paraíba – a Coleção Tracoso, coordenada por Maria do Socorro Aragão, da UFPB –; e quatro livretos no Rio de Janeiro – os *Contos populares de Sambaetiba*. Os responsáveis por essas edições são, respectivamente: o Centro de Estudos da Cultura Popular, ligado à UFG; a Editora da UFPB e o Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular, também da UFPB; a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (M.Almeida e S.Queiroz, 2004:82-83).

Apenas em 1980 encontra-se o primeiro livro de uma coletânea de textos indígenas publicada por índios, Fermiano Lana e Luiz Gomes Lana (L.Sá, 2012:13), por iniciativa de Berta Ribeiro. Como demonstrou Lúcia Sá, muito embora a literatura brasileira tenha bebido nas fontes indígenas, esse diálogo não implicou o reconhecimento das artes verbais indígenas.

Ainda que uma grande profusão de obras de escritores indígenas no Brasil tenha sido publicada durante os últimos dez anos, a atividade desses escritores, como se vê, é anterior. Parte deles percorreu um caminho literário marginal ao mercado editorial. Tal alteração deve-se a uma confluência de fatores, dentre os

quais está a construção de uma legislação favorável à aproximação da escolarização e das culturas indígenas. Nesse aspecto, é exemplar o reconhecimento do direito indígena à educação escolar e aos processos próprios de aprendizagem, a partir da Constituição Federal de 1988. Somam-se, ainda, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (9.394/1996) – que institui a oferta de uma educação bilíngue e intercultural como dever do estado – e, posteriormente, a Lei 11.645, de 10 de março de 2008, que torna obrigatório o ensino da cultura afro-brasileira e indígena nos ensinos fundamental e médio, em instituições públicas e privadas. Esta última merece especial destaque, pois enfatiza que “Os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras” (Art. 26-A, § 2º, Lei 10.639)

O *Referencial Curricular Nacional para as Escolas Indígenas* (RCNEI/1996) e o Plano Nacional de Educação (PNL/2001) não foram menos importantes na sua formulação das diretrizes para a implementação das escolas indígenas diferenciadas e a formação dos professores indígenas.

Das experiências em educação escolar indígena surgiram muitos materiais, que foram elaborados em conjunto com especialistas e que passaram a ser pensados enquanto produção autoral indígena ou como escrita indígena da história (I.Scaramuzzi, 2008). Os textos oriundos dessas novas práticas estão também se tornando literatura (M.Almeida e S.Queiroz, 2004:200). Cresceram, durante os últimos anos, as pesquisas com esses materiais que indicam um contexto extremamente produtivo para a experiência dos povos indígenas com a escrita e a autoria. Esse cenário não diz respeito exclusivamente às experiências das escolas diferenciadas, pois constitui também o pano de fundo da formação da literatura indígena contemporânea.

A nova escrita indígena que nasce *de* e *para* a nova escola indígena aparece especialmente quando surge o desejo e a necessidade de re-escrever a história indígena, e por quê não, de re-escrever até mesmo as histórias indígenas, numa tentativa desenfreada de arrancar o poder de autoria das mãos dos tradicionais e históricos tutores das comunidades indígenas (L.Menezes de Souza, 2003).

A criação do Núcleo de Escritores e Artistas Indígenas (NEArIn), vinculado ao Instituto Indígena Brasileiro para Propriedade Intelectual (INBRAPI), foi um marco para a produção literária indígena neste país. O NEArIn foi criado a partir do I Encontro Nacional de Escritores Indígenas, em 2004, com a finalidade de promover a literatura indígena e a atividade profissional dos índios escritores. Dentre os escritores presentes na criação do NEArIn, estavam Eliane Potiguara, Daniel Munduruku, Graça Graúna, Edson Kayapó, Cristino Wapichana e Olívio Jekupé.

Falamos um ao outro das nossas dificuldades, de como conseguir publicar um livro; eu sabia o que era dificuldade, pois tenho tantos trabalhos escritos, mas guardados comigo e lutando para que um dia consigam uma publicação (O.Jekupé, 2009:19).

Desde então, vem crescendo o envolvimento dos escritores indígenas com a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), culminando em três concursos. O primeiro, realizado em 2004, chamava-se Concurso FNLIJ Curumim – Leitura de Obras de Escritores Indígenas; o segundo foi denominado Concurso FNLIJ Tamoios de Textos de Escritores indígenas – desde 2006, as atividades foram assumidas em parceria com o Núcleo de Escritores e Ilustradores Indígenas (NEII); o terceiro, no ano de 2013, foi uma comemoração dos 10 anos do Encontro Nacional dos Escritores Indígenas, tratando-se de um concurso a partir de um relato/uma reflexão de professores e educadores brasileiros, residentes no Brasil, sobre o uso de obras indígenas em sala de aula.

A visibilidade dos índios escritores vem crescendo e pode ser avaliada

na editoria dos próprios livros e/ou dos livros que os parentes da mesma etnia e/ou de etnias diferentes escrevem, conforme observamos no projeto “Palavra de Índio”, um selo editorial do escritor Daniel Munduruku (G.Graúna, 2013:81).

Somam-se a esse selo editorial também a Nova Tribo, de Kaka Werá Jecupé, e a Coleção Vozes Ancestrais, organizada por Daniel Munduruku, além do Instituto Uka, organizado por Cristino Wapishana e Daniel Munduruku².

Pode-se afirmar que estamos presenciando a conformação das condições de produção de uma literatura indígena no Brasil, sobretudo dirigida ao leitor não indígena. Trata-se de um momento de engajamento dos escritores indígenas na reflexão dos caminhos a serem tomados pela literatura por eles desenvolvida. Nosso trabalho, dedicado à produção literária de Olívio Jekupé, escritor Guarani, deve voltar-se também às reflexões que o autor elabora sobre a constituição dessa literatura. Procuraremos a seguir apresentar e problematizar a designação que atribui a esta, vale dizer, uma “literatura nativa”.

Nesse sentido, cabe-nos antes indicar o uso do qualificativo “nativo”, adotado por Rebecca Tillet (2007), que se refere à “literatura nativa americana” desenvolvida por povos indígenas dos Estados Unidos da América e do Canadá. Trata-se, pois, de uma ressalva quanto ao termo “nativo”. Sabemos que a expressão envolve uma gama de significações, inclusive aquelas que dizem respeito às relações coloniais. Se, por um lado, poderíamos dizer que há uma certa imprecisão no uso do termo – pois, em última instância, todo mundo é nativo de sua própria cultura –, por outro lado, no contexto da formação dos estados nacionais, o termo “nativo” expressa um sentimento de dissidência que grupos étnicos minoritários ou minorizados manifestam com relação à sociedade nacional

² Outros trabalhos notáveis vêm sendo desenvolvidos na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), através do Núcleo de Pesquisas Transdisciplinares Literaterras, coordenado por Maria Inês de Almeida, além do I e II Caxiri na Cuia (2013-14), que reuniu vários artistas indígenas para discutir a expressão literária, dentre outras, com apoio do grupo LEETRA da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), organizado por Maria Silvia Cintra.

(R.Tillett, 2007). No que diz respeito à emergência de uma literatura indígena no campo das literaturas nacionais, a qualificação “nativa” indica que essa manifestação literária não se origina simplesmente da sua incorporação à unidade da literatura brasileira, no caso que investigamos, mas à procura de uma fratura no campo literário.

Cabe notar a diferença em relação à formação da literatura de outras nações, como a de Angola e Moçambique, nas quais o recurso à ancestralidade foi indissociável da unidade da literatura nacional (R.Chaves, 2005). Mais do que isso, a independência dessa literatura com relação à literatura portuguesa e europeia passou não simplesmente pelo recurso às fontes nativas, mas através da “imersão no universo complexo da tradição e a afirmação dos valores mais genuínos das sociedades africanas” (R.Chaves, 2005:260).

De maneira geral, a expressão “literatura nativa” marca uma dissidência também a respeito das literaturas pós-coloniais. Para muitas destas, a descolonização de uma literatura não implica, necessariamente, o reconhecimento das artes verbais dos povos originários como equivalentes à literatura. O centro da preocupação está, na verdade, na cultura nacional e na ruptura com o poder imperial (B.Ashcroft et al., 1994:1). Nesses termos, a literatura pós-colonial encontra-se organizada pela retórica da nação.

Esse debate atravessa também toda a afirmação da literatura latino-americana. Como um continente historicamente marcado pela dominação colonial e imperialista, as reflexões em torno da sua literatura não foram menos engajadas no sentido de sua emancipação (V.Llosa, 1983; A.Carpentier, 1969; A.Rama, 1985).

Desse modo, pensamos que a expressão “literatura nativa” aproxima-se muito menos da literatura pós-colonial do que de uma literatura pós-nacional, que tem o intuito de se distanciar da retórica da nacionalidade, afirmando, ao contrário, a experiência social de povos originários. Esse é o caso da literatura indígena no

Brasil, aspecto presente na literatura de Olívio Jekupé a que nos dedicamos a seguir.

Embora tenhamos dedicado o segundo capítulo à investigação do autor, cabe, por ora, apresentá-lo sumariamente. Nascido em 1965 no distrito de Nova Itacolomi, no Paraná, Olívio Zeferino da Silva começou a escrever literatura por volta de 1984. Como estudante de filosofia na PUC-PR, não pôde concluir o curso que era custeado pelo seminário para padres. Assim que se desvinculou do seminário, decidiu ir morar na cidade de São Paulo com o intuito de concluir os seus estudos na Universidade de São Paulo e divulgar sua literatura. Neste município, passou a frequentar as aldeias Guarani em que recebeu o nome Tupã Jekupé e casou-se com Maria Kerexu. Os seus quatorze títulos publicados versam, principalmente, sobre os deslocamentos entre a aldeia e a cidade, a relação entre a escrita e a oralidade e a performance narrativa.

Uma apresentação detalhada da trajetória do escritor Jekupé será apresentada adiante no segundo capítulo. Por ora, trata-se de sublinhar preocupações que perpassam o conjunto da obra de Olívio Jekupé.

A ideia de uma literatura singular e autônoma está presente na publicação de *Literatura escrita pelos povos indígenas*, em 2009, que traduz as preocupações que perpassam o conjunto das obras literárias de Olívio Jekupé. Nas palavras do próprio autor, “Todos os contos que eu lia eram sempre escritos pelos não indígenas, e isso me deixava preocupado e triste. Mas um dia tínhamos nossos contos, escritos por mim e muitos outros indígenas do Brasil” (O.Jekupé, 2009:13).

Essa obra de Olívio Jekupé poderia ser classificada como um ensaio sobre a literatura indígena no Brasil. Parte dos objetivos desse texto retrata as motivações dessa literatura e as dificuldades que vigoraram nesse país.

Por isso, quero incentivar minha filha, assim como já incentivei outros guaranis de nossa aldeia e outras. Temos que dar um apoio para quem está iniciando porque não é fácil uma publicação e não foi fácil para mim também (...) Se eu não tivesse começado assim

[publicação independente], talvez não tivesse chegado aonde cheguei (O.Jekupé, 2009:13).

Esse ensaio e também *500 anos de angústia* (1999) são obras que Olívio Jekupé publicou de forma independente, arcando com os gastos. Já *Xerekó Arandu* (c2002) e *Iarandu, o cão falante* (2002), esta última organizada pelo escritor Daniel Munduruku, foram publicadas pela editora Palavra de Índio.

No ensaio *Literatura escrita pelos povos indígenas* (2009), o autor identifica os motivos fortes de sua produção literária: “terras sendo roubadas, rios sendo destruídos, índios assassinados, índias estupradas e tantas outras coisas mais” (O.Jekupé, 2009:12). No entanto, o seu esforço para a publicação de seus textos e suas obras nem sempre encontravam aceitação prévia:

Também comecei a procurar alguns pequenos jornais para fazer algumas matérias. Aproveitava e pedia para incluírem alguma poesia minha ou algum conto. Isso foi muito bom porque aos poucos eu podia mostrar meus trabalhos; sabia que era difícil chegar à grande imprensa, por isso eu tinha que ter paciência e procurar os pequenos, pois era através deles que um dia eu chegaria nos grandes jornais e revistas... (O.Jekupé, 2009:12).

Vê-se que Jekupé entende que a realização da literatura de autoria indígena depende de pressão e mobilização dos escritores indígenas no Brasil. Deve-se notar, ainda, que a percepção do autor é a de que os povos indígenas no país estão lutando para preservar as suas línguas, que para ele é ponto nevrálgico da resistência étnica.

Quando essas nações não tiveram mais sua língua, aí foram perdendo seus costumes que sempre foram ensinados oralmente. Por isso é importante cada nação não perder sua língua, do contrário é fácil perder muitas histórias (O.Jekupé, 2009:17).

Desse modo, a sua defesa da consolidação de uma literatura nativa constitui-se também uma política linguística, uma vez que propõe o espaço literário como lugar de expressão de línguas minorizadas. Este último aspecto é identificado por Jekupé como o principal motivo das perdas na transmissão oral. Esse tema, abordado por Walter Benjamin (1994), diz respeito às transformações que distintas tradições orais podem sofrer em relação ao desenvolvimento da sociedade capitalista e às injunções do âmbito da sua infraestrutura:

(...) a arte de narrar torna-se cada vez mais rara porque ela parte, fundamentalmente, da transmissão de uma experiência no sentido pleno, cujas condições de realização já não existem na sociedade capitalista moderna (J.Gagnebin, 1994:10).

É nesse contexto que surge também a defesa de Olívio Jekupé de que a consolidação da literatura indígena no Brasil não se dissocie da escolarização diferenciada, direito garantido pela Constituição Federal de 1988.

Segundo o próprio autor, “Sempre me preocupei muito com a questão da educação: é preciso escolas nas aldeias, porque é assim que surgirão os escritores” (O.Jekupé, 2009:16). Apesar dessa sua defesa estar mais ou menos expressa no início das suas publicações literárias, apenas recentemente o autor incorporou uma conceituação da “literatura nativa” na apresentação de uma obra por ele organizada.

Aguyjevetem ava'í! Aguyjevete, kunhai!

Bem-vindo, menino! Bem-vinda, menina!

Os indígenas sempre contaram histórias. Muito antes de 1500, quando os primeiros jurua kuery (não indígenas) chegaram ao Brasil, nossos povos já contavam histórias.

À noite, ao redor das fogueiras, os sábios guaranis passavam seus conhecimentos por meio de histórias; eles não tinham escrita nem escolas.

Hoje, muitas das aldeias indígenas têm escolas, e as crianças aprendem a ler e a escrever em suas línguas nativas e também em português.

Neste livro você poderá conhecer sete contos tradicionais guaranis, escritos

por autores indígenas, que moram nas aldeias Krukutu e Tenonde Porã, no distrito de Parelheiros, na cidade de São Paulo, e Sapukai, em Angra dos Reis, no estado do Rio de Janeiro.

Os indígenas são povos de tradição oral. Antigamente, as histórias indígenas eram contadas aos jurua kuery (não indígenas), que as escreviam e as publicavam, mas já faz algum tempo que indígenas de vários povos, como o Guarani, Munduruku, Maraguá, entre outros, começaram a registrar por escrito, traduzir e adaptar suas histórias para o português, compondo o que chamamos de literatura nativa.

A cada conto, conheça um pouco da língua, da cultura e dos costumes guaranis!

Trecho de apresentação de *As queixadas e outros contos Guarani*, 2013, Olívio Jekupé (org.).

Como vimos acima, a ênfase inicial da apresentação recai, principalmente, na ancestralidade da prática de narrar. Essa referência do autor indica, fundamentalmente, que, a seu ver, a manifestação literária contemporânea não inventa a arte da palavra Guarani, mas, ao seu modo, lhe dá continuidade.

Na mesma linha, a apresentação enfatiza a transmissão oral, afirmando que a existência de escolas nas aldeias não inaugurou a educação indígena nem mesmo veio suprir uma carência educacional. Trata-se, antes, de um recurso a outros regimes de conhecimento. O autor apresenta, ainda, o que, a seu ver, constituiu mudanças na transmissão do conhecimento, afirmando que a principal delas está em seu processo atual de edição. O contraste realizado por “eles não tinham escrita nem escola” estabelece que a oralidade, mais do que um meio de composição de textos, diz respeito a um modo de conhecimento e aprendizagem, o que fica expresso por “os sábios guaranis passavam seus conhecimentos por meio de histórias”.

Isso indica que a existência de escolas nas aldeias e a aprendizagem da leitura e da escrita em Guarani e em português não devem ser compreendidas, portanto, como inauguradoras da educação indígena, tampouco são elementos que vieram suprir uma carência educacional Guarani. Trata-se sim de um recurso a conhecimentos diversos, que dizem respeito a uma outra modalidade de conhecimento, a qual é representada aqui como relativa aos *jurua*.

O quinto parágrafo vem apresentar o que mudou, segundo a perspectiva do autor, para a circulação dessas narrativas. Jekupé indica que anteriormente os não indígenas ouviam as versões narradas pelos índios e as escreviam, ou as transcreviam e as publicavam. A ênfase do autor, em seguida, revela ao leitor que a principal mudança ocorreu, atualmente, não na produção das narrativas orais, mas na coleta e na publicação destas. No que diz respeito principalmente à escrita de narrativas indígenas, mudou, primeiramente, não a autoria dos textos indígenas, mas a autoria da publicação destas. Esse aspecto será melhor abordado no capítulo seguinte.

A caracterização dos escritores indígenas de *As queixadas e outros contos guarani* aparece no quarto parágrafo, com destaque à condição de moradores das aldeias Guarani na cidade de São Paulo (SP) e em Angra dos Reis (RJ). Da grande capital de São Paulo foram citadas a aldeia Krukutu e a aldeia Tenonde Porã. É importante destacar que Olívio Jekupé e sua esposa Maria Kerexu, além de Luiz Karai, são moradores da aldeia Krukutu. Enquanto isso, Jera Giselda é moradora da aldeia Tenonde Porã. Fato que não deve ser negligenciado é a importância das aldeias de São Paulo para a formação da literatura indígena contemporânea, em especial a Guarani. Além desses autores citados, temos ainda Kaka Werá Jecupé, que também já residiu na aldeia Tenonde Porã, antigamente chamada Morro da Saudade. Kerexu Mirim, Jeguaká Mirim e Tupã Mirim, filha e filhos de Olívio Jekupé e Maria Kerexu, também possuem cada um o seu livro publicado. Apenas Kerexu Mirim realizou a publicação de seu livro de maneira independente e diz respeito a um relato de uma aventura sua. Os seus irmãos Jeguaká Mirim e Tupã Mirim publicaram recentemente um livro através do mercado editorial de literatura infantil. Isso nos faz sugerir a interpretação de que os escritores Guarani da periferia da capital formam, conjuntamente, um capítulo à parte na formação da literatura indígena contemporânea.

Por fim, como dissemos anteriormente, a multiplicação de autores e o crescimento da publicação de literatura nativa no país, estão, segundo o autor,

relacionados à presença das escolas diferenciadas em aldeias indígenas. No contexto da cidade de São Paulo, foco importante de formação de escritores, esse aspecto encontra lugar na construção do Centro de Educação e Cultura Indígena (CECI).

A construção do Centro de Educação e Cultura Indígena (CECI) e a da Escola Estadual do Krukutu (EEK), finalizadas em 2004 na aldeia Krukutu, mostram-nos alguns elementos para compreender essa relação, não isenta de tensões. Edna Ferreira (2012) descreve o processo de construção do CECI junto aos índios Guarani na aldeia Krukutu; para a autora, antes do início das atividades do centro de educação, Laurindo Tupã, então *xeramoí* (pajé), ressaltou que a realização dos objetivos do CECI estava condicionada às “bênçãos de Nhanderu” (“nosso pai”, em Guarani). Desse modo, era preciso que todos se dirigissem à *opy* (casa de reza) para receber as bênçãos. Esse episódio retrata o modo como a construção do CECI estava, ao mesmo tempo, sendo interpretada e orquestrada pela cultura Guarani. Os índios recebiam a escola através da *opy*, o que declarava a sua proeminência na recepção dessa agência de letramento.

No projeto político-pedagógico (PPP) do CECI, referente a maio de 2004, encontramos a fala de Marcos Tupã, então cacique da aldeia Krukutu: “nosso povo não tem o costume de escrever... mas agora é preciso saber, é muita coisa chegando na aldeia, é a televisão, é gente que vem visitar” (2004:5). Essa breve menção de Marcos Tupã diz respeito aos problemas enfrentados pelos índios Guarani na periferia da capital:

O fato das aldeias estarem cercadas pelos centros urbanos, tendo seu espaço físico reduzido, faz com que os indígenas se deparem com a possibilidade de perda das suas tradições e de seus meios de sobrevivência no espaço natural, como a caça, a pesca e a agricultura. Isto degrada a qualidade de vida e ameaça a segurança alimentar desta população (PPP, 2004:5).

Nesse contexto, a escola na aldeia não é uma resposta ao modo de vida tradicional Guarani, mas uma estratégia de administrar a relação entre a aldeia e a cidade, propiciando às crianças indígenas a reflexão e a formação sobre os processos mais abrangentes que envolvem os índios Guarani nas relações de desigualdade, constitutivas da sociedade brasileira. Portanto, envolvidos cada vez mais em situações de uso da língua portuguesa e subordinados aos conhecimentos *juruá*, a escola aparece no discurso como “mal necessário”. Desse modo, expressa-se o interlocutor de Fernanda Borsatto (2010), “Porque a escola é um mal necessário, porque assim, a escola é uma estrutura que não faz parte do povo, só que é necessário por isso, porque se você pôr a criança para estudar pra fora, aí ela vai perder” (2010:110).

Para Olívio Jekupé, a literatura nativa tem na escola diferenciada um espaço de formação:

quero dizer que será importante para nossas aldeias, porque nas aldeias chegam muitos livros enviados pelas Secretarias de Educação, mas livros que não são sobre índios. E a partir de agora eles poderão enviar livros de autores indígenas (2012:36).

1.2. Elementos de edição

No caso da produção literária de Olívio Jekupé, ela não é composta majoritariamente de transcrição de narrativas em língua portuguesa. Em entrevista concedida em janeiro de 2013, o autor mencionou a procura das editoras brasileiras por escritores indígenas e seu interesse mais acentuado pelas narrativas de tradição oral. Propostas como as de *500 anos de angústia* (1999) e *Xerekó Arandu* (c2002), que versam sobre as dificuldades de os Guarani estabelecerem-se nas cidades para seus estudos e sobre as violências às quais são submetidos em diversas situações, são secundarizadas no atual contexto do

mercado editorial. Em parte, isso se deve à ênfase do ensino da cultura indígena nas escolas e ao entendimento do que são as culturas dos povos indígenas.

Nesse cenário, sobressaem-se as narrativas, a representação da vida cotidiana nas aldeias indígenas e a sua relação com a natureza. Isso nos auxilia a compreender a determinação das editoras sobre os temas literários para o mercado de literatura indígena.

Tudo indica que o entendimento do que seja a cultura indígena e a sua literatura esteja em disputa no mercado editorial. Trata-se não apenas de uma disputa em relação à formulação de políticas públicas de incentivo à leitura, mas também em relação à edição de literaturas indígenas no Brasil. Uma das possíveis saídas a esse empecilho são as iniciativas de escritores indígenas, como Olívio Jekupé e Daniel Munduruku, de organização de antologias, e, no caso do último autor, de criação de editoras.

Desse modo, um dos aspectos da condição de produção dessa literatura indígena encontra-se na seleção editorial dos trabalhos desses escritores.

A publicação dos livros de Olívio Jekupé no mercado editorial se iniciou nos anos 2000 (ver Quadro Q.1, nos anexos). Ponto de destaque é a obra *Arandu Ymanguaré*, de 2003, em que encontramos pela primeira vez a interlocução com o público leitor infantojuvenil.

Queridos amiguinhos

Todos nós temos curiosidade de saber como vivem os índios: será que eles vão à escola? É verdade que pescam com arco e flecha? Será que têm medo de onça? O que fazem para se divertir? Qual sua comida predileta? Que remédios usam quando ficam doentes?

Nós, da Editora Evoluir, também queríamos saber dessas coisas e então fomos perguntar diretamente para Olívio Jekupé, um guarani da aldeia Krucutu que fica em Parelheiros, perto de São Paulo. Ele nos deu muitas explicações, contou várias histórias, ensinou o significado de muitas palavras. É um pouco disso tudo que queremos compartilhar com vocês em “Arandu Ymanguaré” Sabedoria Antiga. As histórias e respostas da entrevista foram escritas pelo próprio Jekupé e como

achamos que vocês gostariam de conhecer sua verdadeira forma de se expressar, decidimos não modificar o texto. Mas para que vocês entendam bem as histórias e aprendam algumas palavras novas colocamos, no final do livro, um pequeno dicionário Tupy-Guarani-Português.

Ao conversarmos com o Jekupé lembramos de que há muitas maneiras do ser humano viver em nosso planeta: no agito das grandes cidades, em fazendas, no campo, como nômades no deserto, ou pescadores à beira-mar. Pode também viver nas florestas e nelas encontrar sua alegria e seu sustento – como os índios, primeiros habitantes de nosso país, sobre cuja vida precisamos aprender mais.

Só quando conhecermos a beleza, a riqueza e a força das tradições indígenas poderemos, de fato, valorizar e defender o seu povo. Vamos fazer isso juntos?

Trecho de *Arandu Ymanguaré*, 2003, O.Jekupé.

São dois os aspectos aos quais gostaríamos de chamar atenção sobre esse trecho. O primeiro deles é o fato de a apresentação não ter sido redigida pelo próprio autor e dirigir-se ao leitor infantojuvenil. Como está descrito acima, em “Queridos amiguinhos”, evidencia-se textualmente a nossa interpretação sobre a incorporação da literatura indígena via categoria editorial de literatura infantojuvenil. O segundo aspecto é um desdobramento do primeiro. A incorporação da produção literária de escritores indígenas à categoria editorial mencionada fez coincidir a educação – um dos alicerces dessa literatura dirigida a crianças e a jovens – e a interculturalidade, duas noções muito caras ao contexto de aproximação das temáticas da escolarização e das culturas indígenas.

Se olharmos principalmente para o primeiro e o quarto parágrafo veremos que a apresentação desse livro tem como objetivo informar sobre a diversidade cultural e as muitas maneiras pelas quais os seres humanos vivem. Como se vê na apresentação de *Arandu Ymanguaré* (2003), o desconhecimento sobre a diversidade cultural no país é destacado e a edição visa compensá-lo.

Depois dessa publicação, com exceção de *Literatura escrita pelos povos indígenas*, de 2009, as demais publicações atendem, especialmente, ao público leitor infantojuvenil. Muito embora as publicações de Olívio Jekupé incluam o

diálogo com o leitor infantojuvenil, este vem a ter atenção exclusiva depois da publicação de *Arandu Ymanguaré*, de 2003.

Após esse ano, as publicações de Olívio Jekupé se concentram no leitor infantojuvenil. Suas diversas publicações foram feitas em variadas editoras, isso porque elas procuram uma correlativa diversidade de autores para as suas publicações, na medida em que, como veremos no capítulo seguinte, a apresentação do autor está ligada à construção de sua autoridade como representante de uma tradição indígena.

Gostaríamos de apontar, ainda, nesta seção, a relação estabelecida pelas editoras, o autor e os ilustradores. Seguimos os apontamentos de Palo e Oliveira (1986), que demonstram a pertinência do elemento visual:

No caso da literatura infantil, o foco narrativo participa de duas naturezas – a verbal e a visual –, ambas tentando uma comunicação, a mais próxima e direta possível, com as crianças, recuperando a tradição da oralidade do “Era uma vez” dos contos de fadas (1986:43).

Em entrevista com o escritor Olívio Jekupé, soubemos que apenas os ilustradores Maurício Negro e Rodrigo Abrahim realizaram contato com o autor do texto literário para estabelecer conjuntamente o trabalho de ilustração da obra. Isso é fundamental se nos ativermos ao fato de que os ilustradores das obras de Olívio Jekupé não possuíam, necessariamente, conhecimento prévio sobre os povos indígenas, sua cosmologia e, o que pode ser de suma importância, o seu grafismo.

Se compararmos, por exemplo, as ilustrações de *Ajuda do saci*, de 2006, e *Tekoa*, de 2011, com as ilustrações de *A mulher que virou urutau*, de 2011, veremos diferenças importantes e alguns problemas³.

³ Para um melhor aproveitamento do debate sobre a edição escrita/visual da literatura infantil, ver “peritexto” (P.Hunt, 2010).

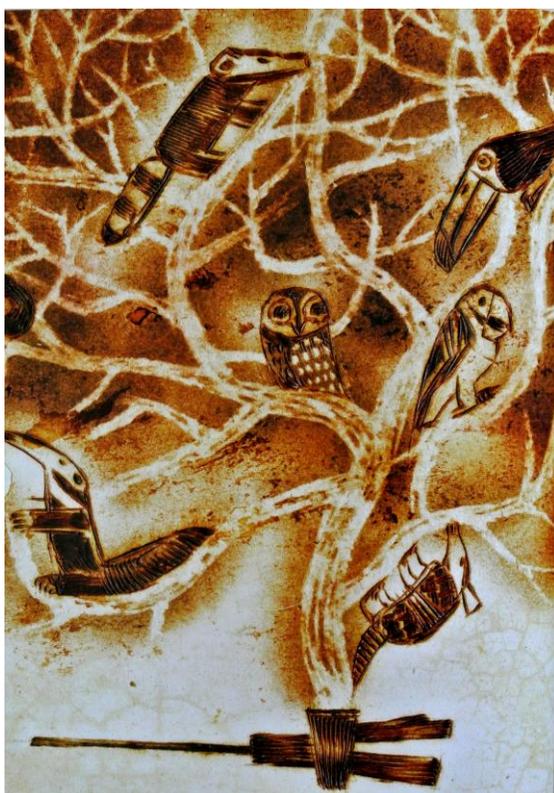


Figura 1 Imagem de *Tekoa: conhecendo uma aldeia indígena*, (2011:14), Global Editora, O.Jekupé. Ilustração: Maurício Negro.

A imagem acima, de *Tekoa*, faz um recurso ao artesanato Guarani, comumente vendido nas cidades próximas às aldeias Mbyá, Nhandeva e Kaiowá. Trata-se de animais geralmente esculpidos em madeira, situados, na imagem acima, em galhos de uma árvore formada pela fumaça do cachimbo, *petyngué* (modo como o vocábulo aparece na respectiva obra).



Figura 2 Imagem de *Ajuda do saci* (2006), Editora DCL, de O.Jekupé. Ilustração: Rodrigo Abrahim.

O *petynguá* também aparece em *Ajuda do saci* e mais uma vez é retratado segundo o modo tradicional pelo qual é produzido e utilizado. É notável sua semelhança com a representação da imagem da anterior, que também diz respeito ao cachimbo.



Figura 3 Imagem de *A mulher que virou urutau* (2011), Panda Books, de Olívio Jukupé e Maria Kerexu. Ilustração: Taisa Borges

No entanto, se focarmos a imagem acima, presente em *A mulher que virou urutau*, vemos uma aproximação às representações utilizadas, por exemplo, pelo filme *Pocahontas* (1995), que se referem aos Powhatan.



Figura 4 Imagem de *Pocahontas* (1995), Walt Disney.

As similaridades da imagem acima (Figura 4) com aquela anterior (Figura 3), permite-nos indicar a hipótese de que o ilustrador tenha buscado o “modelo americano” para a sua ilustração da obra de Olívio Jekupé e Maria Kerexu. A semelhança de os índios das duas imagens portarem respectivamente uma bengala e um cajado é ainda mais sugestiva.

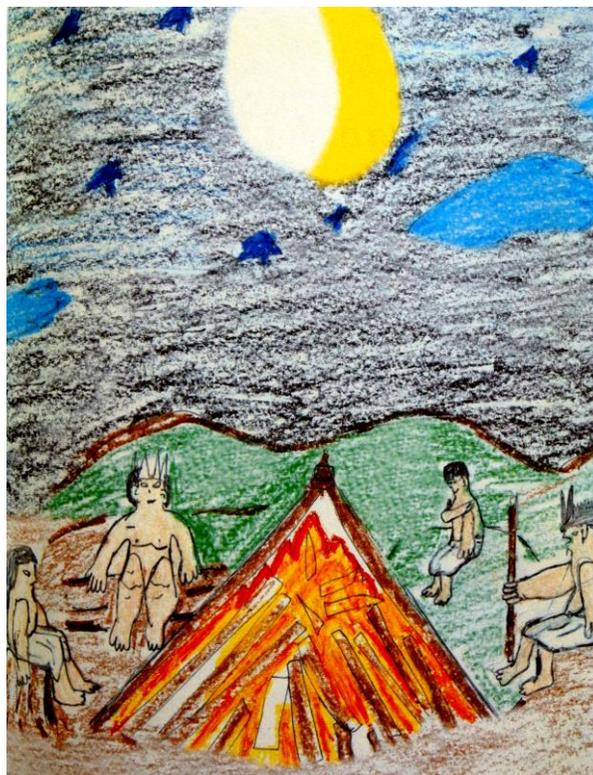


Figura 5 Imagem de *Verá: o contador de histórias*, b2003, Peirópolis, de Olívio Jekupé. Ilustração: crianças Guarani.

Um outro modelo adotado pelos ilustradores é o recurso a desenhos improvisados pelas crianças Guarani, como é o caso das ilustrações de *Verá: o contador de histórias* (b2003). Além de esse aspecto colocar em relevo a condição infantojuvenil dessa edição, o uso de desenhos feitos por crianças indígenas tem a função de alimentar o imaginário de autenticidade dessa expressão literária para o leitor *jurua*.

Por fim, tendo como referência o Quadro Q.1 em anexo, deve-se prestar atenção à publicação em italiano, que é também uma manifestação da internacionalização da literatura indígena contemporânea. Daniel Munduruku recebeu recentemente o Prêmio Tolerância (outorgado pela UNESCO), e Eliane Potiguara foi indicada para participar da Declaração Universal dos Direitos Indígenas na ONU, em Genebra, nos anos de 1991/2001. Trata-se de evidências

de que o interesse por essa literatura e seus escritores cresce não somente no Brasil como também no exterior.

Ainda explorando a relação entre a produção literária e as classificações adotadas pelas editoras, cabe-nos indicar que as definições variam na produção literária de Olívio Jekupé. Apesar disso, é visível a formação de uma preferência editorial por textos associados à produção oral Guarani. Para a sua visualização, ver a Quadro Q.2 (em anexo).

Como vimos anteriormente, a aproximação do mercado editorial aos escritores indígenas deveu-se, principalmente, a dois fatores: a associação de escritores indígenas para o desenvolvimento de sua literatura (NEARIN), vinculada à FNLIJ; e o contexto mais amplo da legislação vigente que realiza, de variadas maneiras, a aproximação entre a escolarização – normal e diferenciada – e as culturas indígenas. Para compreendermos a inserção da literatura de Olívio Jekupé nesse campo literário mediado pelo mercado editorial, passaremos brevemente a uma apresentação da literatura infantil brasileira.

1.3. A literatura infantojuvenil no Brasil

Para Lajolo e Zilberman (1999), a literatura infantil define-se, em um primeiro momento, antes pela sua circulação, associada principalmente a instituições como a escola, do que às estruturas e aos procedimentos internos às obras destinadas às crianças, o que também é confirmado por outros autores (M.Palo e M.Oliveira, 1993; N.Ferreira, 1982; F.Rosemberg, 1984; L.Cademartori, 2010). As autoras Lajolo e Zilberman também consideram que a literatura infantil constitui-se, em um longo processo, ao nível de suas convenções literárias dirigidas à infância (1999:17).

Embora as primeiras obras dirigidas ou apropriadas ao público infantil tenham surgido na França, durante o século XVII, a literatura infantil tem sua difusão na Inglaterra, no século XVIII, em que a expansão da industrialização

viabilizou a incrementação do mercado literário e o desenvolvimento da imprensa. Obras como *Robinson Crusó* (1719), de D. Defoe, e *Viagens de Gulliver* (1726), de J. Swift, somaram-se como adaptações de romances de aventura dirigidas ao público infantil.

No século XIX, os irmãos Grimm constituem aquela que seria uma coleção de contos (1812) e sinônimo da literatura infantil. A partir de então, definem-se algumas diretrizes para a produção dessa literatura, que Lajolo e Zilberman (1999:20) compreendem ser três:

a predileção por histórias fantásticas (...) ou então por histórias de aventuras, transcorridas em espaços exóticos, de preferência, e comandadas por jovens audazes (...). Por último, a apresentação do cotidiano da criança, evitando a recorrência a acontecimentos fantásticos e procurando apresentar a vida diária como motivadora de ação e interesse (...).

Ainda que a literatura infantil guardasse uma relação com histórias de natureza popular e de circulação oral – como na publicação francesa de Charles Perrault (1697), em *Histórias ou narrativas do tempo passado com moralidades* –, sua recepção dependia da capacidade de leitura das crianças. Isso significou que o esforço de consolidação dessa literatura esteve incumbido também do estímulo à sua própria condição de existência, por vezes imiscuindo-se em um propósito pedagógico. A viabilidade de sua circulação em massa esteve imbricada, por fim, na escolarização compulsória.

Seguindo o trabalho de Lajolo e Zilberman (1999), podemos afirmar que, no Brasil, embora a literatura infantil viesse a surgir no século XX, já no século XIX são encontradas algumas referências de obras destinadas a crianças. Ao que tudo indica, a implementação da Imprensa Régia iniciou a atividade editorial, o que impulsionou a publicação de alguns livros para crianças, tais como *As aventuras pasmosas do Barão de Munkausen* (1818), de José Saturnino da Costa Pereira.

Mas a regularidade e a relativa autonomia da literatura brasileira para a infância só se constituiriam nos anos que seguiriam a proclamação da República; no entanto, somente com o aceleração da urbanização tornou-se propício o aparecimento da literatura infantil (Lajolo e Zilberman, 1999:23). Tendo em vista esse panorama mais amplo, é possível identificar uma aproximação entre a escola e a literatura infantil, atravessadas pelas mesmas questões que marcavam os debates sobre o desenvolvimento do país, a saber, a transformação de um mundo rural em um mundo urbano.

Sendo assim, o estímulo à literatura infantil aparece no movimento geral pela instrução, escolarização e alfabetização. Nesse contexto, a própria criança, enquanto protagonista, torna-se um recurso comum para retratar situações de aprendizagem, lendo um livro, ouvindo histórias, estabelecendo diálogos educativos com seus pais e outros parentes, e até mesmo com um professor. É importante notar que, segundo as autoras, até aquele momento, a literatura infantil não incorporava qualquer “diversidade regional brasileira”, e quando pretende fazê-lo não está isenta de contradições.

Paulatinamente, a literatura infantil encontrava a diversidade sociocultural do país que foi pouco a pouco incorporada na literatura dirigida ao público adulto. Monteiro Lobato, em *Urupês* (1918), e Lima Barreto, em *O triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), narram a violência, a miséria e a falência desse modelo rural para o Brasil; a literatura infantojuvenil foi, para as autoras, um momento significativo dessa mudança.

Mais do que isso Monteiro Lobato converteu-se em paradigma industrial e estético para a literatura infantil (Lajolo e Zilberman, 1999: 52), investindo na abertura de editoras, tais como Monteiro Lobato e Cia., Companhia Editora Nacional e Brasiliense. Um determinado ruralismo, presente na obra de Monteiro Lobato, também é identificado em *Saudade*, de Tales de Andrade. Ganha relevo ainda na escrita lobatiana o recurso ao sítio, enquanto lugar privilegiado para o

aprendizado, como espaço equivalente ao escolar. Mais do que isso, trata-se de um modelo pedagógico, uma “escola paralela” (Lajolo e Zilberman, 1999:76).

Para as autoras, na expansão do modernismo, o folclore conquistaria lugar nas fontes privilegiadas de sua produção artística. No entanto, foi Monteiro Lobato quem busca restabelecer o estatuto oral da literatura infantil, reconstituindo, na ficção, as situações de transmissão oral. Basta lembrar a ação recorrente de D. Benta em narrar em voz alta para a sua audiência. Essa estratégia textual de Monteiro Lobato pretende aproximar o leitor infantil à condição oral e coletiva das narrativas populares. O recurso à fala coloquial, insubordinada à “norma culta”, passou a incidir recorrentemente sobre as convenções literárias infantojuvenis (Lajolo e Zilberman, 1999).

(...) romperam os laços de dependência à norma escrita e ao padrão culto, procurando incorporar a oralidade sem infantilidade, tanto na fala das personagens, como no discurso do narrador. Representar essa oralidade não significou apenas desrespeitar regras relativas à colocação de pronomes ou ajustar a ortografia à pronúncia brasileira. Tratou-se principalmente de reproduzir a circunstância fundamental de transmissão de mensagens: o prazer de se comunicar e de ouvir histórias, a troca de idéias, a naturalidade da narração em serões domésticos (Lajolo e Zilberman, 1999:81).

Outros títulos merecem destaque. A obra *As aventuras de Tibicuera* (1937), de Érico Veríssimo, tem como um dos seus objetivos narrar a história do Brasil, a partir do personagem Tibicuera, um índio tupinambá, o qual recebe de um pajé o segredo da imortalidade: passar seu nome adiante às gerações seguintes. Desse modo, Tibicuera narra em primeira pessoa os acontecimentos relativos à colonização do país até a república brasileira. A narrativa desenvolve-se no sentido da incorporação do índio à civilização em vias de construção. Tibicuera revela, a uma certa altura, ter adquirido hábitos civilizados, como apreciação da arte, em detrimento de sua vida primitiva. Seu aprendizado da história, como

disciplina, desencadeia um distanciamento com relação à “primitividade” do personagem – característica mencionada por ele próprio.

Outras obras como *Baianinha* (1942) e *Indiozinho* (1944), de Tio Damião, *Araci e Moacir* e *O curumim do Araguaia*, de Luiz Gonzaga de Camargo Fleury, *Tangará conta histórias* (1952), de Olegário Mariano, introduziram personagens crianças de diferentes regiões e culturas do país, visando à transmissão de costumes diversos e, o que é fundamental para a literatura infantil até a década de 50, a um propósito educativo para uma comunidade nacional. Aos poucos, obras como *Tangará conta histórias* se dedicariam à incorporação da oralidade, como veículo para transmissão de saberes e também como forma de aprendizado.

Como a literatura infantil tendia, então, à exploração de regiões “menos familiarizadas” (Lajolo e Zilberman, 1999:100), isso significou a transformação ficcional das áreas rurais em locais de aventuras e diversão. Em geral, as histórias se dirigiam às crianças e aos jovens das cidades que, no contexto da perda de centralidade econômica das regiões rurais, podiam vê-las como distantes e escondidas. Uma das recorrências literárias veio a ser a situação de férias escolares, em que as crianças encontravam-se em busca de aventuras (Lajolo e Zilberman, 1999:100).

Isso não quer dizer que não houvesse espaço para literaturas reacionárias através das quais o caboclo e o índio eram representantes de um Brasil primitivo, em obras como *O gigante de botas* (1941), *O espírito do sol* (1946), *Coração de onça* (1951), *Cem noites tapuias* (1976), de Ofélia e Narbal Fontes, que constituem-se como “epopeias bandeirantes” (Lajolo e Zilberman, 1999). Frente a essa reação, é voz dissonante *Corumi, o menino selvagem* (1956), de Jerônimo Monteiro, fazendo eclodir “o novo relato de aventura, que troca sítios amenos por regiões ignoradas da floresta virgem” (Lajolo e Zilberman, 1999:105).

Nas décadas de 1960 e 1970, segundo as autoras, consolidaram-se convenções literárias infantojuvenis, no que diz respeito à forma e ao conteúdo dessas obras, que se tornaram mais ou menos estáveis. Nesse panorama, a

oralidade tornou-se parte do horizonte de expectativa dos textos de literatura infantil:

Marca bastante típica dos livros infantis de 1960 para cá é a incorporação da oralidade, tanto na narrativa quanto na poesia (...) A oralização do discurso nos textos para crianças torna-se bastante coerente com o projeto de trazer para as histórias infantis o heterogêneo universo de crianças marginalizadas, de pobres, de índios. Da mesma forma que suas personagens e enredos deixaram de ser exemplares do ponto de vista dos valores dominantes, também a linguagem distanciou-se do padrão formal culto, indo buscar na gíria de rua, em falares regionais e em dialetos sociais a dicção adequada aos novos conteúdos (Lajolo e Zilberman, 1999:151).

O argumento das autoras é fundamental para compreender a inserção da literatura de Olívio Jekupé na produção infantojuvenil.

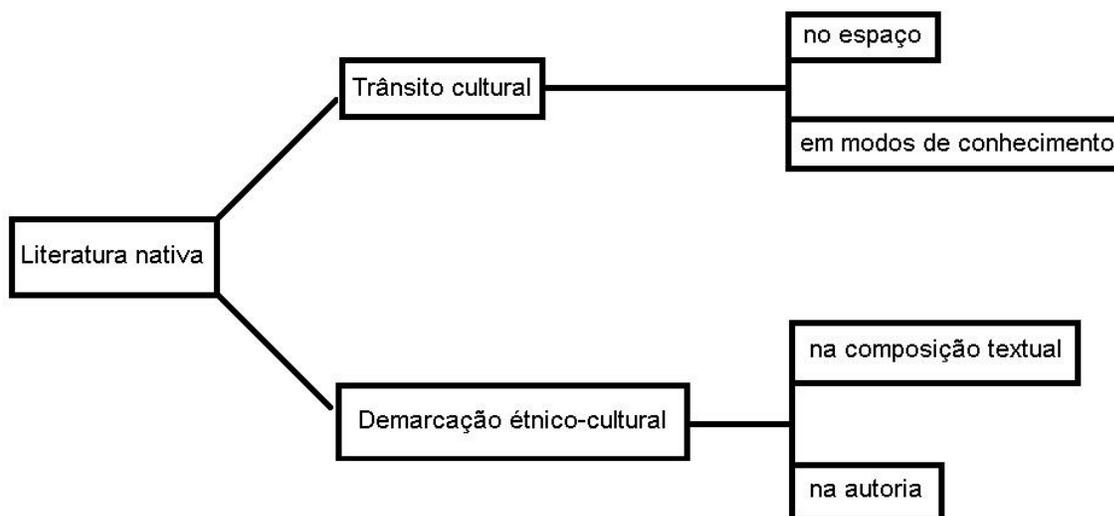
Em primeiro lugar, uma das condições de produção é a relação de interdependência estabelecida entre a escolarização e a formação de seus leitores. No que tange à literatura indígena contemporânea, esse aspecto ganha relevo na medida em que o contexto atual de crescimento das experiências de educação diferenciada e a obrigatoriedade do ensino das culturas indígenas e afro-brasileiras nas escolas podem vir a fomentar as práticas de leitura, favorecendo a ampliação do público leitor dessa literatura. No entanto, nesse momento carecemos de fontes que nos permitam ter a dimensão real do seu público leitor.

Além disso, a recorrência de o protagonista da literatura infantojuvenil ser elaborado como uma criança em contextos de aprendizagem também é outro elemento que merece destaque. Os protagonistas das obras de Olívio Jekupé são, majoritariamente, crianças Guarani em contexto de educação escolar ou de vivência na aldeia como espaço privilegiado para a aprendizagem. Isso contempla ainda outra característica comum à literatura infantojuvenil, a saber, a ocorrência

das histórias em lugares mais distanciados dos centros urbanos, quando voltada a literatura a um público urbano. O interesse pelas atividades do cotidiano também se aplica a algumas das produções literárias de Jekupé, em particular *Verá* (b2003) e *Tekoa* (2011), nas quais o foco está nas práticas cotidianas de uma aldeia Guarani.

A incorporação de novos personagens, com o propósito educacional, também se apresenta na produção literária de Olívio Jekupé: espíritos das matas e dos rios, divindades, personagens míticos, entre outros, colaboram com o propósito de informar o leitor urbano sobre a cultura Guarani.

O esquema abaixo é ilustrativo das duas noções que parecem constituir o conjunto da produção literária de Olívio Jekupé: trânsito cultural e pertencimento étnico-cultural.



Além de serem noções constitutivas da literatura de Jekupé, elas nos informam também sobre o projeto de consolidação da literatura nativa, defendido pelo autor. Pois, como foi possível discorrer até aqui, a escrita de Olívio Jekupé

não pretende apenas realizar uma autoria Guarani de uma literatura já consolidada, mas, sim, constituir uma literatura singular e de pertencimento indígena. Muito embora o autor e os seus personagens realizem de diferentes maneiras o trânsito cultural, seja no espaço (entre a aldeia e a cidade, a casa e a escola), seja entre modos de conhecimento (modo oral e o letrado), os sucessivos deslocamentos são administrados pela afirmação do enraizamento cultural, no caso, Guarani. Em outros termos, podemos dizer que a *literatura nativa* é aquela que, além de ser indígena na sua composição, é também escrita por autores indígenas.

CAPÍTULO 2 – A ESCRITA LITERÁRIA INTERCULTURAL

Este capítulo se dedica à trajetória de Olívio Jekupé e às estratégias textuais mobilizadas pelo autor para a configuração de uma literatura nativa, como lugar de mediação e tensão interculturais.

2.1. O escritor Jekupé

A produção literária de Olívio Jekupé vem sempre acompanhada de uma breve apresentação do autor. Passaremos brevemente à maneira pela qual seus livros introduzem o autor a seus leitores, em apresentações que nos indicam elementos gráficos/visuais que dizem respeito a estratégias de autoria e pertencimento étnico-cultural.

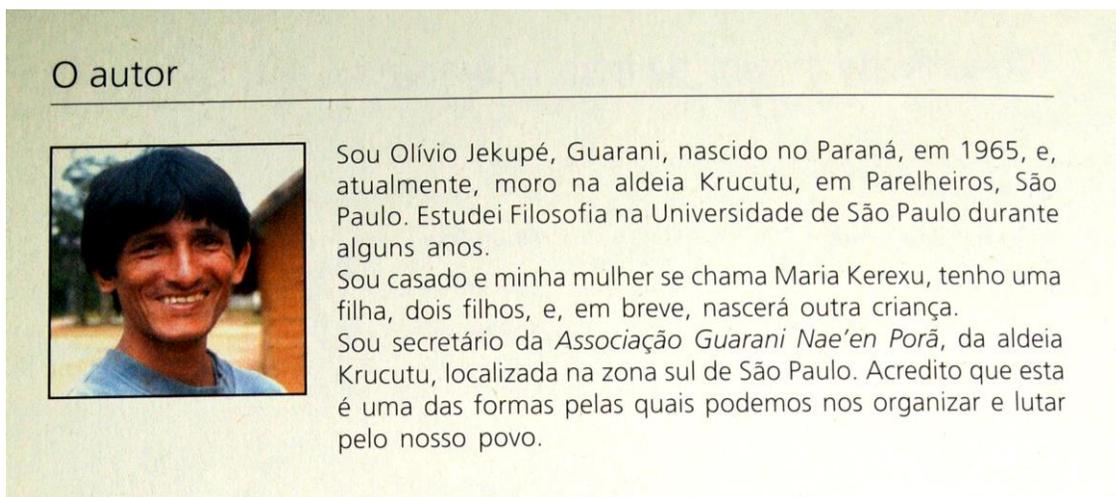


Figura 6 O autor em *Verá: o contador de histórias* (b2003), Editora Peirópolis, de Olívio Jekupé.

A imagem refere-se à apresentação do autor na obra *Verá: o contador de histórias* (b2003). Traz o local de residência, a aldeia Krukutu, bem como a

menção a seu casamento com a Guarani Maria Kerexu. Não menos importante é a referência à função ocupada por Jekupé na Associação Guarani, na qual era secretário e atualmente o presidente. Destaca-se ainda a sua formação intelectual em um curso de filosofia inconcluso na Universidade de São Paulo.

A foto que acompanha esse texto igualmente enfatiza a sua condição indígena, trazendo ao fundo uma vista parcial da aldeia Krukutu. Trata-se assim de informar o leitor de que o escritor Jekupé transita entre universos culturais distintos.

Já a apresentação de *Arandu Ymanguaré* (2003) enfatiza a pertença aos Guarani: “As histórias e respostas da entrevista foram escritas pelo próprio Jekupé e, como achamos que vocês gostariam de conhecer a sua verdadeira forma de se expressar, decidimos não modificar o texto”. A editora dá relevo à expressão singular ou “verdadeira” e oferece um vocabulário Guarani, o que será detalhado no próximo capítulo. A posição da editora pode ser interpretada como uma atitude de respeito à expressão indígena sem subsumi-la à forma padrão ou às convenções da ordem canônica. Essa diversidade aparece aqui não só apresentação dos conteúdos de uma literatura Guarani, mas também na pretensa abertura a distintas formas de produzir os textos literários.

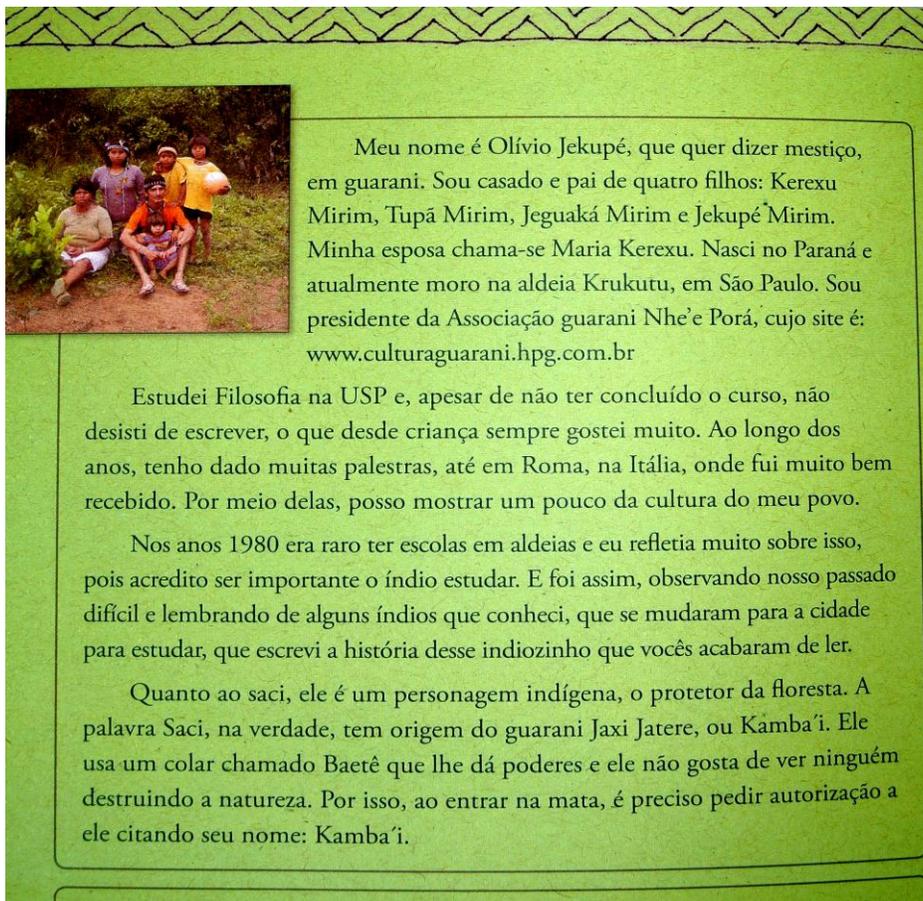


Figura 7 O autor em *Ajuda do saci* (2006), Editora DCL, de Olívio Jekupé.

Em *Ajuda do Saci* (2006) interessa-nos principalmente a apresentação do autor, ao final da obra, com destaque à tradução de seu nome, Jekupé, como “mestiço”. Há uma conexão entre a tradução de seu nome e a história dessa obra, sugerida pela passagem “E foi assim observando nosso passado difícil e lembrando de alguns índios que conheci, que mudaram para a cidade para estudar, que escrevi a história desse indiozinho que vocês acabaram de ler”.

Verá, o personagem principal dessa obra, foi à cidade para estudar na escola dos *jurua* – os brancos – para aprender a ler e a escrever em português com o intuito de defender o seu povo. No entanto, no decorrer da sua estadia na cidade, Verá sofre um acidente que o torna paraplégico.

A passagem de “o passado difícil”, coadunando-se com a tragédia do personagem, parece visar a um contraste com a realidade das escolas indígenas, de educação diferenciada, que vêm sendo construídas e discutidas nas aldeias. Desse modo, “o passado difícil” pode ser interpretado como o tempo em que todo Guarani interessado na escolarização precisava ir estudar na cidade e submeter-se às violências citadinas – ponto enfatizado pelo escritor. O presente é representado, dessa maneira, como mais ameno em comparação com a realidade das escolas nas aldeias.

Além disso, ainda outro elemento deve ser indicado: a trajetória do personagem Verá é análoga à do autor Olívio Jekupé. Assim, ambos se apresentam como sobreviventes na circulação entre a aldeia e a cidade.

A ênfase nos trânsitos e na circulação, como veremos no capítulo seguinte, constitui-se também como tema de *Tekoa, conhecendo uma aldeia indígena* (O.Jekupé, 2011). Ailton Krenak apresenta o autor da seguinte maneira, na orelha do livro *Tekoa*, “Olívio Jekupé é viajante de mundos imaginários, que atravessa as fronteiras para capturar histórias, imagens, seres, memórias de transmundos desenhadas em folhas de papel que viram livros para compartilhar com todos nós”. Essa constância dos atravessamentos de fronteiras, dos trânsitos e das circulações, temas caros à intermediação cultural, aproxima a condição de Jekupé à condição de personagens míticos que perfazem a intermediação entre mundos, como o espírito *Jeupié*, presente nas narrativas orais selecionadas em *Ayvu rapyta* (1959), por Leon Cadogan.

Segundo a cataclismologia Guarani, antes da disjunção das terras e do fim do convívio dos humanos com as divindades, estes viviam juntos e em abundância. Entretanto, sua convivência estava condicionada à exclusividade das divindades sobre as relações amorosas entre parentes, o que em outras palavras significava a permissão para a prática do incesto. No entanto, Jeupié teria transgredido a regra que assegurava a distinção das divindades e dos humanos, tendo constituído relação amorosa com sua tia. Essa transgressão ocasionou,

então, a disjunção das terras e a separação de humanos e divindades em distintos domínios de existência. Apesar disso, *Jeupié* permaneceu, para as divindades, como uma existência ambígua. Embora ele fosse humano, havia agido como um deus.

O desfecho dessa narrativa é bastante significativo para a nossa aproximação de *Jeupié* a *Jekupé*, no que tange a sua condição de estar “entre mundos”. Após a disjunção das terras, *Jeupié* permanece entre as divindades fazendo prevalecer o seu comportamento transgressor de ousar agir como um deus. Poder-se-ia, assim, sugerir que a transgressão, o trânsito e a circulação entre as fronteiras são uma dimensão Guarani da produção literária de Olívio *Jekupé* e da construção de sua autoria.

Faremos, agora, uma sucinta apresentação da trajetória de Olívio *Jekupé*, segundo uma entrevista realizada em janeiro de 2014, na aldeia Krukutu.

Olívio Zeferino da Silva nasceu em 1965, no distrito de Nova Itacolomi, pertencente ao município de Apucarãna, Paraná. Filho de Donira da Silva e de Olavio da Silva, residiu durante os seus primeiros anos em uma fazenda denominada “Trezentos Alqueires”, local de seu nascimento. Seu pai, baiano e motorista de caminhão, fazia muitas viagens e levava a esposa e o filho aos lugares a que ia a trabalho. Desde muito jovem, Olívio da Silva era chamado de “índio” pela grande maioria das pessoas e só soube o motivo mais tarde quando sua mãe lhe disse ser Guarani.

Com estadia no Paraná e na Bahia, Olívio Zeferino da Silva teve uma aproximação a outros índios, mas foi em São Sebastião da Amoreira, onde residia sua avó materna, a casa em que estabeleceu suas primeiras amizades com índios Kaingang. Estes, que iam à cidade vender artesanatos, eram abrigados na residência de sua avó. Aos poucos, Olívio se familiarizou com a situação dos povos indígenas, principalmente através do que a avó lhe ensinava. Bastante elusiva quanto à sua infância, ela contou a seu neto apenas os acontecimentos relativos à expulsão da terra em que viviam. Tudo indica que esse acontecimento

esteve associado à expansão da ferrovia, que se estendia até o Rio Paranapanema. Olívio Zeferino da Silva sensibilizou-se, a partir de então, com os problemas da população indígena e, aos poucos, passou a se autodenominar índio Guarani.

Aos 18 anos, considerou ser uma grande oportunidade inscrever-se no seminário diocesano e estudar filosofia na PUC-PR. Durante os anos de seminarista, residiu em Leópolis, Paraná, e iniciou as suas atividades de escritor. Embora a receptividade de jornais, revistas e editoras fosse quase nula, Olívio conquistou uma publicação de um poema no jornal da cidade. Estabeleceu-se em Leópolis até 1989, quando foi convidado a se retirar do seminário por falta de vocação. Diante disso, experimentou dificuldades em terminar o curso de filosofia, razão pela qual optou por ir à Universidade de São Paulo (USP) com o intuito de concluir os seus estudos.

Em 1991, enquanto se preparava para o ingresso no curso de filosofia da USP, estabeleceu-se na aldeia Morro da Saudade, hoje denominada Tenondé Porã. Nesse local, seria convidado a acompanhar o *nhemongarai*, ritual de “batismo”, em que recebeu seu nome Guarani, Tupã Jekupé.

Durante seus estudos na USP, a partir de 1992, viveu grandes dificuldades financeiras, e suas idas à aldeia diminuíram. Em 1996, foi morar em Osasco onde tornou-se professor e ingressou em outro seminário. Ainda assim, o escritor frequentava a aldeia Tenondé Porã, próxima à aldeia Krukutu, onde vivia Maria Kerexu. No mesmo ano casaram-se e se estabeleceram em Osasco. Dada a recorrência de dores na primeira gravidez de Maria Kerexu, ela e seu esposo voltaram à aldeia Krukutu, em 1997.

Em 1998, Jekupé retornou ainda outra vez ao Paraná, à aldeia Laranjinha, onde tornou-se professor em uma escola indígena de educação diferenciada. Em 1999, já estava de volta a São Paulo, onde se estabeleceu definitivamente. Naquele período, Jekupé engajou-se no projeto de construção do Centro de Educação e Cultura Indígena (CECI) para as três aldeias Guarani na capital. Em

2002, o projeto foi aprovado, e a primeira escola inicia suas atividades no ano de 2004.

Como veremos a seguir, são quase imediatas as correlações entre a produção literária *500 anos de angústia* (1999), de Jekupé, e a própria trajetória do escritor. Além disso, nosso objetivo será abordar a construção de um lugar de enunciação marcado por sucessivos trânsitos culturais que viria a ser de suma importância em outras obras desse autor.

2.2. Confissões cidadinas

A obra *500 anos de angústia* (1999) é a primeira publicação em livro de Olívio Jekupé, de uma série de publicações independentes. Trata-se da constituição de um lugar de enunciação do autor, que viria a se firmar nas publicações posteriores, identificando a formação de uma escrita do “entre” ou a prefiguração de um “entre literário”, fundamental para as estratégias autorais de Jekupé.

É inevitável, nesse sentido, estabelecer conexões entre a trajetória do escritor Olívio Jekupé e as aspirações e os anseios do eu lírico dos poemas contidos em *500 anos de angústia*. De alguma maneira, o lugar de enunciação do seu discurso literário é construído em um diálogo conturbado entre a aldeia e a cidade, motivo de fragmentação da consciência do eu lírico. A angústia, o sentimento de desterro e a promessa do retorno à vida tradicional não apenas constituem o centro das preocupações da escrita de Jekupé em *500 anos de angústia*, mas também condensam uma compreensão da terra indígena como condição de restauração do sujeito. Como veremos adiante, esse aspecto encontra-se intensificado em outras das obras literárias do escritor Guarani.

Passagens como “Estamos perdendo nossas terras” são numerosas na obra intitulada *500 anos de angústia* (1999). Essa publicação, composta por cinquenta poemas (três são de autores indígenas convidados), foi realizada mediante o esforço do próprio autor em arcar com os custos de sua publicação

independente. Embora hoje a edição já esteja esgotada, é ela, à qual tivemos acesso via acervo do autor, que ocupa lugar fundamental em nossa interpretação sobre a escrita desenvolvida por Olívio Jekupé em seus textos literários.

Dedicaremos especial atenção a 11 de seus poemas, agrupados por nós segundo três grandes eixos temáticos: a saudade, a denúncia e a conscientização do outro. O recurso a esses grupos, a partir dos quais dividimos os poemas, justifica-se mediante o propósito de identificar alguns dos elementos literários que Olívio Jekupé aprofundaria em obras posteriores.

Os dois primeiros poemas confessionais os quais abordaremos a seguir dizem respeito à experiência de índios na cidade, ali situados devido a seus estudos. O primeiro desses poemas chama-se “Nas férias vou para a aldeia”, no qual o eu lírico indica ter passado um ano longe dos seus parentes do norte do Paraná e ter a vontade de visitá-los durante o período de férias acadêmicas.

Depois que entrei de férias,
Comprei uma passagem,
E para a aldeia fui

Se ocuparmos-nos da linha cronológica da produção literária de Olívio Jekupé, esse poema é um dos primeiros textos literários do autor em que encontramos a ênfase nos trânsitos entre a aldeia e a cidade. O retorno à aldeia, após o período escolar e universitário, permanecerá ainda em outros textos. Cabe-nos indicar, aqui, a predominância da referência à cidade como um mundo das letras, o que permite situar as práticas de escrita como algo externo à aldeia.

O poema seguinte carrega o título “Saudade da aldeia”. Trata-se do compartilhamento de um sentimento íntimo de saudade com uma amiga Guarani:

Quase todos os dias
Percebo que minha amiga
Está cada vez mais triste,
Por estar aqui na cidade,
Sei que isto dói,
Pois é duro ficar longe
Dos outros guarani,
que é nosso povo.

Os dois primeiros poemas debruçam-se sobre o sentimento de desterro vivido por índios na cidade. Como o eu lírico diz mais adiante a sua amiga Guarani: “Não fique angustiada”. A expectativa é revelada a seguir, “Voltaremos para a aldeia”. O eu lírico dos poemas acima retrata, então, o trânsito dos índios pela cidade motivado pelos interesses destes em estudar bem como o fato de que a angústia cidadina somente será reparada mediante o retorno à terra indígena. Esses elementos associam-se ainda a outro poema, “Vou voltar para minha aldeia”, no qual encontramos os seguintes versos:

Esta vida na cidade
Não me agradou,
Por isto eu resolvi
Voltar para a minha aldeia.

Passemos, então, ao caráter de denúncia de outros dois poemas. Em “Este país já foi nosso”, encontramos uma declaração de amor à terra imbuída de um sentimento de revolta:

Só que agora esta terra
Já não pertence a nós,
Porque fomos roubados.

(...)

Hoje a terra está nas mãos
dos brancos capitalistas

Os versos do poema “Oi Tupã” bem poderiam complementar esses acima enquanto palavras de um mesmo eu lírico, “Essas terras nos pertencem”. Se é mais evidente a busca pelo reconhecimento das terras indígenas enquanto questão fundiária, a defesa das terras indígenas desdobra-se na defesa das condições de retorno à aldeia para o fim da angústia do sujeito desterrado. Segundo esses textos literários, a defesa dos territórios indígenas mostra-se, portanto, uma estratégia de recuperação da pessoa indígena e de supressão de uma angústia aniquiladora. Um dos efeitos disso, como veremos em outras obras literárias de Jekupé, é a aldeia como condição para os trânsitos culturais sem a aniquilação do sujeito indígena – tema mais bem elaborado em *Ajuda do Saci* (2006), do mesmo autor.

O terceiro grupo de poemas indicado diz respeito à conscientização, à transformação da consciência dos opressores frente à expropriação da população indígena. A expectativa do eu lírico, no poema “Tenho que lutar”, é a de que, em caso de os *jurua kuary* se conscientizarem, muitos irão ajudar os índios. Enquanto isso não acontecer, diz-se:

Vou me conscientizando,
para defender o nosso povo.

Se, conforme vimos acima, existe um empoderamento do sujeito indígena como um agente da conscientização dos *jurua*, isso não exclui o reconhecimento de outras formas de agência nos poemas de *500 anos de angústia*. Não são menos notáveis as referências à agência da natureza na conscientização da sociedade abrangente que a reduz a recursos escassos. Dentro do caráter do

grupo de poemas de conscientização, encontra-se um tipo de aviso onírico do poema “Cansado”:

Sonhei que a terra
Soltou uma grande peste
E matou os brancos,
Fiquei até com pena,
Mas o que podia fazer,
Se foi castigo da natureza.

Em confluência com este poema, “Profecia do pajé” relata a projeção de futuro para os brancos, realizada por um pajé Kaingang.

No século XXI, os rios
De todo canto do Brasil,
Estarão poluídos e mortos,
E acabarão com os peixes.

Os animais também serão,
Todos destruídos, as árvores,
Não vão existir nenhuma,
Os homens se sentirão só.

Eles não terão mais alegria,
Que chegarão a ter vontade
De não existir,
Disse o pajé.

A partir desses dois poemas, a educação escolar aparece em meio a distintas formas de agência de conscientização. Em um poema denominado

“Conscientização”, o eu lírico atribui poder à educação escolar, porque os professores possuem “uma grande massa em sua frente”, referindo-se aos alunos na sala de aula.

Outros dois poemas podem ser enquadrados tanto em saudade como em denúncia, “Não sou feliz” e “Isto é sofrimento demais”. Este, em que constam os versos “Os brancos vivem/Roubando nossas terras (...)”, funciona como um apêndice do primeiro, para o qual reservaremos a reprodução integral:

Como posso ser feliz,
vendo que cada vez mais
Meus irmãos índios estão
perdendo seu idioma?

Como poderei sorrir,
se as crianças
Já não estão mais
Aprendendo a dançar?

Como posso estar alegre,
Se vejo que eles estão
Perdendo as suas terras
Para os grandes fazendeiros?

Como seremos felizes,
Se vivemos na desgraça
E vejo o extermínio
Do meu povo.

Podemos indicar o lirismo do desterro como o cerne dessa produção literária. O desterro ganha relevo nos aspectos históricos dos conflitos fundiários

no Brasil, como também na acepção da busca pelo retorno à aldeia, como condição de cancelamento da angústia citadina vivida por um sujeito. Embora estejamos lidando com uma produção literária de um escritor Guarani, os textos literários desse autor sugerem que essa condição do desterro diz respeito a uma experiência compartilhada por todos os índios citadinos.

A obra *Xerekó Arandu: a morte de Kretã* (c2002) apresenta passagens autobiográficas, nas quais podemos encontrar vários elementos semelhantes àqueles indicados em *500 anos de angústia*. O texto “O encontro na faculdade”, presente na obra *Xerekó Arandu*, relata o dia em que dois índios, Tupã Jekupé e Azelene Inácio, conheceram-se e confidenciaram estar bem longe da família, e Azelene completa “é bom saber que tem um parente quase ao lado”. Em “O barco estragado”, Jekupé relata também uma de suas visitas à aldeia, à qual tinha pouca oportunidade de voltar embora tivesse o desejo de nela permanecer. Mais uma vez mostra-se importante o tema da saudade e do retorno à aldeia.

“A índia estuprada”, outro texto contido em *Xerekó Arandu*, já exhibe uma escrita mais dura, com atenção à experiência de uma índia que foi à cidade para trabalhar de doméstica e acabou tornando-se uma vítima de violência sexual. Sem acolhimento na delegacia, e tendo sido ignorado o seu caso, a índia, que descobriu estar grávida, foi também dispensada do emprego de trabalhadora doméstica. Sem casa em que pudesse ser acolhida na cidade, a índia voltou para a aldeia onde teve o filho mediante o acolhimento dos seus parentes. A ida à cidade aparece aqui enquanto um movimento motivado pelo trabalho, e a experiência decorrente disso revela-se ainda mais violenta. Mais uma vez, como já consideramos anteriormente, a aldeia constitui-se como lugar privilegiado para a resolução das aflições citadinas da personagem indígena.

Esse aspecto da representação da cidade como um espaço hostil à diferença cultural é o tema da próxima seção.

2.3. Entre a aldeia e a cidade, a casa e a escola

A interpretação que esboçaremos a seguir partirá de uma inversão simétrica existente entre os textos *Ajuda do Saci* (2006) e *Tekoa* (2011). Parte de nossos objetivos será demonstrar os motivos pelos quais deve-se lê-los de maneira conjunta, compondo um mesmo discurso literário. Se, no primeiro texto, o herói é uma criança Guarani seguindo em direção à cidade para aprender na escola “os conhecimentos dos *juruá*”, no segundo temos uma criança *juruá* indo em direção à aldeia Guarani para aprender os conhecimentos dos índios, no dia a dia de sua aldeia sem escola.

A interação verbal contida nos dois textos referidos acima marca uma interlocução de personagens citadinos e aldeões.

Resolvi perguntar ao Tupã se elas entendiam o português.

- Não, só entendem o guarani. Mas quando crescem, lá pelos dez anos, vão saber português. Algumas até aprendem mais cedo.
- Mas como elas aprendem?
- Aprendem naturalmente. Sempre temos turistas aqui na aldeia, as crianças escutam os visitantes. E alguns Guarani têm rádio. Ouvir músicas também ensina às crianças palavras em português (O.Jekupé, 2011:6).

Muito embora a proximidade entre cidade e aldeia seja aspecto ao qual o autor confere destaque na sua produção literária, a comunicação é sempre efeito do deslocamento espacial das personagens. O encontro de distintas experiências socioculturais traduz-se em uma relação de aprendizagem, marcada por um movimento dialógico. Como veremos, as trocas discursivas entre as personagens visam a uma troca de perspectivas.

O repertório dos textos abarca um vocabulário Guarani relativo não só a nomes indígenas – como Tupã, Kerexu, Tukumbó, Vera e Karaí –, animais, plantas e frutas – *poi-poi* (pica-pau), *pirá* (peixe), *manji'o* (mandioca) e *paková* (banana) –, como também a termos que marcam costumes tradicionais – *petyguá* (cachimbo),

opy (casa de reza), *tekoa* (terra tradicional) e *xondaro* (dança ritual). No caso do texto *Tekoa* (2011), com escrita monolíngue (português), os termos marcam uma estratégia de aproximação da cultura Guarani ao leitor *jurua*, não familiarizado com a língua e os costumes indígenas. Esse aspecto é ainda mais evidente, em *Ajuda do saci* (2006), perante o breve dicionário contido em notas de rodapé e ao final do livro, o que será apresentado em nosso último capítulo. No entanto, esse texto é bilíngue, escrito em português e em Guarani Mbyá. Essa característica coloca em relevo outras duas estratégias do texto: de um lado, reivindicar a autenticidade da visão de mundo expressa pela literatura de autoria Guarani e, de outro, projetar a recepção dessa literatura pelos índios e pelas índias desse povo indígena.

Nos dois textos, as aldeias Guarani situam-se próximas à cidade de São Paulo, o que opõe dois lugares de aprendizagem, a saber, a escola *jurua* e o cotidiano da aldeia Guarani. Apesar de nas duas histórias as crianças ouvirem de seus pais os relatos sobre a vida do outro, a alteridade é requerida pelos personagens como experiência concreta. Nesse aspecto, a escola se constitui num dispositivo de deslocamento espacial e cultural, em ambos os casos.

Em uma primeira instância, a escola inscreve-se na organização da periodicidade da narrativa. Tanto *Ajuda do saci* (2006) quanto *Tekoa* (2011) fazem alusão ao período escolar. No primeiro texto, os dias se seguem na escola de acordo com os períodos de aula, e as visitas de Vera (protagonista e criança Guarani) à aldeia de seus pais realizam-se no curto tempo de férias. Já no segundo texto, Carlos (protagonista e criança *jurua*) motiva-se a visitar uma aldeia Guarani, em razão de ter aprendido na escola algo sobre os índios no Brasil, o que alimentou sua curiosidade e sua vontade de saber. Sua visita, aprovada por seu pai e pelo cacique da aldeia que o recebe, ocorre no período de suas férias escolares, quando despende vinte dias entre os índios Guarani.

Em *Ajuda do saci* (2006), o personagem Verá sai de sua aldeia em direção à escola *jurua*, onde pretende aprender os conhecimentos dos “brancos”. De

maneira distinta, em *Tekoa* (2011), Carlos é motivado pela escola a seguir em direção à vida Guarani. Mais do que isso, nesse texto não há referência à presença de uma escola nessa aldeia, o que fica evidente quando Karaí, um *kunumi*, relata que as crianças Guarani aprendem o português ouvindo rádio, vendo televisão e convivendo com os *jurua* da cidade. É importante dizer que os dois heróis, Vera e Carlos, voltam a seus respectivos lugares de origem nas histórias, a aldeia e a cidade, elemento este que é fundamental para nossa leitura sobre esse movimento dialógico, pois a ênfase se encontra na livre circulação entre os lugares.

Apesar disso, os trânsitos entre a cidade e a aldeia implicam riscos reais para as personagens. Nos dois textos há um retrato da cidade como um lugar hostil e, muito embora o seja para todas as personagens, especialmente predatório para o índio.

Vera, depois de passar suas férias escolares junto a seus parentes e amigos na aldeia, volta à cidade para os seus estudos, onde mora com um casal *jurua*, amigos de seus pais. Em uma fatídica tarde, após o horário de aula, Vera é atropelado por um carro. Ainda que soubesse dos riscos da cidade quando optou por ir estudar naquela escola, uma aparente arbitrariedade, própria da condição brutal da cidade, torna-o vítima. No hospital, Vera e seus responsáveis na cidade recebem a notícia de que ficaria paraplégico.

Nesse ponto da narrativa, fica evidente a estratégia adotada para retratar o modo como esse trânsito dos personagens não é isento de uma relação de violência contra a liberdade de circular pelos espaços e pelas culturas. Vera volta à sua aldeia, onde é consolado por seus pais e o *xeramo* (pajé). Mais do que marcar a tragédia ocorrida, a paraplegia indica, a partir disso, uma obstrução cidadina criada por um acidente e impeditiva da circulação requerida pela personagem. Esse atropelamento urbano estende-se ainda como metáfora do atropelamento da aldeia, quando Vera fica impedido de brincar com seus amigos no cotidiano Guarani.

Embora o encadeamento da narrativa indique o fim trágico do herói Vera, algo ocorre e desfaz a condição de estar impedido de circular livremente na aldeia junto a seus amigos e parentes. Seu pai, Karaí, pede ajuda ao espírito *Kamba'i*, que, invisível a Vera, cura o garoto para fazê-lo andar novamente. O aprisionamento temporário criado pelo acidente citadino é revertido pela experiência indígena propiciada pela aldeia e sua cultura.

Desse modo, estamos diante do tema de *Ajuda do saci* (2006), a experiência na cidade como uma realidade irreversível para o índio desterrado. A aldeia aparece como asseguramento do retorno, a possibilidade da reversibilidade e, além disso, como o núcleo duro da resistência Guarani frente à pressão da sociedade envolvente, tema já abordado pelo autor em *500 anos de angústia* (1999). E essa ficção ainda assim enfatiza a importância da aquisição dos conhecimentos dos *juruá* pelos índios Guarani. Trata-se, nas entrelinhas, de uma defesa das escolas diferenciadas nas aldeias indígenas, como veremos adiante.

Carlos, em *Tekoa* (2011), tem um destino nada trágico. Durante a sua estadia na aldeia Guarani, o menino *juruá* aprende um pouco dessa língua indígena, debruça-se sobre atividades do cotidiano, tais como pescar, caçar, colher, apanhar madeira, nadar no rio. Uma das passagens emblemáticas desse aprendizado é a sua ida a *opy* (casa de reza), em que aprecia as danças e os cânticos Guarani, embora, como afirma o próprio personagem, desconhecesse o que se falava na língua nativa. O retorno dessa personagem para a cidade ocorre junto a uma reflexão sobre o lugar dessa tradição às vezes escondida “sob o asfalto da cidade”. Além disso, o envolvimento de Carlos é sincero, ocasionando o sentimento de saudade com relação às pessoas conhecidas durante sua estadia. O herói, quando já havia voltado para a sua casa, manifesta também a saudade da vida simples, diferente daquela atribulada, vivida na cidade.

O herói volta da aldeia transformado:

Conforme combinado, meu pai voltou para me buscar no fim das férias. É claro que sentia saudades de casa. Mas quando meu pai chegou senti uma baita tristeza. Voltar para a agitação de São Paulo. Reencontrar o cheiro de fumaça, os sujos rios Tietê e Pinheiros, a gritaria das pessoas, o barulho dos carros, máquinas, indústrias, sirenes e celulares. A realidade onde nasci e cresci me pareceu muito distante da vida na aldeia. Quando nos despedimos já era tarde (O.Jekupé, 2011:27).

A possibilidade de que os *jurua* aprendam com os índios Guarani deixa ao leitor a tarefa de imaginar os efeitos possíveis desse aprendizado. Diante das estratégias adotadas pelo autor, podemos indicar o contato direto com a natureza, bastante incomum para Carlos, o aprendizado face a face, também diferente daquele referente aos ensinamentos contidos nos livros. Dessa maneira, embora Carlos retorne ao lugar de origem na narrativa, o seu trânsito é dialógico e o faz carregar consigo transformações subjetivas acerca do seu cotidiano na cidade. Seu retorno não significa a volta do mesmo. O texto parece sugerir, nas entrelinhas mais uma vez, que a circulação nos espaços e nas culturas também pode trazer novas perspectivas aos *jurua*.

As enunciações das personagens, sobre o aprendizado e o lugar da escola no trânsito entre a aldeia e a cidade, guardam uma íntima relação com a temática da educação escolar indígena, em dois aspectos: os processos nativos de aprendizagem e o direito à escola diferenciada na aldeia. Esses pontos colocam em relevo a ironia de *Ajuda do saci* (2006), pois sugere-se que o desejo de aprender os conhecimentos *jurua* poderia ter sido correspondido com o oferecimento da escolarização dentro da aldeia, tal como se vê com o acidente de Vera, que poderia ter sido evitado – segundo o texto – pela escola diferenciada, que não exporia o *kunumi* à predação citadina.

Embora tenhamos feito, logo ao início, a defesa da leitura conjunta dos textos *Ajuda do saci* e *Tekoa*, traremos agora um terceiro texto, *Iarandu, o cão falante* (O.Jekupé, 2002). Se este não se faz necessário para a leitura conjunta aos outros dois, ele não deixa de ser, entretanto, complementar ao tópico da

aprendizagem. A escolarização sem submissão é certamente um dos problemas centrais em torno da educação escolar.

O texto *Iarandu* possui uma organização da periodicidade semelhante àquela dos dois textos anteriormente citados. Dentre os títulos atribuídos às seções da narrativa, como “O cão falante” e “Iarandu, o cão aprendendo a ler”, encontramos outras como “As férias” e “Início das aulas”. A narrativa desenvolve-se com a amizade de Popyguá e seu cão Iarandu, nome traduzido ao português como “gênio”. O cão, dado de presente a Popyguá por sua tia Poty, revela ser capaz de falar e, além disso, expressa a sua vontade de estudar.

- É você, Iarandu?
 - Claro que sou eu! Quem poderia ser?
 - Mas não pode ser!... Cachorro não fala!
 - Mas eu falo (...)
- (O.Jekupé, 2002:10)

Popyguá, assustado com o fato de seu cão ser capaz de falar, é avisado por este para manter em segredo essa capacidade de Iarandu, pois, do contrário, poderia colocar em risco a sua existência. O cão adverte o menino de, em caso de o descobrirem, poder ser vendido para algum *jurua*, por conta de sua inimaginável inteligência.

Esse texto compreende também um vocabulário Guarani, com termos tais como *jaguá* (cachorro), *kavaju* (cavalo), *tuvixá* (cachorro grande), *angué* (espírito), *avakué* (homem), *karu* (comer), *xipá* (bolinho). Além de possuir um personagem recorrente na literatura infantil, o animal falante tem uma assertiva moral, a de não subestimar a inteligência de ninguém. Toda a narrativa desenvolve-se ao redor da aprendizagem de Iarandu, que é alfabetizado por Popyguá. O menino disponibiliza também livros, como o de filosofia, de sua escola localizada na aldeia, embora sua professora fosse *jurua* – ênfase do personagem.

Sabe-se que animais falantes pertencem à fabula ocidental tanto quanto à mitologia indígena, onde comumente se diz o tempo antigo ser o tempo dos animais falantes. Não há indícios na narrativa de que larandu seja o último cão falante desde os tempos antigos. Apesar disso, a história termina com o convite ao leitor para perguntar-se se o seu cachorro também é falante.

A inteligência do cão falante é mantida em segredo, indicada pelo narrador da história como um motivo da inteligência singular de Popyguá, muito admirado em sua aldeia por sua esperteza.

Muito embora a condição de falante seja indicada ao leitor também com o intuito de instigá-lo a investigar o seu amigo cão, sendo o leitor *juruá* ou *avakué* (coletividade Guarani), a leitura não deixa de evidenciar a singularidade de o cão falante existir justamente com um menino Guarani. O texto sugere que se trate de uma exclusividade indígena, “Talvez seja o único do mundo com essa habilidade” (O.Jekupé, 2002:25).

Pode-se dizer que em larandu expressa-se um trânsito entre a escola e a casa de Popyguá, ou melhor, uma oscilação entre levar à escola o seu aprendizado proporcionado por sua relação com larandu e trazer de sua escola até a sua casa os materiais escolares para larandu estudar. Se nos textos anteriores tínhamos um movimento dialógico entre a cidade e a aldeia, agora a diálogo se constitui entre a escola e a casa. Esconder a realidade mítica de larandu não ocorre simplesmente pelo fato de as outras pessoas não aceitarem que o cão fale, mas, na verdade, o de, mediante sua grande vontade de aprender, ser mais inteligente que muita gente (O.Jekupé, 2002). Poder-se-ia dizer que larandu metaforiza a relação tensa entre dois sistemas de conhecimento: Guarani e *juruá*.

Esse duplo pertencimento, ou circulação entre os dois registros, que se expressa na relação entre a aldeia e a cidade, encontra também outras formas de manifestação. No caso da oposição entre a cidade e a aldeia, entre escola e casa, o trânsito expressa uma circulação entre modos de conhecimento. A experiência e

a aprendizagem de Popyguá com larandu não são equivalentes às vivências escolares. A própria distinção entre o espaço da casa, onde a sua vivência com larandu ocorre, e o espaço escolar, onde ocorrem as aulas, possibilita a troca entre os diferentes registros de aprendizagem.

Passemos agora a aspectos outros que indicam a forma híbrida dessa produção literária.

2.4. A tradição Guarani e a criação literária

2.4.1. O saber de antigamente e a dinâmica do tempo presente

Em *Arandu Ymanguaré* (2003), Olívio Jekupé conta-nos a história de uma mulher indígena que havia sido consultada por um médico *juruá* que a informou estar grávida de gêmeos. Essa notícia, recebida com muito pesar por parte dos pais, levou a mulher e seu marido a buscarem a opinião dos pajés, *xiramõe* (escrita adotada pela obra) da aldeia, que afirmaram a necessidade de a última criança nascida ser morta, de acordo com os saberes de antigamente. O desenvolvimento da narrativa indica uma grande apreensão da parte dos pais, o que teria levado o pai a convocar todas as pessoas da aldeia para uma reunião muito importante.

Nesse dia em que se iniciou a reunião, Tupã começou a contar a história sobre as crianças que em breve iriam nascer e falou da tradição que sempre foi contada pelos antigos; contou também para todos os presentes que esse assunto já não acontece nas aldeias guarani do Brasil.

– Isso aconteceu no passado e agora não dá mais para seguir esse costume... (O.Jekupé, 2003).

A reunião desenvolve-se no sentido de assumir que mudanças ocorrem na cultura. O trecho continua: “Em seguida outros pediram a palavra e disseram o mesmo, não aceitando essa ideia, esse passado, que somente devemos usar como história e não como prática” (O.Jekupé, 2003). O desfecho é a alegria dos pais que teriam seus dois filhos gêmeos.

Sabemos da recorrência da “Terra Sem Mal”, entre os Guarani (H.Clastres, 1978). Esse é o tema de uma das narrativas do protagonista Guarani, em *Verá* (O.Jekupé, b2003), chamada “O outro lado do mar”. No início, *Kuaray* é referido como um índio Guarani situado na beira do mar buscando ver a Terra Sem Mal. Nesse momento, dois *juruá* aparecem ao índio e perguntam-lhe sobre essa terra:

Ele disse que estava olhando a Terra Sem Males. Curiosos, os homens quiseram saber se poderiam conhecer essa Terra. Kuaray respondeu que não porque lá é a terra de quem acredita em Nhanderu (O.Jekupé, b2003:41).

Kuaray, frente à insistência dos dois homens, respondeu que a terra ficava do outro lado do mar. O desejo desses homens permaneceu ativo, o que os levou a remar até o outro lado do mar. Quando chegaram, foram recebidos por *Nhandexy*, “mãe dos Guarani”, que lhes respondeu que não poderiam permanecer ali na Terra Sem Mal. Como viram que havia muita fartura naquela terra, aceitaram sair em retirada com a condição de receberem algo para comer na viagem de volta. Receberam, então, um cacho de bananas. Durante a viagem, enquanto comiam as bananas, notaram que o cacho não diminuía de tamanho. Diante disso, os homens ambicionaram ficar ricos com o presente de *Nhandexy*. No entanto, quando chegaram à terra dos *juruá*, notaram que o cacho havia simplesmente sumido.

Nas palavras de Hélène Clastres (1978:31),

A Terra Sem Mal é esse lugar privilegiado, indestrutível, em que a terra produz por si mesma os seus frutos e não há morte (...) essa

concepção dionisíaca de uma vida futura inteiramente composta de danças e bebedeiras (...) uma religião em que os próprios homens se esforçam por se tornar semelhantes aos deuses, imortais como eles.

Nos termos da mitologia Guarani da Terra Sem Mal, conforme a citação acima, a imortalidade e a abundância estão reservadas no futuro apenas aos Guarani. Quando as duas terras, a primeira a das divindades e a segunda a nova terra criada depois do dilúvio, forem superadas e a vida da humanidade Guarani for se juntar às divindades, aos *juruá* não será reservado lugar na terra da abundância. A brutalidade de sua relação com os outros povos e a natureza não condiz com os valores aos quais a humanidade precisa adequar-se para aproximar-se das divindades, “É uma terra prometida na própria terra e que contudo não será um reino, porém, ao contrário, a abolição de toda forma de poder” (H.Clastres, 1978:113).

Esses dois textos literários evidenciam a mobilização da tradição a pretexto da ficção, tendo em vista dar um testemunho da criação em diálogo com a cultura Guarani. Nesse aspecto, a narrativa oral serve à produção literária.

2.5. Ficcionalização e hibridismo

A transcrição de narrativas orais ou a sua adaptação na literatura coloca alguns questionamentos para a crítica literária. Tentamos aqui indicar duas questões fundamentais para a caracterização do uso da narrativa oral na literatura indígena contemporânea: a simples transcrição dessas narrativas basta para que sejam lidas como literatura?; existem adaptações convencionais? Centrados na obra *A mulher que virou urutau* (2011), de Olívio Jekupé e Maria Kerexu, elaboraremos a seguir alguns apontamentos sobre as perguntas anteriores, com o intuito de explorar alguns dos seus desdobramentos para a interpretação que buscamos com esta pesquisa.

A mulher que virou urutau narra a história de uma índia deslumbrada pela beleza de *Jaxy*, o Lua, com o qual sonhava casar-se um dia. *Jaxy*, decidido a desposar a índia, quis provar, primeiramente, se o seu amor era verdadeiro. Com a aparência de um velho, *Jaxy* apresentou-se à índia e declarou o seu amor a ela. No entanto, tendo visto que *Jaxy* não era um homem bonito, a índia disse não a seu pedido de casamento e deixou de almejar estar junto ao Lua.

A irmã mais nova dessa índia ficou muito triste em ver a decepção de *Jaxy*, e, então, disse a ele que se casaria no lugar de sua irmã. Nesse momento, *Jaxy* transformou-se em um índio muito bonito e levou consigo a irmã mais nova até o céu. Sua decisão deveu-se ao fato de a irmã mais nova ter manifestado um amor verdadeiro. Ao ver o acontecido, a irmã mais velha ficou entristecida e transformou-se em urutau, uma ave com hábitos noturnos e de plumagem cinza, que se fixa costumeiramente em troncos secos de árvores, nos quais camufla-se. Ao final da narrativa, há um destaque ao canto da ave, caracterizado como um choro ouvido em noites nas quais a lua pode ser vista em evidência junto a uma estrela, a sua esposa.

Como pretendemos apresentar abaixo, essa narrativa inscreve-se em um campo dotado de convenções literárias com as quais dialoga, sem, com isso, deixar de apresentar marcas de uma composição oral. Desse modo, trata-se de uma caracterização do hibridismo dessa literatura.

A transposição de uma narrativa de uma determinada forma discursiva para a outra implica uma realocação na cadeia discursiva. Se do ponto de vista do etnólogo e do crítico literário a transposição de uma narrativa indígena para o campo literário não apaga os aspectos orais de sua produção e sua composição discursiva, essa transposição é razoavelmente bem articulada pelo mercado editorial que tem tornado possível a sua recepção por leitores urbanos. Trataremos de apresentar algumas das associações dessa narrativa indígena, de Jekupé e de Kerexu, com determinadas convenções do campo literário, o que

caracterizará algumas das mediações efetuadas para a transposição entre as formações discursivas.

Com o interesse da índia pela beleza de *Jaxy*, a relação foi tornada inviável, e, por isso, a transformação da índia em urutau pode ser interpretada como uma punição, sob a forma de uma ave que não podia ser vista e só podia lamentar. Esse aspecto explica a transformação da índia em urutau, um animal não sedutor. A transformação interpretada como punição deve-se, ainda, a não ter sido capaz de amar sem preconceitos, em destaque ao final de *A mulher que virou urutau* (2011).

Uma vez que sofre um deslocamento de formação discursiva – a narrativa oral transposta para a literatura –, a mensagem da narrativa de Jekupé e de Kerexu pode ser incorporada no horizonte da literatura infantojuvenil a partir do lugar conferido por suas convenções às advertências de cunho moral, já mencionadas no primeiro capítulo. Na literatura infantojuvenil, a narrativa de *A mulher que virou urutau* discorre sobre o amor sem preconceitos como condição para a realização plena de relações amorosas.

O lugar da temática da relação amorosa via casamento já ocupou lugar central nas reflexões sobre o surgimento do romance (I.Watt, 2010), associado à produção literária inglesa. Ian Watt atribui a Richardson suma importância por este autor ter lidado com os problemas formais do romance. Richardson teria elaborado por meio da simplicidade, segundo a interpretação de Ian Watt (2010), um enredo centrado apenas em uma relação amorosa, um amor cortês. Aqui distingue-se da epopeia, para a qual o amor só poderia ser abordado pela comicidade (P.Veyne, 1985). Richardson, então, elege o amor como um assunto sério e digno de uma experiência autêntica e dramática para o seu leitor.

Em *Pamela* (1740), de Richardson, a personagem principal tem como destino o seu casamento que se deveu, sobretudo, a uma escolha individual a contrapelo das opiniões da família e da classe social do noivo. Apesar disso, diz-se que apenas em *Clarissa* (1748) o autor consegue aliar estilo narrativo, enredo,

personagem e tema moral em uma estrutura literária. O tema moral é, outra vez, o casamento, mas em especial os desentendimentos entre pais e filhos acerca de ações erroneamente tomadas, que desencadeiam acontecimentos trágicos para os personagens do romance. Richardson conseguiu, segundo a interpretação de Ian Watt (2010), atribuir complexidade psicológica e detalhamento narrativo a acontecimentos da vida privada, elevando-os como uma experiência autêntica, sob um ponto de vista singular, e ao interesse de seu público leitor.

Entendemos que são essas as articulações que permitem a categorização editorial de *A mulher que virou urutau* enquanto “ficção brasileira” (ver Quadro Q.2 nos anexos), também mencionada no capítulo anterior. Prevalece, ao que tudo indica, a classificação editorial centrada no sistema de escrita, e a escrita literária tende a classificar o pensamento e o mito indígenas como “saberes populares”. Essa interpretação ganha força pela designação de “urutau” como “nome popular”, conforme a editoração do livro.

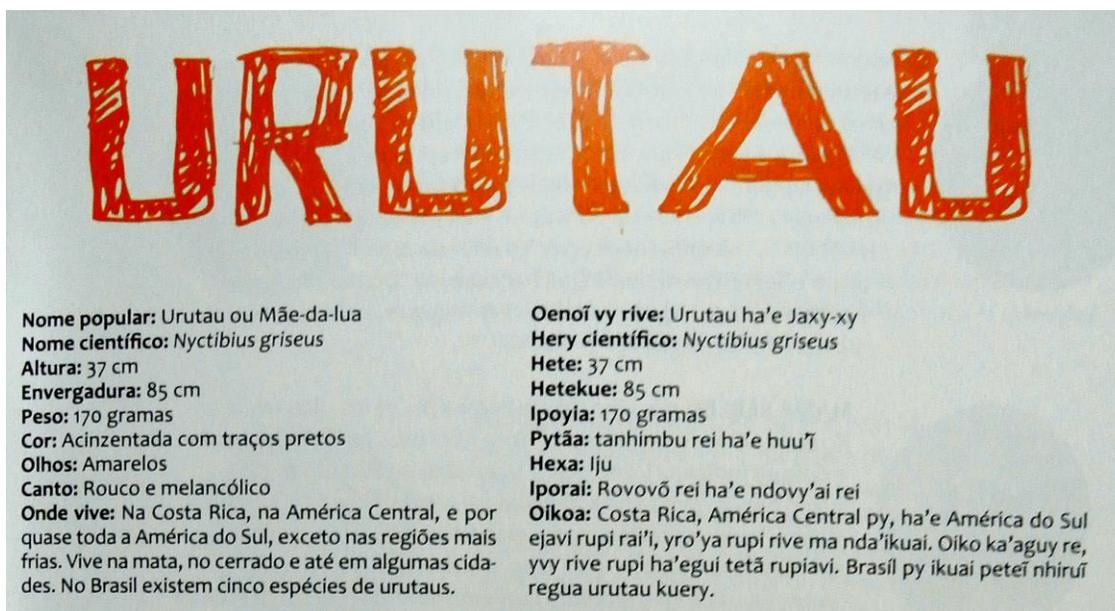


Figura 8 Texto contido em *A mulher que virou urutau* (2011), O.Jekupé e M.Kerexu, editora Panda Books.

Além dos elementos indicados na seção anterior, colocam-se outros problemas que são da ordem da ficcionalização da narrativa *A mulher que virou urutau* (O.Jekupé, M.Kerexu, 2011). Como dizem Almeida e Queiroz (2004:148):

Quem afinal, é o autor do conto oral? Fala-se em autoria coletiva, ou autor legião, na medida em que os textos são passados anonimamente de uma geração a outra, ainda que cada contador lhes acrescente seu estilo (dicção?) pessoal e as marcas de seu contexto sociocultural. O contador, portanto, figura sempre como intérprete, e a função da autoria é atribuída a abstrações como a tradição, a coletividade, o povo, não se cogitando a identificação de um autor individual.

O início da narrativa de Olívio Jekupé e Maria Kerexu anuncia: “Certa vez minha tia me contou uma história muito antiga”. Em decorrência disso, a autoria da publicação de *A mulher que virou urutau* não deve ser compreendida como equivalente à condição de Jekupé e Kerexu como criadores dessa história. Estes são, neste caso, narradores e quem sabe intérpretes.

A escrita de Olívio Jekupé e Maria Kerexu de *A mulher que virou urutau* (2011) nada mais é do que um desdobramento do oral. Dito de outra maneira, a versão escrita encontra-se subordinada à plasticidade da narrativa, que, enquanto tal, possui abertura à criatividade do narrador⁴.

Portanto, essa caracterização da narrativa como um campo de alta criatividade, como demonstrou Albert Lord (1960) sobre os bardos eslavos, abre espaço à investigação da performance oral e das convenções discursivas. No caso Guarani, não dispomos ainda de um estudo dos seus gêneros discursivos. Deise Montardo (2002) dá pistas para pensar a liberdade criadora do narrador. Entendemos assim que a escrita tal como Jekupé a operacionaliza vem se somar como um dispositivo nesse campo de liberdade criadora, embora tenhamos que deixar essa questão em aberto porque merece maiores estudos.

⁴ Para ler sobre narrativa e ficcionalização, ver Nádía Farage (1997).

A arte verbal pode, muitas vezes, compor-se por meio de fórmulas orais com as quais determinados indivíduos possuem relativa autonomia no processo de produção e circulação de saberes (A.Lord, 1960). Nesse sentido, cabe aqui uma breve consideração sobre algumas convenções discursivas e a observação da sua complexidade, o que servirá de advertência para o pesquisador preocupado com uma interpretação de textos em diálogo com a produção oral Guarani. Como veremos, o sistema xamanístico Guarani não é simplesmente avesso à incidência da escrita e ao desenvolvimento de uma literatura nativa.

Como foi brevemente destacado nas seções anteriores, os povos indígenas são “sociedades de tradição oral” desprovidas de uma noção moderna de indivíduo e, por consequência, de autoria. Na esteira desse debate, encontra-se a menção às narrativas orais que são constantemente elaboradas e passadas de geração a geração, impondo-se o aspecto coletivo da produção e transmissão desses saberes.

Deise Montardo (2002) sugere que os textos Guarani colhidos por especialistas, como L. Cadogan (1959) e C. Nimuendajú (1987), dizem respeito, também, ao universo dos cantos e músicas do sistema xamanístico Guarani. Segundo a autora, essa produção oral pode ser organizada em gêneros musicais, dentre os quais ela aborda dois: *yvyra'ija* e *jeroky*, comuns a todos os subgrupos Guarani no Brasil.

O primeiro dos gêneros musicais ao qual confere destaque Deise Montardo (2002) é *yvyra'ija*. A autora menciona que esse gênero possui um andamento rápido, com versões de cantos mais ou menos estáveis e de uso coletivo. Segundo a autora, a palavra *yvyra'ija* também pode ser utilizada para indicar o ajudante do xamã, sendo este o “que comanda o grupo sob a orientação de *Nhanderu*” e responsável pela vocalização desses textos.

As menções de “comando” ficam mais evidentes no uso de *yvyra'ija* para cantar a desobstrução dos caminhos, as batalhas com os espíritos e também a preparação do caçador. Esses aspectos desse gênero musical podem ser

identificados também nas suas letras. Pensamos que esse seja o caso de um canto presente na obra *Nhande rembypy*, de Wilson Garcia (2002). A palavra *jekwaa* (ou *jegua*) do verbo “adornar-se” lembra-nos a qualidade de “adornados” para os *avá Guarani* já destacada por Pierre Clastres (1990). Segundo a cosmologia Guarani, para vir ao mundo é preciso desfazer-se do convívio entre outros espíritos e superar as obstruções a fim de tornar-se “desimpedido”. Esta narrativa, “Reza para mulher que vai dar à luz” (W.Garcia, 2002), diz respeito a uma performance oral visando à realização do parto, a saber, o desbloqueio fisiológico via xamanismo, que já foi apontado por Lévi-Strauss (1976). No entanto, é importante destacar que o gênero *yvyra'ija* visa, sobretudo, induzir em sua audiência a excitação de uma batalha, tendo em vista a alegria – *ovy'a* – a ser alcançada junto à leveza da alma, com o cessar da luta travada.

Se por um lado o *yvyra'ija* pode ser referenciado a uma estética da predação ou da guerra, o *jeroky* ou *purahéi* poderia ser mencionado no âmbito de uma estética da saudade, através da qual o recurso mais recorrente é a invocação e o (r)estabelecimento do convívio. No caso da cosmologia Guarani, a disjunção promovida entre a primeira e a segunda terra, respectivamente *yvy marãe'y* e *yvy puau*, constitui uma separação a ser superada, visando à recuperação do convívio com as divindades na terra da abundância, onde há comida e bebida para todos e ninguém precisa trabalhar.

Como foi afirmado por Deise Montardo (2002), esses cantos comportam, diferentemente de *yvyra'ija*, uma estética da saudade ou do abandono. Pensamos que os gêneros até aqui citados são facilmente mobilizados, segundo essa diferenciação estética, pelos debates suscitados pelos trabalhos de Eduardo Viveiros de Castro (1986) e Joanna Overing (1975) a respeito do estatuto ontológico da predação e da produção para os povos ameríndios.

Muito embora a extensão de um modelo oral para a interpretação dos textos literários de Olívio Jekupé fuja ao escopo deste trabalho, são inevitáveis a aproximação entre a tópica do abandono e a estética da saudade, indicadas

acima, e a recorrência da temática da saudade na obra *500 anos de angústia* (1999) e em *Xerekó Arandu* (c2002), elaborada ao longo da seção dedicada às confissões cidadinas. Entendemos que uma interpretação Guarani dos poemas de Olívio Jekupé a respeito do abandono é possível, uma vez que o próprio canto do urutau, traduzido ao Guarani Mbyá por *guahu* em *A mulher que virou urutau* (2011), indica tristeza e saudade.

Trata-se, portanto, de indicar, para a crítica de *literatura nativa*, a importância de se estar atento às relações culturais que são estabelecidas pela literatura e nas quais se ela própria inscreve. Em suma, as estratégias textuais do autor estão sujeitas a interpretações provenientes de distintos saberes socioculturais. A título de exemplo, a caracterização de *A mulher que virou urutau* (2011) enquanto uma narrativa sobre o imperativo do amor verdadeiro não exclui as possibilidades de sua recepção por leitores Guarani ou por aqueles que estão atentos aos aspectos relativos à estética da saudade (D.Montardo, 2002), dentre outros elementos da ordem de sua cosmologia.

Se estamos certos ao identificar uma *escrita do intermédio* na produção literária de Olívio Jekupé, isso não tem outro efeito senão abrir-nos também às múltiplas possibilidades culturais da interpretação de uma *literatura nativa*.

CAPÍTULO 3 – NOS INTERSTÍCIOS DA LETRA

A este capítulo reservamos uma abordagem que se aproxima daquela denominada por “imaginação crítica”, formulada pelo historiador e crítico literário Paul Zumthor (2001:54). A “imaginação crítica” tem como finalidade abrir-se às imagens visuais e auditivas, ou seja, integrar os aspectos gráficos da letra e a inscrição da voz nos textos. Pensamos que esse recurso metodológico permite-nos abordar os “índices de oralidade” dos textos que estudamos. Segundo o próprio autor, “Por índice de oralidade entendo tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua publicação” (2001:35)

3.1. Índices de Oralidade

Como apresentamos no primeiro capítulo desta dissertação, a literatura com a qual trabalhamos é organizada, majoritariamente, segundo a categoria editorial de “literatura infantojuvenil”. A literatura infantil assume relevância, nesse contexto, também no que se refere às convenções literárias para a configuração de algumas das obras do autor com o qual lidamos. Tendo em vista os objetivos deste último capítulo, interessa-nos, sobretudo, a maneira pela qual os índices de oralidade nas narrativas literárias de Olívio Jekupé encontram-se articulados com as constrações relativas à literatura infantil. A nossa hipótese é a de que essas convenções funcionam como um filtro através do qual se selecionam determinadas narrativas e mediante o qual estas se organizam. O que pretendemos apresentar é a adequação da literatura de Jekupé a esse modelo, sem com isso qualificar a categoria editorial de literatura infantojuvenil e as suas convenções como capazes de incorporar a plenitude da oralidade indígena. Como veremos, essa incorporação é bastante seletiva e tende a dissolver a oralidade em

termos mais genéricos e pouco precisos, relativos, e quando muito, à modalidade oral de uso de uma língua.

Destacamos, anteriormente, o lugar produtivo concedido pela literatura infantil ao discurso oral (R.Zilberman, 2005; M.Palo e M.Oliveira, 1986; F.Rosemberg, 1984). Embora essa não seja uma condição para o gênero literário como um todo, sugere-se, na bibliografia especializada, a sua consolidação para variadas obras publicadas. Indica-se, basicamente, o propósito de aproximar o leitor das expressões populares e de tradições orais que ganham relevo nas narrativas e também nos discursos de personagens, com enunciações provenientes de diversos registros culturais.

Por isso, ao discurso oral permitem-se a redundância, os desvios das normas linguísticas, a informalidade das expressões populares – gírias e trocadilhos –, o paralelismo das estruturas sintáticas e a construção de enunciados sem ordem hierárquica, pondo em crise a linearidade de princípio, meio e fim (M.Palo e M.Oliveira, 1984:45)⁵.

Reservaremos, a seguir, um detalhamento da oralidade nas narrativas literárias de Olívio Jekupé. As obras *Ajuda do saci* (2006), *Arandu Yamanguaré* (2003) e *Iarandu, o cão falante* (2002) possuem, ao final, um vocabulário de termos em Guarani para o leitor *jurua*. Muito embora outras obras literárias e não indígenas também sejam acompanhadas de um glossário ou vocabulário depois das histórias, nossa interpretação é a de que, no caso abordado, trata-se de uma estratégia de aproximação do leitor a uma outra língua. Portanto, o vocabulário e o

⁵ Cabe, aqui, fazer um breve recuo crítico sobre o trecho citado. Como as autoras Palo e Oliveira (1984) têm, provavelmente, em mente a modalidade oral de uso de uma língua, não podemos incorrer no erro de fazer equivaler o que as autoras compreendem ser o oral e o que corresponde à oralidade indígena. No entanto, o trabalho das autoras é produtivo para pensarmos as refrações possíveis entre as estratégias textuais da literatura de Jekupé e as convenções do campo da literatura infantojuvenil. Para melhor compreensão da produção oral indígena e sua codificação retórica, ver *As flores da fala* (N.Farage, 1997).

glossário cumprem, além de uma tradução termo a termo, uma apresentação do costume e da cultura Guarani.

Paul Zumthor (2001) dedicou-se à elaboração de um instrumental para interpretar as marcas de oralidade/vocalidade na produção literária. Podemos identificar três eixos de índices de oralidade nas narrativas literárias, segundo a abordagem de Zumthor; são eles: qualidades sintáticas e lexicais; a instância de enunciação e a presença carnal da voz; a constituição da oralidade e da voz como temas para a escrita. Encontramos esses três eixos na produção literária de Olívio Jekupé, a partir dos quais organizaremos a exposição a seguir.

3.1.1. Qualidades lexicais

A presença de vocabulários e glossários em livros de literatura infantil pode assumir variadas funções, segundo a singularidade de cada obra literária. No caso da produção literária de Olívio Jekupé, esse recurso ganha relevo ainda se tivermos em vista o contraste linguístico entre a língua portuguesa e a língua Guarani Mbyá. Desse modo, a presença de um léxico Guarani visa produzir no leitor o estranhamento frente a uma língua indígena e ao mesmo tempo uma aproximação. Essa relação dúbia fica evidente com a presença de termos que dizem respeito à alimentação, ao vestuário, à religião, razão pela qual se cria um aspecto de tradução.

A incorporação da matriz da oralidade na escritura literária infantil segue por vários caminhos. O primeiro deles é aquele que se faz ao nível lexical de uso de termos ou de expressões coloquiais em registros clássicos de oralidade – diálogo direto/indireto –, muito embora a sintaxe permaneça vinculada à hierarquização e à linearidade do código escrito (M.Palo e M.Oliveira, 1984:45-46).

Muito embora o próprio autor Olívio Jekupé tenha a finalidade de apresentar a língua Guarani a seus leitores, é preciso caracterizar a sua realização. O recurso

ao léxico dessa língua indígena obedece à escrita na língua portuguesa. Com isso, o efeito é o de apresentar a língua Guarani segundo a estrutura da língua hegemônica, com a qual escreve seus livros. Disso podemos concluir que essa língua funciona como um filtro ou uma das formas de mediação para a produção literária indígena desse autor.

A título de ilustração, apresentamos a seguir alguns trechos que são exemplares quanto ao uso dos vocábulos Guarani Mbyá:

“Um *ava'i* (menino) de uns 12 anos pediu ao índio para contar a história do *xapirê xii*, o urubu-rei ou urubu-branco, como dizem os *jurua kuery*” (M.Kerexu e O.Jekupé, 2013:10).

“Alegre e contente, o *kamba'i* cortou um pedaço do fumo e colocou no seu *petynguá* e, com o uso do seu poder, acendeu-o em questão de segundos. E ali ficou pitando até o fumo acabar. Em seguida, pegou a garrafa e começou a beber a *kaguijy*” (O.Jekupé, b2003:23).

“Karai, o pai do *kunumi*, pitava em seu *petygua* enquanto pensava na situação” (O.Jekupé, 2006:7).

Sigamos, então, com uma descrição dos glossários presentes ao final de algumas das produções literárias de Olívio Jekupé.

Glossário de termos da língua Guarani

ajaka'i – cesto	Nhanderu – Deus
amba'i – altar sagrado	Nhandexy – Nossa mãe (mulher de Nhanderu)
ava'i – menino	nhe'em – espírito
avaxi – milho	oka'a – cocô, fezes
evo'i – minhoca	paková – banana
evy – bunda	petyngvá – cachimbo
jety – batata-doce	pindá – anzol
jurua – não-índio	pirá – peixe
juruaquery – não-indígenas (plural)	piragui – sereia
kaguijy – bebida fermentada de milho	piraretá – peixes (plural)
kamba'i – moreninho (saci)	tatapy – fogueira
kanuã – canoa	xanjau – melancia
kunhã – mulher	xivi – onça
Kunumingué – homem	xondaro – dança dos guardiães
kyringué – crianças	yvy – terra
mboi – cobra	yvypyguá – mãe terra
mandi'o – mandioca	yyakã – rio

Figura 9 Glossário de *Ajuda do Saci* (2006), Editora DCL, O.Jekupé.

Como pode ser visto na Figura 9, os termos elencados dizem respeito a alguns grupos ou seções de vocabulário para o leitor *jurua*, os quais indicamos junto a alguns exemplos: alimentos (*avaxi*, *jety*, *xanjau*); animais (*evo'i*, *mboi*, *pirá*, *xivi*); instrumentos/utensílios (*kanuã*, *pindá*, *ajaka'i*) e práticas rituais (*petyngvá*); topografia (*yvy*, *yyakã*); distinções antropológicas (*ava'i*, *kunhã*, *kyringué*). A nossa pretensão não é realizar aqui uma tipologia rigorosa desses termos segundo a cosmologia Guarani, mas compará-los, do ponto de vista do leitor *jurua*, com os demais vocabulários a seguir, visando uma análise desse elemento das narrativas literárias abordados por esta pesquisa.

VOCaBulário

angué:	espírito	kuati'a:	caderno
avakué:	homem	nhandé:	nós
ava'i:	menino	oké:	dormir
iarandu:	gênio/sabedoria	py:	pé
jaguá:	cachorro	momb'i:	cuia
japó:	fazer	teko'a:	aldeia
juru:	boca	tuvixá:	cachorro grande
juru'a:	não-índio	xeirum:	meu amigo
karu:	comer	xipá:	bolinho
kavaju:	cavalo	yākā:	rio
ko'eramo:	amanhã		

Figura 10 Vocabulário em *Iarandu* (2002), Editora Peirópolis, O.Jekupé.

O vocabulário acima (Figura 10), de *Iarandu*, não é muito diferente. Por contraste, podemos dizer que há o acréscimo de verbos em Guarani (*jape* e *oké*). Esse elemento diz respeito, provavelmente, à crescente preocupação em aproximar o leitor *juruá* a elementos da vida cotidiana, como a conversação.



Figura 11 Vocabulário em *Arandu Ymanguaré* (2003), Editora Evoluir, O.Jekupé.

Algo muito semelhante ocorre com o vocabulário de *Arandu Ymanguaré*, com uma diferença que deve ser mencionada. Além de uma distinção ao nível do título, “Pequeno Dicionário TupyGuarani-Português”, ocorreu a introdução de duas expressões de conversação. São elas *eiko porã* (“como vai?”) e *nuande kaaruju* (“boa tarde”). Essa ocorrência aproxima-nos de nossa hipótese sobre a função do vocabulário, do glossário e do “pequeno dicionário” ao final das obras. Tudo indica que seu uso tem a finalidade de aproximar o leitor *jurua* do modo de vida Guarani, o que condiz com a apresentação de elementos de conversação dessa língua indígena.

Deve-se indicar ainda que as obras *Ajuda do saci* e *A mulher que virou urutau* são acompanhadas de traduções das histórias ao Guarani Mbyá. Ainda que a análise dessas traduções fuja ao escopo da pesquisa realizada por nós, é importante problematizar um de seus aspectos, aquele associado à sua recepção.

Apesar de o autor declarar ser do seu interesse a formação da literatura nativa no Brasil, sabe-se que seus materiais são quase exclusivamente recebidos pelos *juruá kuery*. Isso nos faz interrogar sobre a função que as traduções ao Guarani Mbya ocupam nessas obras literárias. Se estas não são lidas pelos índios Guarani, as versões justificam-se ao menos por seu testemunho gráfico ou imagético de que essas histórias são, sobretudo, oriundas de uma outra língua. Ao leitor *juruá*, essa ocorrência parece ser uma estratégia de afirmação do pertencimento étnico-cultural da literatura nativa. O leitor *juruá* pode, ainda, imaginar como seria a vocalização dessas palavras para uma audiência, o que alimenta o horizonte de expectativas sobre uma literatura indígena que versa também sobre a performance narrativa.

Proseando com o leitor

É comum as pessoas pensarem que apenas os velhos e as velhas, como nossos grandes sábios, têm histórias para nos contar, mas a que vamos contar é de uma criança muito inteligente, que tinha grande talento para ouvir e criar as suas...

Acredito que todos entenderão o que digo, pois na sala de aula os professores observam os alunos e no meio deles sempre há alguns que nascem com talento para ouvir bem as histórias e ficam com a cabecinha cheia de idéias, e podem tornar-se até professores.

Para nós da aldeia, um contador é como se fosse um livro que não temos e por meio dele ficamos sabendo de muitas coisas.

Você por acaso já ouviu um contador de histórias? Se nunca ouviu, procure alguém que saiba contar histórias e perceberá o quanto é gostoso ouvir uma história bem contada. Experimente fazer isso.

Apresentação em *Verá: o contador de histórias* (b2003), Editora Peirópolis, O.Jekupé.

O trecho acima revela duas questões, que explicitamos a seguir. A primeira delas é a relação entre “os mais velhos” narradores e uma criança que, além de operar narrativas tradicionais, cria as suas próprias. A segunda questão diz respeito ao paralelo entre o livro e o narrador.

Na esteira das considerações sobre os glossários citados anteriormente, pensamos que *Verá: o contador de histórias* (b2003) introduz o elemento da oralidade e da performance narrativa. Disto nos ocupamos adiante.

3.1.2. A performance narrativa

Verá, o contador de histórias, livro publicado em 2003, apresenta um conjunto de episódios cotidianos através dos quais o personagem principal, Verá, aprende a narrar histórias e torna-se um grande contador. Toda a organização da obra, embora reúna episódios que não se refiram um ao outro mutuamente de maneira linear, tende à formação de Verá como um exímio narrador, o que culmina, ao fim da narrativa, na constituição do personagem como uma pessoa tão respeitada em sua comunidade que isso o fez tornar-se o melhor contador de histórias das aldeias do Brasil (O.Jekupé, b2003:42).

A narrativa, logo no seu início, encontra-se em uma seção intitulada “O contador de histórias”, na qual há uma breve caracterização do personagem “tão esperto, tão esperto, que vivia muitas aventuras” (O.Jekupé, b2003:10). Sua mãe e seu pai, respectivamente Pará e Karaí, deram a ele o nome de Verá Mirim. Um menino de grande apetite que cresceu forte. Aos três anos “já havia aprendido falar português, a língua do *jurua*” (O.Jekupé, b2003:10).

A segunda seção dessa obra literária de Olívio Jekupé recebeu o nome de “Nunca assuste uma criança”. Trata-se de uma aventura de Verá e seu irmão, chamado Tupã, os quais saíram para brincar de caçar depois de sua refeição.

(...) quando os dois estavam brincando, Tupã deu um grito e mandou Verá correr porque escutou o barulho de uma *xivi*, mas

era mentira, apenas uma brincadeira de criança que Tupã inventou só para ver se Verá se assustava, mas o que ele fez foi chorar, assim como qualquer outra criança faria (O.Jekupé, b2003:12).

A mãe dos meninos, que havia ouvido o choro de Verá, foi ao encontro de seus filhos e soube do que acontecera. Chegando em casa, Pará advertiu seus filhos para nunca mais fazerem isso, pois se uma criança é assustada o espírito pode querer ir embora, a criança pode adoecer e até mesmo morrer. Nesse ponto, encontramos uma das características do narrador:

Aquele que conta transmite um saber, uma sapiência, que seus ouvintes podem receber com proveito. Sapiência prática, que muitas vezes toma a forma de uma moral, de uma advertência, de um conselho, coisas com que, hoje, não sabemos o que fazer, de tão isolados que estamos cada um em seu mundo particular e privado (J.Gagnebin, 1994:11).

No livro, a seção seguinte tem o título de “Contando histórias”. Nela, Verá é caracterizado como um menino que estava acostumado a dormir por último e ficava pensando durante muito tempo antes de adormecer. Essa caracterização contemplativa e desinteressada de Verá introduz sua brincadeira a seguir:

Certo dia, em seu passeio pela floresta, levou seu amigo Jeguaká. Depois de uma boa caminhada, chegaram a um lugar muito bonito, perto do rio, onde havia alguns pés de *paková*, e começaram a comê-la. O canto dos pássaros que ali viviam e o barulho da água inspiraram Verá a contar uma história que tinha ouvido de sua mãe (O.Jekupé, b2003:13).

Nesse trecho o personagem principal retoma a atitude aconselhadora de sua mãe frente ao acontecimento que iniciou a narrativa, vale lembrar, a brincadeira de seu irmão que havia sido advertida por Pará sobre o perigo de se assustar uma criança. Isso é retomado na forma implícita de “minha mãe dizia”. A

forma da advertência vem acompanhada de uma menção a “uma história que tinha ouvido de sua mãe”.

A subseção seguinte, “A cobra e o cachorro”, diz respeito a outra narrativa de Verá, sobre a ação do cachorro em enganar a cobra quando esta havia lhe perguntado sobre algum remédio para dor de barriga. Enganada pelo cachorro, a cobra esticou-se na estrada e foi morta por vários índios. Já o cachorro, que em seguida também sofreu de dor de barriga, recebeu um conselho da esposa da cobra morta. Tratava-se de comer bastante capim, o que explicaria o porquê de os cachorros fazerem isso até os dias de hoje. Essa narrativa debruça-se, por sua vez, em uma explicação sobre um comportamento animal.

Como indicado anteriormente, os episódios seguidos de narração de Verá tendem à sua consolidação como narrador. “Falando com os amigos” é o nome da seção seguinte:

Verá tinha só sete anos, mas contava histórias como ninguém. Era por isso que ele sempre vivia rodeado dos garotos da aldeia.

Assim que Verá terminava de contar uma história, eles perguntavam:

- Mas quem contou isso para você?

- Ninguém – respondia Verá, orgulhoso (O.Jekupé, b2003:17).

A essa altura, Verá torna-se um narrador criativo, como explicita o trecho acima. Requisitado por seus amigos a narrar outra história, ele a inicia em seguida sob o título “O espírito foi-se embora”. Deve-se notar aqui uma nova retomada das “histórias que ouvia de sua mãe”, no caso, uma narrativa sobre o perigo de se assustar uma criança. Sem perder de vista as narrativas que ouvia, Verá elabora criativamente a sua, que resumiremos a seguir.

Nascido em uma aldeia Guarani, Tataendy era um menino muito bonito e com muita saúde. Com um ano de idade ele já brincava com as outras crianças da aldeia. No entanto, seu pai, Karaí, começou a beber e a tornar-se agressivo dentro de sua casa, entristecendo o espírito de Tataendy. Quando este ficou doente, sua

mãe o levou ao pajé da aldeia, que “o benzeu”. Apesar disso, o pajé contou à mãe de Tataendy que o espírito do menino já havia ido embora e que a criança iria morrer. Verá, então, encerra a narrativa, “Por isso, nossos pais devem dar carinho a suas crianças para que o espírito delas não vá embora e elas não morram” (O.Jekupé, b2003:19). A ênfase de Verá no fechamento narrativo mostra sua elaboração sobre “o perigo dos espíritos irem embora”, para a compreensão de que existe um investimento social para a manutenção do espírito alegre para viver junto aos Guarani.

Na seção seguinte, designada por “Ao lado da fogueira”, há uma descrição breve do costume Guarani de reunirem-se os índios na *opy*, a casa de reza, onde “a comunidade se reúne para agradecer a *Nhanderu*, o criador de tudo” (O.Jekupé, b2003:20). Verá participou do ritual, “pegou o *petynguá* de uma moça e foi à frente pitar, andando em círculo e soltando fumaça no *amba’i*, que ajuda a manter a Terra suspensa” (O.Jekupé, b2003:20).

Quando Verá já havia participado do ritual, ele juntou-se ao redor da fogueira para conversar com seus amigos:

Os índios gostam de contar as histórias que aprendem de outros, mas Verá era diferente, pois, além das tradicionais, contava também as que ele mesmo inventava. Assim, quase todos os dias ele contava uma história de sua invenção, que muitos gostavam de ouvir, até mesmo os adultos (O.Jekupé, b2003:20).

Os episódios cotidianos se seguem na narrativa. Em um outro dia, Verá e dois amigos atravessaram a represa próxima à aldeia em que residem, em busca de materiais para o artesanato. Quando chegaram à outra margem da represa, Verá “lembrou-se de umas histórias que ouviu de sua mãe sobre o protetor das matas e resolveu contar a seus amigos o que sabia sobre o *kamba’i*” (O.Jekupé, b2003:20).

Uma índia Guarani chamada Kerexu aprendeu com sua prima Jatxuká como chamar Kamba'i e ter um desejo realizado. Kerexu seguiu os passos como os havia aprendido, cortou fumo, preparou *kaguijy* (bebida fermentada de milho) e os colocou na mata, falando em voz alta “*Kamba'i, esse kaguijy e esse fumo eu trouxe para você*” (O.Jekupé, b2003:23). Assim que Kerexu foi embora, Kamba'i acendeu o fumo e tomou a bebida.

No dia seguinte, Kerexu voltou e Kamba'i logo a mandou aproximar-se para realizar o seu desejo. Kerexu então pediu para Kamba'i dar-lhe *avaxi* (milho) para a vida inteira, pois onde morava a terra não era boa o suficiente para plantar. Em seguida, Kamba'i realizou o seu desejo e em frente à casa de Kerexu nasceu um único pé de milho, com uma única espiga, e toda vez que esta fosse retirada outra espiga brotaria em seu lugar.

Ao final da narrativa de Verá, um de seus amigos reagiu exclamando: “Legal essa história! Eu já conhecia, mas, do jeito que você conta, parece que a gente participa dela! (...)” (O.Jekupé, b2003:25). O comentário destaca a performance narrativa de Verá. Apresenta-se na maneira como ele se dirige à sua audiência e a envolve na narração. Sobre esse aspecto, essa obra literária constitui um elogio à performance do narrador.

Uma outra aventura é narrada em “Pescaria”, quando alguns dias depois Verá vai junto a seus amigos aprender a pescar. Depois de pescarem alguns peixes, um de seus amigos disse que iria “fazer suas necessidades na represa” e é repreendido por Verá, que enfatiza “Não faça isso, a *piragui* [sereia] não vai gostar (...). Vou contar uma história para vocês. Assim, vão entender o motivo e ensinar os outros” (O.Jekupé, b2003:26). Mais uma vez há uma referência à advertência como um elemento da atividade narrativa. Esse elemento apresenta-se ainda em outras narrativas de Verá.

A subseção intitulada “Ava'i e piragui” apresenta uma narrativa sobre uma moça que, há muitos anos atrás, estava grávida e com muita vontade de comer

peixes. Quando seu marido chegou, ela fez o pedido para que fosse pescar e trouxesse alguns peixes.

Entretanto, o seu marido não havia conseguido pescar sequer um deles. Para não voltar de mãos vazias e sem o peixe que sua mulher havia pedido, ele aceitou fazer um acordo com *piragui* (a sereia – segundo a tradução presente no glossário dessa publicação). O marido poderia pescar muitos peixes se promettesse que, quando seu filho nascesse, ele o daria à *piragui*. Como ele havia pensado que seria capaz de escapar do acordo, o marido o aceitou.

Nesse dia, ele havia voltado para sua casa com muitos peixes e sua esposa ficou feliz. Mas, quando o filho do casal nasceu e o pai havia ido pescar mais uma vez, *piragui* indagou o homem sobre o acordo que haviam realizado. O índio disse, então, que esse acordo não passava de uma brincadeira. Mesmo correndo em direção à sua casa para proteger seu filho, já era tarde. Assim que entrou em sua casa viu o seu filho morto. Verá, então, advertiu ao fim da narrativa “Toda a aldeia soube da tragédia, e até hoje, sempre que uma mulher fica grávida, ela não quer que o marido vá pescar e, quando vai, torce para que pegue pouco peixe” (O.Jekupé, b2003:31). Como se pode notar, mais uma vez Verá segue o modelo de advertência pelo qual sua mãe expressa-se na primeira seção dessa publicação. A história narrada por Verá tem uma mensagem que deve ser interpretada como uma orientação prática.

Na seção seguinte, que recebeu o nome de “Caçar com os amigos”, Verá decide caçar com seus amigos. Durante o caminho para a floresta encontram vários animais mortos com tiros de espingarda. O personagem atribui a ação às pessoas da cidade que caçam só por diversão, “*Ba’i* fica triste ao ver uma cena dessas, como me contou minha tia Mimby” (O.Jekupé, b2003:32).

Verá inicia, então, outra narrativa, “*Ba’i*, o protetor das aves”. Segundo Verá, em um certo dia três *jurua* foram armados à mata para caçar. Enquanto os três conversavam sobre uma ave na qual haviam atirado, *Ba’i* ficou triste e resolveu aparecer. Ao indagá-los sobre sua prática de matar por diversão, os três *jurua*

ficaram assustados e começaram a atirar nas aves mais próximas. No entanto, quando estas foram avisadas por *Ba'i* para fugirem, os homens começaram a atirar no protetor delas. *Ba'i*, que não poderia morrer com as balas dessas armas, fez com que os homens corressem até o seu carro.

A escrita de Jekupé, mais uma vez, segue refletindo sobre a performance narrativa. Com a recorrente prática verbal, Verá constitui-se num exímio narrador.

O tempo passou e Verá tornou-se um grande contador de histórias, apesar de sua pouca idade. Quando tinha doze anos, estava ele ao lado de sua mãe, que assava algumas jety, e, curioso como era, pediu que ela contasse uma história que ele ainda não conhecia. Sua mãe pegou uma jety, deu-a para ele comer e começou a contar, enquanto ela também comia:

- Então, vou contar uma história muito bonita que aconteceu com *Nhanderu*, que foi discriminado pelos *juruaquery* (O.Jekupé, b2003:35).

Com esse mote, segue-se a narrativa chamada "*Nhanderu*", que discorre sobre a andança desta divindade entre plantações feitas por *jurua* e outras feitas pelos Guarani. Assim conta Pará, mãe de Verá:

Um dia, *Nhanderu*, aquele que criou a *yvy*, encontrou um jurua que estava plantando *avaxi* e lhe perguntou:

- O que você está plantando?

Como o homem viu que era um índio, não lhe deu nenhum valor e respondeu com ironia:

- Estou plantando cocô! (O.Jekupé, b2003:38).

A narrativa segue com o encontro de *Nhanderu* com outro *jurua*, que responde, também ironicamente, estar plantando pedra. No entanto, quando esse deus depara-se com um casal de velhinhos Guarani plantando *avaxi* e *mandi'o*, ele é bem recebido e tem a resposta sincera sobre a plantação, além de ser convidado a comer um frango. No dia seguinte, antes de partir, *Nhanderu* avisa ao

casal a respeito de uma colheita riquíssima que lhes viria logo mais. Mas o desfecho repercute também para os *juruá* do início da narrativa:

No outro dia bem cedo, o homem que disse que estava plantando bosta se assustou porque no lugar do *avaxi* só nasceu cocô. O outro homem que disse que estava plantando pedra também se assustou porque onde plantou *xanjau* só nasceu pedra. Já na aldeia onde Nhanderu foi muito bem recebido pelos velinhos nasceram *mandi'o*, *avaxi*, *jety* e muitas coisas mais (O.Jekupé, b2003:38).

Quando sua mãe termina a narrativa, Verá indica sua tristeza com relação à discriminação que *Nhanderu* sofreu, assim como os índios sofrem com as pessoas que não entendem o modo de vida dos Guarani. A seção seguinte inicia-se com uma referência à reflexão que Pará teria ocasionado em Verá, bastante esmorecido com o que havia escutado. Apesar disso, “nem por isso ficou desanimado e continuou sua rotina de contador de histórias” (O.Jekupé, b2003:39).

Desse modo, Verá nos introduz uma narrativa já abordada por nós anteriormente, presente na subseção chamada “Do outro lado do mar”. Em um certo dia, Kuaray, um índio Guarani, estava à procura da Terra Sem Mal à beira do mar, quando foi abordado por dois homens da cidade que, sabendo da busca de Kuaray, queriam ir até essa terra. Depois de muita insistência desses homens, Kuaray contou-lhes que bastava cruzar o mar para encontrá-la.

Quando os homens finalmente cruzaram o mar em uma canoa, eles encontraram *Nhandexy*, “a mãe dos Guarani”, que os impediu de entrar na terra destes últimos. Como haviam notado que existia abundância naquela terra, os homens pediram alguma comida para levar no caminho de volta. *Nhandexy*, então, deu a eles um cacho de bananas. Durante o percurso no caminho de volta, os homens perceberam que a cada banana arrancada do cacho outra banana nascia em seu lugar. O coração desses homens começou a se encher de

ambição. E assim que chegaram, quando foram mostrar a magia desse cacho de bananas, os homens perceberam que o cacho havia perdido a sua magia e não poderiam mais realizar as suas ambições. Nesse ponto, revela-se um outro elemento da narrativa do personagem. Se, antes disso, as narrativas continham as advertências dirigidas à criança Guarani, aqui sugere-se que a advertência caiba também ao leitor *jurua*.

Na forma dessa obra literária não há uma trama e um correspondente desfecho. Ao contrário disso, calcada, ao que parece, na oralidade, ela contempla os pequenos intervalos de episódios cotidianos na aldeia.

Por fim, a obra encerra-se indicando as múltiplas possibilidades do oral:

Os meninos ficaram impressionados com mais essa história.
– É uma história muito bonita! - disse um deles.
– Sim, vou contar para todos os parentes indígenas que eu conhecer! E quem sabe, um dia, eu me torne um contador de histórias num programa de rádio... (O.Jekupé, b2003:42).

Aqui encontramos, em evidência, o modo como o rádio pode ser incorporado, segundo o texto, como suporte à narração oral. Enquanto uma apropriação tecnológica, o rádio promove as potencialidades já existentes na atividade indígena de narrar e sugere uma analogia com a escrita. A aproximação desta com o rádio indica uma comparação tecnológica, que, enquanto tal, será mais bem abordada logo adiante nas concepções de escrita presentes na literatura de Olívio Jekupé. Por enquanto, basta compreendermos o elemento de metalinguagem na passagem acima: a *literatura nativa* não é expressão do aprendizado da escrita, mas uma possibilidade da narrativa oral.

3.1.3. Marcas composicionais da tradição oral

Este subtópico tem como finalidade apresentar algumas marcas composicionais da tradição oral na produção literária de Olívio Jekupé. Para isso,

faremos uma breve delimitação destas, seguida de uma análise de trechos das obras do autor.

A delimitação das marcas composicionais da tradição oral foi realizada a partir do trabalho de Lilian Abram dos Santos (2011), com base no qual encontramos algumas delas: memória coletiva, fechamento narrativo e repetição. Não se trata aqui de realizar o mesmo empreendimento presente na tese da autora, mas de seguir o ensejo de seu trabalho para explorar as marcas composicionais nas narrativas de Olívio Jekupé.

3.1.3.1. Memória coletiva

Uma das maneiras de nos referirmos às marcas composicionais da tradição oral é a referência à “fonte de informação” (L.Abram dos Santos, 2011:148). Trata-se de informar o modo como os membros de um determinado grupo compartilham as suas narrativas orais e, além disso, como podem acessá-las. Dito de outra forma, falamos não apenas dos conteúdos de uma tradição mas também da maneira como são produzidas e transmitidas as narrativas orais.

Selecionamos alguns trechos de obras literárias de Olívio Jekupé que nos informam sobre a centralidade da memória coletiva na constituição de sua literatura. A primeira delas diz respeito à obra *O saci verdadeiro*.

Quase todos os dias, Karaí ouvia histórias da sua mãe antes de deitar. Ouvia com atenção e sempre dizia:
– Mãe, quando eu tiver meus filhos, irei contar tudo a eles, assim como a senhora me conta (O.Jekupé, b2002:27).

Nesse primeiro momento da histórica citada, o personagem Karaí sugere o costume da narração entre pais e filhos. A ênfase de Karaí é importante, pois o seu desejo é o de dar continuidade a esse costume e passar à geração seguinte as narrativas que ouviu. Tendo em vista o medo de o personagem em algum dia

ver o seu povo perder a sua tradição, Karaí mostra-se empenhado em ser narrador para fortalecer a sua cultura.

Em *A mulher que virou urutau* (2011), de Olívio Jekupé e Maria Kerexu, vemos um recurso semelhante porém com algumas diferenças. Logo na primeira linha da narrativa em questão encontramos a seguinte passagem: “Certa vez minha tia me contou uma história muito antiga” (O.Jekupé e M.Kerexu, 2011). Essa obra faz a mesma referência ao costume de se narrar histórias, no entanto sugere ao leitor que o livro em suas mãos tem como fonte a oralidade. Se em *O saci verdadeiro* a memória coletiva aparece como tema, em *A mulher que virou urutau* ela é parte constitutiva da composição dessa narrativa. Trata-se, portanto, de um texto que é ele próprio testemunha de uma memória coletiva e Guarani.

Em uma outra obra, *Arandu Ymanguaré* (2003), Olívio Jekupé apresenta a narrativa de uma índia que se perguntava como era o curupira e se ele realmente existia. A ênfase da personagem na dúvida merece destaque aqui, pois a diferença entre o tempo presente, no qual a índia pergunta-se sobre o curupira, e o tempo das narrativas produz na índia o sentimento de mistério.

De repente, ela lembrou das histórias que escutava na aldeia sobre o tal do curupira.

E eram muitas as histórias que já tinha ouvido. Mas naquele momento pensou consigo mesma:

– Será que ele existe mesmo ou é imaginação dos antigos? (O.Jekupé, 2003).

No decorrer da narrativa, quando a índia fica receosa de encontrar o curupira, este a surpreende e apresenta a sua forma visível a uma humana. No entanto, o curupira quis capturar a índia, mas ela conseguiu, em seguida, derrubá-lo e fugir. Desde o início da história, a suspeita do que havia aprendido com os “antigos” a torna suscetível de ser capturada pelo curupira. Isso revela um outro aspecto da memória coletiva, que pode ser mobilizada como orientação prática e atualização do modo de vida através das narrativas orais.

Algo semelhante está presente em *Verá: o contador de histórias* (b2003) de Olívio Jekupé, quando, ao fim da obra, a mãe de Verá lhe pergunta:

- Quer escutar uma história, Jeguaká?
- Sobre o quê?
- A história do cachorro e da cobra (O.Jekupé, b2003:13).

A narrativa de sua mãe prosseguiria, então, como já indicamos anteriormente, com uma explicação do porquê do hábito de os cachorros comerem capim quando têm dor de barriga. A narrativa oral aparece, portanto, como uma explicação de um costume adotado, vale enfatizar, por um animal. Mais uma vez, trata-se da transmissão de uma narrativa entre mãe e filho.

Em *Verá: o contador de histórias* vemos um outro recurso que parece sintetizar os dois últimos citados acima. A narrativa, também já mencionada aqui, situa-se em um episódio em que um dos amigos de Verá pretende “fazer as suas necessidades no rio”, quando o personagem principal recorre a uma narrativa ouvida por ele e a narra a seus amigos com intuito de adverti-los.

Essa frequente ocorrência da citação da “fonte coletiva de informação” está na maioria das vezes acompanhada das estratégias de enunciação já citadas acima, “minha tia contava”, “como meu avô dizia”, entre outras. A memória coletiva encontra-se inscrita na produção literária de Olívio Jekupé.

3.1.3.2. Fechamento narrativo

No que diz respeito ao fechamento narrativo, temos dois modos aos quais conferiremos destaque. Trata-se, primeiramente, do fechamento repentino e, em segundo lugar, do fechamento previamente anunciado, que tende ao desfecho.

No primeiro caso, encontramos uma das narrativas de *Arandu Ymanguaré* (2003), em que uma índia descobre que durante a noite seu filho, ainda bebê, transformava-se em onça e ia à caça. Com medo de ser devorada pelo próprio

filho, a índia comunicou isso a seu marido que, junto a outros homens da aldeia, abateu o animal. O trecho abaixo refere-se ao fechamento da narrativa.

Nisso os índios foram vistos pelo *xivi* que deixou o que comia de lado e foi logo matá-los, só que não deu tempo. É que um dos índios já estava preparado com seu arco e flecha. Quando o *xivi* deu seu pulo fatal, o índio acertou uma flechada no peito e ele já caiu morto (O.Jekupé, 2003).

Como podemos notar acima, apesar de a onça ter sido morta, não há um desenvolvimento da trama inicial na qual a mãe descobre a transformação de seu filho e vê-se diante de uma situação limite, a sua sobrevivência ou a morte da onça. O fim da narrativa simplesmente encerra a vida da criança que deveio onça. Trata-se de um recurso muito distinto dos demais trechos analisados a seguir.

Pensamos que os fechamentos narrativos abaixo não apenas encerram a narrativa como também retomam o tempo da enunciação, como indicam dois trechos de *Verá: o contador de histórias* (b2003):

“Por isso, nossos pais devem dar carinho a suas crianças para que o espírito delas não vá embora e elas não morram” (O.Jekupé, b2003:19) **ou** “O cachorro, então, comeu bastante capim e logo sarou da dor de barriga. Por isso, sempre que os cachorros têm dor de barriga vão correndo procurar capim para comer” (O.Jekupé, b2003:16).

No primeiro dos trechos acima, Verá transita do tempo dos acontecimentos para o tempo da enunciação de uma coda narrativa.

Outros dois recursos podem ser mencionados, ambos presentes em *Verá*. Trata-se também de retomar o tempo da enunciação, buscando uma equivalência entre o tempo da narrativa e o tempo da enunciação, ao serem mutuamente

situados em uma linha temporal. O trecho acima já apresenta um indício de equivalência ao mencionar algo como “por isso hoje acontece assim”.

Nos dois casos abaixo, há uma relação de causalidade entre dois eventos situados em uma linha temporal.

“Toda a aldeia soube da tragédia, e até hoje, sempre que uma mulher Guarani fica grávida, ela não quer que o marido vá pescar e, quando vai, torce para que pegue pouco peixe, pois, se pegar demais, é sinal da ajuda da *piragui*, que quer a criança em troca” (O.Jekupé, b2003:31).

O recurso “e até hoje” produz um efeito de sentido muito próximo a expressões como “desde então”, “e assim é” e também “E nunca mais”, como veremos a seguir:

“E nunca mais esses homens foram caçar e talvez nunca mais irão” (O.Jekupé, 2003b:35).

Essa última referência extrapola ainda o tempo da enunciação, pois remete ao futuro. O personagem adverte que esses homens caçadores provavelmente deixarão de ir caçar.

Já o último trecho a seguir demonstra que o modo letrado prepara o leitor para o desfecho da narrativa:

“Popyguá sentiu uma tristeza imensa. Sentou-se ao lado de uma árvore e sentiu vontade de voltar para a Yvy Marãhe'y (Terra sem Males). Mas, como o *xamoi* tinha avisado, isso não poderia acontecer. Popygua lembrou-se do paraíso do outro lado do mar, viu uma luz brilhando ao seu redor e naquele mesmo instante morreu, feito um vaga-lume que se apaga” (O.Jekupé e L.Karai, 2013:55).

A ênfase do trecho recai, sobretudo, na morte como um desfecho, mas essa morte aparece como uma celebração da narrativa ou um desfecho cerimonioso.

O último exemplo de fechamento narrativo pode ser percebido em contraste com o primeiro trecho citado. Os dois são trechos de narrativas orais, mas apresentam maneiras distintas de fechamento narrativo. É importante dizer que o fechamento repentino é intencionalmente marca do oral na produção literária de Olívio Jekupé. O segundo trecho aparece, portanto, como uma narrativa oral adaptada ao modo letrado de composição discursiva. Isso fica mais evidente na conclusão de *A mulher que virou urutau* (2011), que retomaremos adiante.

Já os fechamentos narrativos citados mais acima, que diziam “Por isso...”, retomam o tempo da enunciação. Esse aspecto é de suma importância, uma vez que revela a existência da narrativa estar associada ao trabalho do narrador, que é a sua *performance* vocal e gestual. Por fim, como os eventos narrados estão situados na mesma linha temporal e, muitas vezes, são elaborados como advertência, as narrativas orais não dizem respeito ao que está no passado, podendo atualizarem-se no presente.

3.1.3.3. Repetição

Como demonstrou Lilian Abram dos Santos (2011), a repetição, entendida como recurso argumentativo, não pode ser associada unicamente a línguas de tradição oral. No entanto, embora não seja característica particular de um modo de conhecimento de uma tradição oral e indígena, nossa interpretação é a de que a

produção literária de Olívio Jekupé incorpora a repetição como uma parte de sua estratégia de aproximação do leitor ao domínio da oralidade. Desse modo, essa estratégia evidencia uma compreensão da repetição e da paráfrase como partes constitutivas da construção de sentido. Esse aspecto ganha relevância se retomarmos a apresentação de *Arandu Ymanguaré* (2003), já citada durante nosso trabalho, em que o editor enfatiza o fato de não ter alterado a escrita de Jekupé para mantê-la fiel a seu modo de expressar-se.

Escolhemos três trechos que nos permitem fazer algumas considerações sobre essas estratégias textuais e marcamos a repetição em negrito. A primeira delas diz respeito às primeiras linhas de *A mulher que virou urutau*:

(...) **contou uma história muito antiga**. Ela disse que **tal história havia acontecido mesmo**, e que sua mãe sempre a **contava** para os outros moradores da aldeia. **Ela começou a história assim**” (O.Jekupé e M.Kerexu, 2011).

O segundo trecho está contido em *Arandu Ymanguaré* (2003), “Estava sozinha, só escutava o barulho do canto dos pássaros, que eram muitos naquela mata. Havia vários tipos de animais também” (O.Jekupé, 2003). Aqui a repetição não está dada termo a termo mas na redundância de sentido.

Por fim, o último trecho também diz respeito a *Arandu Ymanguaré* (2003), no qual também colocamos em destaque a repetição:

E num desses dias um dos índios que é liderança e tem o nome de Tupã falou para ela que seria bom **ir ao médico** ginecologista para poder ver como estava o bebê. **Não era de costume ir e ela não queria ir**, mas na verdade Tupã **queria que fosse** porque havia sonhado algo de estranho e **por isso ficou insistindo que fosse**. Quando já estava com cinco meses de gravidez, de tanto insistirem, **Poty resolver ir**. Mas **não queria** (O.Jekupé, 2003).

O trecho acima indica-nos o efeito de sentido propiciado pelo recurso argumentativo da repetição. O parágrafo retrata um movimento cíclico no qual

insistiam para a índia ir ao médico e ela não queria, eles insistiam, ela não queria, etc. Esse movimento repete-se muitas vezes e indica a ênfase no tempo de duração desse movimento pendular, ocasionando o efeito de “até que um dia” ela resolveu ir ao médico.

Ocorre algo muito semelhante no trecho a seguir:

Certa vez, uma índia ganhou uma criança, um menino. E desde o dia que nasceu **mamava muito** no peito da mãe, mas **sempre chorava**. É que estava **sempre com fome**. Quando era noite **dava de mamar para ele dormir**, mas mesmo assim **ele chorava como sempre** (O.Jekupé, 2003).

3.1.4. A oralidade como tema para a escrita literária

Com a finalidade de compreendermos bem a relação que Olívio Jekupé estabelece entre oralidade e escrita em sua obra, traçaremos uma breve apresentação dos modelos de letramento identificados por Brian Street (1984), a saber, o autônomo e o ideológico. O esquema sintético elaborado no Quadro Q.3 pode ser útil, sobretudo para visualizar o modo como as suas obras literárias aproximam-se e distanciam-se umas das outras, tendo por referência as representações da oralidade e da escrita.

Para Brian Street (1984), Walter Ong, David Olson e Jack Goody são, dentre outros, representantes do “modelo autônomo de letramento”. No entanto, Street indica que esse modelo aparece com maior destaque no trabalho de Goody, como uma “versão forte” de uma abordagem inadequada, tendo reduzido a significância do letramento a uma “tecnologia do intelecto” como um tipo de determinismo tecnológico.

O modelo autônomo de letramento é baseado em uma forma específica de letramento, dentre as mais diversas práticas de escrita. Sem o cuidado com a multiplicidade das práticas de escrita, o modelo autônomo realiza uma generalização, pautando-se quase exclusivamente no “texto-redigido”,

denominando-a como “a escrita”. Dessa maneira, ficam apagadas as especificidades culturais e práticas dos letramentos, o que induz a uma interpretação da escrita independente dos contextos socioculturais nos quais se constitui. A expressão máxima dessa abordagem é a identificação da escrita como uma “tecnologia” variável somente em seus usos e funções⁶.

De outra maneira, o modelo ideológico do letramento é proposto por Brian Street (1984:95) para opor-se ao modelo citado acima. O reconhecimento do aspecto ideológico do letramento tem como finalidade incorporar na sua abordagem a relevância dos processos de socialização na construção do significado do letramento para os sujeitos sociais, além de compreendê-lo em referência às instituições que fazem parte desse processo. Segundo o próprio autor:

Isto distingue as afirmações sobre as consequências do letramento do seu significado real para grupos sociais específicos. Este modelo trata com ceticismo a afirmação de educadores liberais do Ocidente sobre a "abertura", a "racionalidade" e a consciência crítica a respeito do que eles ensinam, e investiga o papel desse tipo de ensino no controle social e na hegemonia de uma classe governante. O modelo concentra-se, então, na sobreposição e na interação dos modos orais e letrados em vez de adotar um “grande divisor” (B.Street, 1984:3).

Desse modo, apresentaremos nossa interpretação das relações que Olívio Jekupé estabelece entre a oralidade e os letramentos. Para isso, faremos uma breve menção a trechos das obras do autor. Como descreveremos abaixo, compreendemos que Olívio Jekupé apresenta em suas obras a predominância do modelo autônomo do letramento na sua abordagem da escrita.

Nesse sentido, encontramos três concepções da escrita na literatura desse autor.

⁶ Para maiores detalhes sobre as pesquisas de letramentos, ver Rojo (2009), Kleiman (1995) e Soares (2003).

3.1.4.1. A escrita como instrumento de luta

Em *Xerekó Arandu: a morte de Kretã* (c2002), Olívio Jekupé narra várias situações vividas por ele próprio durante os anos dedicados aos estudos. O autor enfatiza, “(...) na verdade descobri que tenho que contar aos brasileiros o que aprendi sobre Kretã” (O.Jekupé, c2002:52). Essa passagem, uma das últimas de seu livro, situa a produção literária do autor diante do assassinato de um dos líderes indígenas mais importantes no âmbito das políticas de Estado em defesa das terras indígenas.

Morto em uma emboscada em um acidente de carro em 1980, o índio Kaingang conhecido como Ângelo Kretã foi o primeiro vereador indígena no Brasil. Eleito em 1976, a sua liderança foi fundamental para uma série de mobilizações Guarani e Kaingang no estado do Paraná e também no Rio Grande do Sul, o que abrangeu a retomada de territórios tradicionais e rebeliões frente a empresas e posseiros. O assassinato dessa liderança ainda é um episódio pouco esclarecido e ainda presente no imaginário da política indigenista nesse país.

A referência de Jekupé a Ângelo Kretã estende-se ainda através de dedicatórias de algumas de suas obras. Em *Ajuda do saci* (2006) e em *Verá* (b2003) encontramos a dedicatória “*in memoriam*” a Kretã. Entretanto, em *Xerekó Arandu* e em *500 anos de angústia* (1999) encontramos o seguinte poema:

Eles não param de matar

Antes de matarem Ângelo Kretã,
milhões de índios já foram
assassinados cruelmente,
basta lembrar de 1500 até 1980.

Em 1980, mataram Ângelo Kretã,
depois de Kretã muitos outros
indígenas já foram
assassinados.

Até quando irão matar

o nosso povo?
Será que um dia teremos
um governo sério que
defenderá nossa gente
contra os opressores?
(O.Jekupé, c2002:53)

A luta através da escrita encontra-se em algumas de suas obras, mas é sobretudo em *Ajuda do saci* (2006) em que se expressa a articulação entre o desejo de valer-se da escrita e a realidade trágica dos meios de efetivação desse desejo:

Vera era um indiozinho de 7 anos que sonhava em estudar na cidade e ter também o conhecimento dos *jurua*. Acreditava que, aprendendo a ler e a escrever na língua portuguesa, poderia ajudar a defender o seu povo (O.Jekupé, 2006:7).

Como pudemos ver no capítulo anterior, essa narrativa guarda um acontecimento trágico para Vera durante os seus estudos na cidade de São Paulo, em uma escola não indígena. E, apesar disso, ao voltar a sua aldeia de origem, o personagem recupera, através de *Kamba'i*, a sua capacidade física para circular livremente, vale dizer, também entre distintos domínios de saberes e práticas socioculturais. Se a nossa leitura de *Ajuda do saci* pautar-se também no recurso que o autor faz à liderança de Kretã, há uma aposta de sua escrita na conciliação do pertencimento à aldeia e da luta nas instâncias do estado. A escrita configura-se aqui como um possível instrumento para a mediação entre as socialidades indígenas e as políticas de Estado no Brasil.

3.1.4.2. A escrita como recurso mnemônico

A tônica de *Literatura escrita pelos povos indígenas* (2009) e a de *O Saci verdadeiro* (b2002), ambas obras de Olívio Jekupé, são muito semelhantes. Na

primeira delas, encontramos algumas das passagens já mencionadas no primeiro capítulo que retratam a percepção do autor sobre o assassinato dos povos indígenas e, com isso, a perda gradual dos índios e índias mais velhos que são os narradores. Nesse sentido, abre-se o seu questionamento sobre a relação substitutiva estabelecida entre a sociedade nacional e às socialidades indígenas, “(...) também tive a oportunidade de visitar algumas aldeias onde eles não falam a língua e pouco sabem de suas histórias; o que eles sabem são os costumes dos brancos” (O.Jekupé, 2009:17).

Muito embora o conjunto das obras desse autor não esteja isento de contradições, vigora a concepção de que os distintos sistemas de saberes não devam ser substitutivos. Além disso, Olívio Jekupé tem em vista, fundamentalmente, as áreas e os povos indígenas marcados pela supressão do seu modo de vida. Para esses contextos, a defesa do autor diz respeito à criação de novas situações de uso da língua e de viabilização de meios através dos quais a criatividade indígena possa manifestar-se e inventar-se, “sei que se não existirem os contadores de história esquece-se de contar tal história (...) aí ela poderá ser esquecida com mais facilidade” (O.Jekupé, 2009:18).

O seu personagem mais próximo dessa caracterização é certamente Karaí, de *O saci verdadeiro* (b2002). Quando ouvia as narrativas que sua mãe lhe narrava, Karaí revelava dois desejos: o de continuar a narrar histórias orais para os seus filhos, como a sua mãe fazia; e o desejo de não se esquecer de nenhuma das narrativas elaboradas por sua mãe. Logo no início, o personagem principal diz: “Mãe, já pensou se eu soubesse escrever, iria registrar tudo o que a senhora me conta” (O.Jekupé, b2002:27).

A partir de então, Karaí insiste continuamente com a sua mãe para poder ir à escola para aprender a ler e a escrever. E, já na escola, encontra o dilema a respeito de distintas versões narrativas sobre o saci, que expressam tensões entre a oralidade e a escrita.

3.1.4.3. A escrita e a cristalização de uma versão

Karaí vai à escola e inicia os seus estudos muito bem. Mas, em uma aula na qual a sua professora pergunta a seus alunos se conhecem a história de Monteiro Lobato sobre o saci, Karaí assusta-se. O personagem descobre que aquelas crianças não indígenas conheciam o saci como um “negrinho de uma perna só”. Esse contraste com o seu conhecimento sobre o saci, o *Kamba'i*, espírito da floresta, constrói no personagem um princípio de dúvida: qual é a narrativa verdadeira?

Karaí fica ainda mais preocupado quando descobre que essa narrativa do “negrinho de uma perna só” era conhecida por todo o país. O próprio personagem, a uma certa altura, pergunta-se sobre a veracidade da versão narrada por sua mãe. Em meio à dúvida, o Karaí se pergunta: “Será que vou ficar a vida toda sem saber sobre a verdadeira história do Saci?” (O.Jekupé, b2002:32).

O desfecho da narrativa de Jekupé não culmina na escrita de Karaí sobre a suposta versão verdadeira. Pois, quando indagou-se sobre qual narrativa seria a verdadeira, a do índio ou a do “negrinho”, *Kamba'i* lhe apareceu na floresta para que pudesse conhecê-lo. Apesar disso, Karaí só pudera conhecer o saci com a condição de que não contasse a mais ninguém sobre a sua verdadeira existência – que só poderia ser conhecida segundo a tradição oral Guarani.

Já em *Arandu Ymanguaré* (2003) encontramos interrogações sobre o *curupira*, “E se ele não existir de verdade, quando eu tiver meus filhos, se contar histórias sobre ele, aí estarei mentindo”. Um desfecho muito semelhante ocorre quando a moça encontra o curupira pela mata, mas, por este apresentar-se como hostil, a moça fugiu para a sua aldeia e não travou nenhum diálogo.

Portanto, apesar de os personagens serem assaltados pela dúvida sobre a verdadeira versão do *Kamba'i* ou do curupira, nenhum deles escreve a última palavra sobre a existência desses espíritos da mata.

Cabe-nos problematizar a preferência dos personagens por não narrar a sua versão sobre os espíritos da mata. Sabemos que Olívio Jekupé, ao contrário dos seus personagens, registrou narrativas míticas, algumas delas em parceria com sua esposa Maria Kerexu e outra com Luiz Karaí. Diferente ainda das personagens, o contexto contemporâneo nas aldeias indígenas parece indicar uma orientação diversa:

(...) o que as comunidades indígenas consideram extremamente importante é a escrita de seus mitos. Partindo de um conhecimento milenar sobre os fundamentos da estruturação social, os sábios das aldeias têm deliberado, quase que em cadeia, motivados pelos exemplos que se multiplicam entre os “parentes” de outras tribos, sobre a urgência dos mais novos, os que estão nas escolas, escreverem e publicarem as histórias “verdadeiras” sobre seu povo. As histórias mais verdadeiras são aquelas que só eles sabem realmente, do tempo de antes, quando a escrita não havia determinado que existem histórias falsas (M.Almeida e S.Queiroz, 2004:233).

Em suma, como afirmaram Ana Macedo e Nádia Farage (2001), a relação perigosa estabelecida entre o oral e o escrito supõe o perigo da cristalização de uma versão, fixada pelo signo da escrita.

3.2. Subsídios para uma interpretação Guarani sobre a literatura

Esta seção tem como objetivo principal apresentar caminhos para estudos ulteriores da incidência de práticas de escrita na cosmologia Guarani. De alguma maneira, ocupa-se então em contribuir com possíveis desenvolvimentos do campo de estudo da literatura indígena, sendo um dos seus aspectos o estudo da recepção indígena de uma literatura. Desse modo, pensamos que a nossa problematização tenha como finalidade suscitar debates em torno das literaturas indígenas, no plural.

A crítica de Brian Street (1984) dirigida aos trabalhos que corroboram a tese da grande divisão entre oralidade e escrita abarca, em grande parte, a produção teórica de Jack Goody, sobretudo *As consequências do letramento* (J.Goody e I.Watt, 2006) e *A domesticação do pensamento selvagem* (2012), publicados pela primeira vez, respectivamente, em 1963 e em 1977. É de nosso entendimento que Jack Goody reelaborou suas teses em trabalhos posteriores e aproximou-se dos postulados metodológicos de Brian Street, principalmente aqueles relativos à problematização da escrita como tecnologia. Desse modo, nossa abordagem de *Literacy in traditional societies*, organizada por Jack Goody (1975), está atenta às seguintes palavras desse autor: “Mas a escrita não é uma entidade monolítica, uma capacidade indiferenciada; as suas potencialidades dependem do tipo de sistema que alcança em uma sociedade particular” (1975:3). Com isso, Goody distancia-se do modelo autônomo do letramento (B.Street, 1984), já mencionado anteriormente.

Essa abordagem permite o estudo de distintas práticas de escrita, variáveis segundo processos históricos e culturais.

A incidência de práticas de escrita nas mais diversas culturas tem, igualmente, diversificados efeitos, como apontaram os estudos reunidos na coletânea clássica organizada por Jack Goody, *Literacy in traditional societies* (1975). Indicam-se três casos, o budismo na Índia, o da Península Arábica e o do norte de Gana para contestar essa generalização dos efeitos da escrita.

Jack Goody (1975) menciona que na Índia a transmissão oral de conhecimentos não foi alterada rapidamente pelas práticas de escrita. Ao contrário disso, durante muito tempo o budismo foi ensinado quase exclusivamente através da oralidade, ocorrendo apenas nos séculos oitavo e nono as primeiras atividades de escrita de alguns dos elementos dessa religião. Aqui Jack Goody encontra um exemplo de resistência ao uso substitutivo da oralidade pela escrita, ainda que tenha sido provisória.

Na Península Árabe, apresenta-se o modo como a escrita esteve associada a um modelo contratual da política em oposição às políticas tradicionais motivadas pelo parentesco. Aos poucos, a política de Estado substituiu as formas tradicionais de alianças e produção de relações sociais, além de passar ao segundo plano as línguas italiana e árabe em benefício da língua inglesa.

De maneira diferente, no norte de Gana a escrita foi recebida, por pessoas não letradas, como um instrumento “mágico” e capaz de, através do seu alcance espacial e temporal, comunicar-se bem com as divindades distantes. Desse modo, a escrita estava associada “aos poderes de Deus”. A relação íntima da escrita com o discurso e a materialização da palavra na forma de um livro permitia, então, ser mais bem manipulada. No caso da África ocidental, muitos grupos muçulmanos adotaram a prática de “beber a palavra” como um meio de incorporar as palavras do Alcorão. Tratava-se, resumidamente, de selecionar algumas das páginas do Alcorão e colocá-las em um vaso de barro com água até que as letras dos papéis fossem transferidas para a água. Em muitos casos, a água era dada a um paciente com o intuito de que a bebesse e fosse curado de uma doença. Considerava-se até mesmo que essa prática, a internalização oral da palavra escrita, era a mais adequada para a indução dos efeitos desejados (J.Goody, 1975:231).

A dinâmica entre a palavra, a oralidade e a escrita não parece menos profícua para a cosmologia Guarani. Olívio Jekupé e Maria Kerexu narraram em entrevista realizada em janeiro de 2013, na aldeia Krukutu, que uma de suas filhas esteve muito doente e ficou bastante tempo afastada da aldeia, sem ouvir as palavras do *xeramõi*, o pajé, e as músicas Guarani. O escritor mencionou a iniciativa que teve, certa vez, junto de sua esposa, Maria Kerexu, ao levar até o hospital um “radinho de pilha” com algumas músicas Guarani gravadas em uma fita. Quando estiveram junto ao leito de sua filha, deixaram o “radinho” debaixo do travesseiro tocando as músicas para que a criança se alegrasse – *mbovy'a*, de significado já apontado anteriormente.

Esse relato, de Olívio Jekupé e Maria Kerexu, é de suma importância para o aspecto ao qual chamamos atenção aqui. A “palavra gravada na fita” mostrou-se potencialmente capaz de induzir na criança hospitalizada efeitos semelhantes aos propiciados em uma situação presencial de enunciação de cânticos sagrados.

Na cosmologia Guarani, a comunicação entre pessoas é igualmente comunicação entre as almas. *Ayvú* ou *nhe'ê*, traduzidos do Guarani como “linguagem”, “alma” e também “palavra”, são termos mobilizados para se referir à troca de palavras em uma situação comunicativa. Embora a teoria das almas possa variar bastante na literatura clássica e mesmo nos trabalhos mais recentes, persiste a referência de Egon Schaden (1974), segundo a qual existem três almas: *ayvú*, com função primordial da linguagem; *ayvú-kuê porãvê*, a alma que depois da morte eleva-se às divindades; e *atsyguá*, que constitui a existência biológica e parte corruptível da alma Guarani, que depois da morte é designada por *anguêry*, que pode permanecer a vagar, como “alma penada”, no mundo dos humanos. Desse modo, a comunicação com as palavras pode ser a expressão mais elevada, o *porahêi* (reza), até a mais arriscada, como responder ao chamado de um espírito, ou *anguêry*, e ter a sua alma capturada. Isso nos indica o lugar fundamental, não apenas da palavra, mas também da interlocução nesse sistema para a comunicação Guarani.

O saber falar e, reciprocamente, o ouvir com atenção vinculam-se ao desenvolvimento de um conhecimento de definição ampla, que se costuma traduzir como “sabedoria” (*mba'ekuaa*) e que resultaria da capacidade xamânica (E.Pissolato, 2007:60).

Elizabeth Pissolato indica a autoridade estar intimamente associada à capacidade de escuta, pois “o saber encontra-se profundamente ligado a noções como ‘ouvir’ (-*endu*), ‘falar’ (-*ayvú*), ‘aconselhar’ (-*mongeta*)” (E.Pissolato, 2006:49). Isso qualifica também a possibilidade da destituição, por parte da comunidade indígena, da autoridade de uma liderança perante sua falta de

“escuta”. A palavra proferida, que não visa ao diálogo, tende ao controle e à “fala forte”. Disso pretendemos retirar o fato de, mesmo um chefe, ter de absorver características de escuta para construir a autoridade de seu saber e de sua fala perante à aldeia.

Já a caracterização do *porahêi* (reza) é de um cântico que possui narrativa, melodia e é acompanhada de movimentos rítmicos, além de instrumentos como *mbaraká* e *takuapú*. A reza pode ser individual e/ou coletiva. Consta que os Guarani Mbya e Nhandeva poderiam, individualmente, possuir seus *porahêi*, e, por outro lado, os Guarani Kaiowá não conheceriam as rezas individuais, apenas as coletivas. O ponto nevrálgico, de um modo ou de outro, é a elaboração dos seus *porahêi* como o traço de união entre o mundo dos vivos e o mundo sobrenatural. Ou seja, a reza como “o caminho da alma para o céu” (E.Schaden, 1974: 141-142).

Egon Schaden (1974:144) caracteriza:

Há rezas para tudo. Os Nhandeva têm-nas para conseguir que chova e para fazer o sol aparecer. Também os Kaiowá têm rezas contra a chuva, contra a sêca, contra a tempestade, para curar mordedura de cobra e quaisquer doenças, para conquistar mulher e outras coisas mais. São rezas que qualquer pessoa pode empregar no tempo oportuno (...).

O autor indica que a força mágica da reza explica a resistência da parte dos índios Guarani em contá-las a outras pessoas. Isso porque a reza tem grandes efeitos, como matar animais, devido não somente à sua força mas também à sua condição de *substância*, que se liga à pessoa e se desprende desta. Desse modo, a substância do *porahêi* pode ser levada embora e, por isso, é motivo para sua restrição, se prevenindo da sua captura, seja pela escrita, seja até mesmo por gravações sonoras. À luz dessa referência, parece se justificar o costume Guarani de registrar nomes não indígenas em cartórios, visto que, preservando seus nomes/almas, abstêm-se de sua substância ser capturada e levada embora.

A literatura clássica sobre os Guarani é bastante enfática sobre o valor cosmológico atribuído à alma (A.Métraux, 1979; C.Nimuendajú, 1987; H.Clastres, 1978; P.Clastres, 1990; E.Schaden, 1974). Embora haja uma oscilação sobre o número de almas que carregam as pessoas e as características destas para os índios Guarani, pode-se afirmar, seguramente, a existência de uma estreita relação entre a alma, a palavra e o nome na sua cosmologia.

Pierre Clastres (1990) apresenta, segundo a mitologia Guarani, a antropogênese que segue a teogênese Guarani,

Não vendo os humanos como coisas do mundo mas humanos como parte do divino. Ñamandu faz ser o que, constituindo os guarani como eleitos dos deuses – a Palavra – lhes garantirá ao mesmo tempo, no interior da existência doente que será a deles na morada terrena, a certeza de voltar a ser um dia o que são antecipadamente: divinos (1990: 27).

Ayvu, na língua Guarani, é palavra, linguagem humana e também alma. O trecho acima é significativo para a compreensão de que a Palavra é substância compartilhada entre os eleitos e a divindade.

Lúcia Sá (2012) apresenta uma das passagens de *Todas as vezes que dissemos adeus*, do também escritor indígena Kaká Werá Jecupé, que complementa essa caracterização das formas de captura da alma que nos dedicamos a compreender aqui. Trata-se da menção de Kaká Werá, em sua autobiografia, à imagem fotográfica presente no documento escolar. Diz ele

Quando a mãe se deu conta, tinha roubado a minha alma. Ficava presa no pedaço de papel, dividida, preta e branca e sem sol, em um documento chamado caderneta escolar (K.Jecupé apud L.Sá, 2012:372).

Mais uma vez aparecem enquanto característica dessa captura da alma a imobilidade, a inatividade, enfim, a perda da mobilidade da alma e, portanto, a morte.

Mas Kaká Werá Jecupé também menciona a perda da alma como “traduzir da vermelha escrita-pintura de meu corpo para o branco-corpo desta pintura-escrita” (K.Jecupé apud L.Sá, 2012:372), o que remete diretamente a sua expressão à equivalência entre escrever no corpo e escrever no papel. Esse horizonte de correspondência de sentido entre “escrever” e “desenhar” é elaborado pelas autoras Maria Almeida e Sônia Queiroz (2004):

O papel escrito era instrumento de grandes e longínquos poderes, através de vozes nunca escutadas, mas que eram vistas como desenho no papel. *Kuatia* é como os guaranis chamam a letra, que designa também o desenho e a pintura com que se enfeitam os homens: *ava ikuatia pyra*, ao enfeitar o papel, torna-se escrita (M.Almeida e S.Queiroz, 2004:210).

Essa concepção Guarani do que seja a escrita, e também do que seja a oralidade e a palavra-alma, mostra como pode ser bastante produtiva a noção multimodal de uma produção literária, ou seja, aquele que realiza o recurso aos grafismos e a outros elementos visuais indígenas, seja de maneira complementar, seja de maneira independente, sofisticando a nossa compreensão visual e gráfica das estéticas dos povos indígenas no Brasil.

Essa conceituação de escrita multimodal já foi explorada por Lynn Mario Trindade Menezes de Souza (2001) com uma produção textual de autoria Kaxinawá.

Escrito numa folha de papel, o texto é composto por vários elementos, entre os quais, desenhos gráficos geométricos coloridos, desenhos figurativos coloridos e trechos alfabéticos manuscritos. A folha de papel ostenta uma moldura na parte superior e no lado direito onde aparecem os grafismos abstratos. No centro da folha, há uma cena composta visualmente por desenhos figurativos representando uma figura masculina indígena e uma figura feminina não indígena. O indigenismo da figura masculina é indicado pelas tatuagens de grafismos geométricos que adornam seu corpo seminu. A figura feminina está segurando uma fruta em suas mãos e oferece a mesma à figura do indígena

que, de braços estendidos, recebe a fruta (L.Menezes de Souza, 2001).

O autor demonstra, ainda, a maneira como essa produção textual de autoria indígena está associada a tipos de desenhos Kaxinawá e a referenciais míticos, como a anaconda. Diferentemente disso, o caso que investigamos, a produção literária de Olívio Jekupé, não apresenta uma multimodalidade textual. Ao contrário, como apresentamos no primeiro capítulo, há uma divisão do trabalho sobre o livro de autoria de Olívio Jekupé, que, na maioria das vezes, sequer participa da produção das ilustrações de seus livros. Tudo indica que essa é a atual condição da literatura indígena contemporânea, veiculada a partir da categoria editorial de “literatura infantojuvenil”.

Adriana Testa, em *Entre o canto e a caneta* (2008), destaca ainda outro ponto sobre o qual precisamos dedicar a nossa atenção para a compreensão da produção textual segundo a cosmologia Guarani. Os discursos colhidos pela autora oscilam entre pensar a escrita como instrumento de preservação da língua e o livro como dificultador de uma interlocução Guarani. De maneira geral, Testa encontra uma simetria entre o *petỹguá* (cachimbo Guarani) e o livro, sendo dois registros de acesso e transmissão de saberes. Isso porque o *petỹguá* coloca o Guarani em contato com *Nhanderu* (“nosso deus”) e os saberes tradicionais de modo a conectar as particularidades da alma de cada um, seus sentimentos e aflições. Já o livro “vem escrito”, cristalizando o que deve ser aprendido no ato de leitura e se tornando, para esta perspectiva, menos dinâmico. Apesar disso, a escrita não é situada fora dos processos de aquisição, produção e transmissão de conhecimentos tradicionais, e vem possivelmente a figurar o seu lugar junto a esses processos. É este o caso relatado por Maria Kerexu, em entrevista realizada em janeiro de 2013, em que se destaca “sonhar com um livro” ser uma das condições para uma pessoa tornar-se *xeramōi*, “pajé”. Soma-se a isso ainda o

relato de Olívio Jekupé de que seus livros foram antes oriundos de “cachimbadas”, e não simplesmente da atividade de escrever no papel.

Ao que tudo indica, estamos diante de uma cosmologia que não aparta a escrita dos seus processos tradicionais de produção, transmissão e circulação de conhecimentos. Nossa hipótese é a de que a escrita incide em um gradiente de dinamicidade da palavra-alma.

Manter a alma alegre e leve é uma prerrogativa da vida social Guarani, e, portanto, uma forma de assegurar a vida e evitar a sua captura. Perante isso, encontramos respaldo para afirmar que o controle moral da palavra implica também uma ética social (J.Overing, 1989; N.Farage, 1997).

O caso Wapishana é exemplar. Em *As flores da fala*, de 1997, Nádia Farage indicou a centralidade da gradação corpo/alma na codificação *do que se diz e quem o diz*, nas práticas verbais não coloquiais entre os Wapishana (N.Farage, 1997:140). Com uma retoricidade complexa, a observância da ética da palavra é imprescindível. A pessoa jovem demasiadamente afeita à palavra pode envelhecer precocemente e, até mesmo, enlouquecer.

Diante do trabalho das especialistas, nossa hipótese ganha relevo e indica uma direção profícua para pesquisas ulteriores sobre os gêneros orais Guarani, sobretudo por se tratar de um povo indígena que expressa a sua busca pela Terra Sem Mal também através do adorno das palavras (P.Clastres, 1990).

Isso fica evidente quando vislumbramos que as práticas socioculturais Guarani mais próximas da “esfera da alma” sejam aquelas associadas à alegria e à leveza da alma, sobretudo as músicas Guarani que, já mencionadas por Olívio Jekupé e Maria Kerexu no relato no início desta seção, têm como finalidade manter a pessoa alegre, ponto também em destaque no trabalho de Deise Montardo (2002) sobre os gêneros musicais Guarani. Segundo a cosmologia desse povo indígena, trata-se de buscar o aperfeiçoamento da palavra, ampliando as possibilidades comunicativas, sem se submeter à captura da alma. No caso da

literatura, trata-se de se apropriar da escrita literária sem subsumir a palavra oral à escrita.

A escrita literária talvez esteja mais próxima dos documentos civis do que dos cantos de reza, motivo pelo qual é concebida como instrumento de defesa junto a instâncias do Estado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos, ao longo do primeiro capítulo, o contexto no qual a produção literária indígena associa-se ao mercado editorial de literatura infantojuvenil. Excetuando-se algumas poucas obras literárias indígenas, essa produção literária não tem realizado experiências significativas em outras categorias editoriais. Ao mesmo tempo que devem à literatura infantil o seu grande impulso na primeira década do século XXI, esses escritores indígenas encontram-se, agora, ao que tudo indica, presos à dinâmica do campo literário e editorial.

Sob esse aspecto, o campo literário tem se mostrado, sobretudo, restritivo para a circulação dos textos indígenas. Olívio Jekupé, em entrevista concedida em janeiro de 2014, afirmou que ainda tem dificuldade para conseguir as publicações de narrativas literárias não enquadráveis na literatura infantojuvenil. Sabemos que muitas das características de sua literatura não são atributos exclusivos da produção literária “infantojuvenil” – como as marcas da oralidade, o recurso às aventuras vividas por crianças, a preferência por lugares estranhos ao leitor urbano e “branco” etc. Algumas das obras literárias de Jekupé poderiam ser dirigidas, inclusive, a um público adulto. Foi, antes, uma cadência de fatores que viabilizou a forma pela qual tem se expressado essa literatura indígena.

Aqui cabe um ponto de inflexão sobre essas condições de produção e criação literárias. Um dos nossos propósitos iniciais foi apresentar as condições de desenvolvimento dessa literatura indígena emergente: a existência de escritores indígenas em atividade; uma guinada da legislação em direção à aproximação das temáticas da escolarização e das culturas indígenas; a fundação do Núcleo de Escritores e Artistas Indígenas (NEARIN) junto à Fundação Nacional de Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ); a abertura do mercado editorial para literatura indígena infantojuvenil.

Não pretendemos, com isso, estabelecer uma relação causal entre os fatores listados acima, mas sim retratar um processo de composição dessa atividade literária. Esse processo seguramente apresentará ainda outros desdobramentos, principalmente no âmbito da recepção de *literaturas nativas*, tendo em vista a diversidade cosmológica indígena no Brasil.

Como vimos ao longo deste trabalho, mesmo que Olívio Jekupé e outros escritores indígenas desejem que a sua literatura chegue às escolas diferenciadas para vários dos povos indígenas no Brasil, até o presente momento esses escritores escrevem quase exclusivamente para os “brancos”. No entanto, isso também significa que os escritores indígenas assumem um lugar privilegiado para a ocupação do território imaginário das crianças *jurua*.

Trata-se, portanto, de um enfrentamento que se expressa ao nível da imaginação literária infantil, através da qual o escritor indígena constitui também um educador. Essa participação dissidente na literatura infantil mostra que as adequações realizadas pelos escritores indígenas não excluem a sua atividade criativa, que pode fazer da situação periférica a sua positividade e a sua afirmação literária. Apesar disso, como vimos no decorrer do segundo capítulo desta dissertação, o lugar de mediação ocupado por Jekupé, além do modo como este escritor e a edição de seus livros constroem uma noção de autenticidade indígena sobre as suas narrativas, não o isenta de contradições e tensões oriundas de seu duplo pertencimento.

Esse lugar de enunciação ambíguo, elaborado primeiramente em *500 anos de angústia* (1999), encontra-se também em *Tekoa* (2011) e em *Ajuda do Saci* (2006). Se em *500 anos de angústia* (1999) o lugar de enunciação é marcado por trânsitos, já em *Tekoa* (2011) e em *Ajuda do Saci* (2006), a terra indígena afigura-se como lugar de restauração. Assim, na aldeia a relação entre os dois registros culturais é dialógica ou, de um modo mais enfático, realiza um projeto político de simetria.

A literatura de Jekupé estabelece relações dissidentes ora com a letra e ora com o oral. A beleza de sua produção literária reside na maneira como, escritor do intermédio, transita entre distintos domínios de conhecimento e de criatividade.

REFERÊNCIAS:

- ABRAM DOS SANTOS, Lilian. *Modos de escrever: tradição oral, letramento e segunda língua na educação escolar wajãpi*. 2011. 207 p. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000796611>>. Acesso em: 19 fev. 2015.
- ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2004.
- ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *The empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures*. London: Routledge, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1994.
- BORSATTO, Fernanda. *Educação escolar indígena: a construção curricular da Escola Estadual Indígena Krukutu*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), 2010.
- BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federal do Brasil*. Brasília, DF: Senado Federal, 1988.
- _____. Lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*. Brasília, DF, 23/12/1996. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm . Acesso em 5/3/2015.
- _____. Lei n. 10.172, de 9 de janeiro de 2001. Aprova o Plano Nacional de Educação. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*. Brasília, DF. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/leis_2001/l10172.htm . Acesso em 5/3/2015.
- _____. Lei n. 11.645, de 10 de março de 2008. Altera a Lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*. Brasília, DF. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm . Acesso em 5/3/2015.
- CADEMARTORI, Ligia. *O que é literatura infantil*. São Paulo: Brasiliense, 2010.

- CADOGAN, Leon. *Ayvu rapyta: textos míticos de los Mbya-Guarani del Guairá*. São Paulo, SP: USP, 1959.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Literatura oral no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte, MG; São Paulo, SP: Itatiaia: EDUSP, 1984.
- CARPENTIER, Alejo. *Literatura & consciência política na América Latina*. São Paulo, SP: Global, 1969.
- CARVALHO, Fernando. “A presença indígena na ficção brasileira”. *Itinerários*, Araraquara, n. 11, 1997.
- CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia, SP: Ateliê, 2005.
- CLASTRES, Pierre. *A fala sagrada: mitos e cantos sagrados dos índios Guarani*. Campinas, SP: Papirus, 1990.
- CLASTRES, Hélène. *Terra sem Mal*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1978.
- DAHER, Andrea. *A oralidade perdida: ensaios de história das práticas letradas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- FARAGE, Nádia. *As flores da fala: práticas retóricas entre os Wapishana*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, SP, 1997.
- FERREIRA, Edna. *A criação do Centro de Cultura e Educação Indígena (CECI) e a educação infantil indígena na aldeia Krukutu*. Dissertação de mestrado em Educação: História, Política, Sociedade. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.
- FERREIRA, Norma. *Literatura infanto-juvenil: arte ou pedagogia moral*. São Paulo: Cortez. Piracicaba: Universidade Metodista de Piracicaba, 1982.
- FUNDAÇÃO NACIONAL DO LIVRO INFANTIL E JUVENIL (FNLIJ). *Um imaginário de livros e leituras: 40 anos da FNLIJ*. Rio de Janeiro, FNLIJ, 2008.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Walter Benjamin ou a história aberta” (Prefácio). In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- GARCIA, W. *Nhande rembypy: nossas origens*. CEIMAM – UNESP, Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras, Centro de Estudos Indígenas “Miguel A. Menéndez”, 2002.
- GOODY, Jack. (org.) *Literacy in traditional societies*. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1975.
- GOODY, Jack; WATT, Ian P. *As consequências do letramento*. São Paulo, SP: Paulistana, 2006.
- GOODY, Jack. *A domesticação da mente selvagem*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
- GRAÚNA, Graça. *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.
- HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- JEKUPÉ, Olívio. *500 anos de angústia*. Publicação independente, São Paulo: 1999.
- _____. *Iarandu, o cão falante*. São Paulo, SP: Peirópolis, 2002.
- _____. *O Saci verdadeiro*. Londrina, PR: EDUEL, b2002.
- _____. *Xerekó Arandu: a morte de Kretã*. São Paulo - SP: Peirópolis. Guarulhos, SP: Palavra de Índio, c2002.
- _____. *Arandu Ymanguaré*. São Paulo, SP: Evoluir, 2003.
- _____. *Verá: o contador de histórias*. São Paulo - SP: Peirópolis, b2003.
- _____. *Ajuda do Saci*. São Paulo, SP: DCL, 2006.
- _____. *Literatura escrita pelos povos indígenas*. São Paulo, SP: Scortecci, 2009.
- _____. *Tekoa: conhecendo uma aldeia indígena*. São Paulo, SP: Global, 2011.
- _____. “Literatura nativa escrita por índios”. *LEETRA Indígena*, São Carlos, SP: Universidade Federal e São Carlos, Laboratório de Linguagens LEETRA v. 1, n. 1, 2012.
- _____. JEKUPÉ, Olívio; KARAI, Luiz. “As queixadas”. In: *As Queixadas e outros contos Guarani*. São Paulo, SP: FTD, 2013.

- _____. (Org.). *As Queixadas e outros contos Guarani*. São Paulo, SP: FTD, 2013.
- JEKUPÉ, Olivio; KEREXU, Maria. *A mulher que virou urutau*. São Paulo - SP: Panda Books, 2011.
- _____. “Xapirê, xii, o urubu-rei”. In: O.Jekupé (org.). *As queixadas e outros contos guaranis*. São Paulo: FTD, 2013.
- KLEIMAN, Angela (org.). *Os significados do letramento: uma nova perspectiva sobre a prática social da escrita*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. São Paulo: Ática, 1999.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural dois*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1976.
- LLOSA, V. “A paixão e a crítica”. In: RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1985.
- LORD, A. *The singer of tales*. Cambridge, Mass. London: Harvard University Press, 1960.
- MACEDO, Ana V. L. S.; FARAGE, Nádia. “Construção de histórias, ensino de história: algumas propostas”. In: SILVA, Aracy Lopes; FERREIRA, Mariana K. L. F. *Práticas pedagógicas na escola indígena*. São Paulo: Global, 2001.
- MENEZES DE SOUZA, Lynn Mario Trindade. “Para uma Ecologia da Escrita Indígena: a escrita multimodal kaxinawá”. In: SIGNORINI, Inês (Org.). *Investigando a Relação Oral/Escrito*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2001.
- _____. “Que história é essa? A escrita indígena no Brasil”. . In: SANTOS, Eloina (Org.). *Perspectivas da literatura ameríndia no Brasil, Estados Unidos e Canadá*. Feira de Santana BA: UEFS, 2003.
- MÉTRAUX, Alfred. *A religião dos Tupinambás e suas relações com as das demais tribos Tupi-Guaranis*. 2. ed. São Paulo, SP: Nacional: Univ.de São Paulo, 1979.
- MONTARDO, Deise. *Através do mbaraka: música e xamanismo Guarani*. Tese (Doutorado em Antropologia Social). São Paulo: USP, 2002.

- NIMUENDAJÚ, Curt. *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocuva-Guarani*. São Paulo, SP: HUCITEC: Ed. da USP, 1987.
- OVERING, Joanna. *The Piaroa, a People of the Orinoco Basin*. Oxford: Clarendon Press, 1975.
- _____. "The aesthetics of production: the sense of community among the Cubeo and the Piaroa". *Dialectical Anthropology*, v. 14, p. 159-175, 1989.
- PALO, Maria; OLIVEIRA, Maria. *Literatura infantil: voz de criança*. São Paulo: Ática, 1986.
- PISSOLATO, Elizabeth. *A duração da pessoa: mobilidade, parentesco e xamanismo mbya (guarani)*. São Paulo, SP; Rio de Janeiro, RJ: Editora da UNESP: NUTI, 2007.
- POCAHONTAS. Dirs. Mike Gabriel and Eric Goldberg. Walt Disney Pictures, 1995. DVD.
- PROJETO POLÍTICO-PEDAGÓGICO (PPP). Centro de Educação e Cultura Indígena (CECI). Prefeitura do Município de São Paulo/Secretaria de Educação do Município de São Paulo. São Paulo (SP), 2004.
- RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1985.
- REFERENCIAL CURRICULAR NACIONAL PARA AS ESCOLAS INDÍGENAS. Brasília, DF: MEC/SEF, 1998.
- RISÉRIO, Antonio. *Textos e tribos: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros*. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1993.
- ROJO, Roxane Helena Rodrigues. *Letramentos múltiplos, escola e inclusão social*. São Paulo, SP: Parábola Editorial, 2009.
- ROSEMBERG, Fúlvia. *Literatura infantil e ideologia*. São Paulo: Global, 1984.
- SÁ, Lúcia. *Literaturas da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- SCARAMUZZI, Igor Alexandre Badolato. *De índios para índios: a escrita indígena da história*. 2008. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em:

<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-30032009-151939/>>.
Acesso em: 18 fev. 2015.

SCHADEN, Egon. *Aspectos fundamentais da cultura guarani*. São Paulo, SP: EPU: EDUSP, 1974.

SOARES, Magda. *Letramento: um tema em três gêneros*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

STREET, Brian V. *Literacy in theory and practice*. New York, NY: Cambridge University Press, 1984.

TESTA, Adriana. "Entre o canto e a caneta: oralidade, escrita e conhecimento entre os Guarani Mbya". *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 34, n. 2, p. 291-307, maio/ago. 2008.

TILLET, Rebecca. *Contemporary Native American literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

VEYNE, Paul. *A elegia erótica romana: o amor, a poesia e o Ocidente*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1985.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Arawete: os deuses canibais*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, 1986.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras: 2010.

YUNES, Eliane; PONDÉ, Glória. *Leitura e leituras da literatura infantil*. São Paulo, FTD, 1988.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2001.

ANEXOS

Quadro Q.1

Título	Edição	Ano	Autoria	Língua	Ilustração
<i>500 anos de angústia</i>	Publicação independente	1999	Olívio Jekupé	Português	Sem ilustrações
<i>O saci verdadeiro</i>	Editora EDUEL	2002	Olívio Jekupé	Português	Vanderson Lourenço
<i>Xerexó Arandu: a morte de Kretã</i>	Editora Palavra de Índio	2002	Olívio Jekupé	Português	Sem ilustrações
<i>Arandu Ymanguaré</i>	Editora Evoluir	2003	Olívio Jekupé	Português	Theo Siqueira
<i>Iarandu, o cão falante</i>	Editora Peirópolis	2003	Olívio Jekupé	Português	Olavo Ricardo
<i>Verá, o contador de histórias</i>	Editora Peirópolis, Coleção Memórias Ancestrais.	2003	Autoria de Olívio Jekupé – Coordenação de Daniel Munduruku	Português	Ilustrações das crianças Guarani
<i>Ajuda do Saci</i>	Editora DCL	2006	Olívio Jekupé	Português – tradução ao Guarani Mbya por Luiz Karai	Rodrigo Abraham
<i>Indiografie</i>	Editora Costa & Nolan	2007	Olívio Jekupé (organizador e autor) e outros autores	Italiano	Sem ilustrações
<i>Literatura escrita pelos povos indígenas</i>	Editora Scortecci (financiado pelo autor)	2009	Autoria de Olívio Jekupé	Português	Sem ilustrações
<i>A mulher que virou urutau</i>	Editora Panda Books	2011	Olívio Jekupé e Maria Kerexu	Português – tradução ao Guarani Mbya por Jera Giselda	Taisa Borges
<i>Tekoa: conhecendo uma aldeia indígena</i>	Editora Global	2011	Olívio Jekupé	Português	Mauricio Negro
<i>Antologia de escritos indígenas</i>	Editora Descaminhos	2013	Olívio Jekupé e outros autores	Português	Sem ilustrações
<i>As queixadas e outros contos Guarani</i>	Editora FTD	2013	Olívio Jekupé (organizador e autor) e demais autores	Português	Fernando Vilela
<i>Tupã Mirim: o pequeno guerreiro</i>	Editora Leya	2014	Olívio Jekupé	Português	Taisa Borges

Quadro Q.2

Título	Palavras-chave	Definição editorial
<i>500 anos de angústia</i>	Sem identificação	Conjunto de poemas
<i>Xerekó Arandu</i>	Sem identificação	Crônicas autobiográficas de Olívio Jekupé
<i>O saci verdadeiro</i>	Ficção brasileira e Folclore indígena	Dois narrativas ficcionais sobre a cumplicidade entre duas crianças Guarani e o Saci
<i>Arandu Ymanguaré</i>	Contos brasileiros e Literatura indígena sul-americana	Conjunto de narrativas ficcionais sobre o cotidiano e magia na aldeia indígena
<i>Iarandu o cão falante</i>	Literatura infantil e Literatura infantojuvenil	Uma narrativa ficcional da amizade de um menino Guarani com um cão falante
<i>Verá o contador de histórias</i>	Histórias, Folclore e Mitos	Uma narrativa sobre o cotidiano de um menino Guarani que gostava de narrar
<i>Ajuda do saci</i>	Literatura infantojuvenil	Ficção sobre a ida de um menino Guarani à cidade para estudar e aprender os conhecimentos dos <i>jurua kuary</i>
<i>Indiografie</i>	Literatura indígena	Textos diversos de autoria indígena (vários autores)
<i>Literatura escrita pelos povos indígenas</i>	Ensaio	Um ensaio em defesa da literatura nativa no Brasil
<i>Tekoa</i>	Literatura infantojuvenil	Uma ficção sobre as férias de um menino <i>jurua</i> em uma aldeia Guarani
<i>A mulher que virou urutau</i>	Ficção brasileira	Uma versão romanesca de uma narrativa indígena
<i>Antologia de escritos indígenas</i>	Sem identificação	Conjunto de contos indígenas
<i>As queixadas e outros contos guarani</i>	Literatura infantojuvenil	Conjunto de versões literárias de narrativas indígenas
<i>Tupã mirim</i>	Literatura infantojuvenil	As aventuras de um menino Guarani

Quadro Q.3

Título	Apresentação sumária	Oralidade	Letramento
<i>Tekoa</i>	Ficção sobre um menino <i>jurua</i> , Carlos, que vai à aldeia Guarani na cidade de São Paulo para aprender sobre a cultura desse povo indígena.	A oralidade é retratada como um sistema de práticas e saberes que basta a si mesmo e que também pode ensinar aos <i>jurua</i> muito sobre as suas vidas.	A escrita e o letramento são apresentados como instrumento e sistema de saberes outros, sem os quais os índios vivem em plenitude e prescindem dos conhecimentos <i>jurua</i> .
<i>Ajuda do Saci</i>	Ficção sobre um menino Guarani que vai à escola na cidade para aprender os conhecimentos dos <i>jurua</i> .	A oralidade é retratada como um sistema outro de conhecimentos e práticas distintas daquelas associadas à atuação política frente à sociedade nacional e às políticas de Estado.	Nesta obra o letramento constitui-se por práticas de escrita associadas à defesa dos interesses dos índios frente à sociedade nacional e perante às políticas de Estado.
<i>O saci verdadeiro</i>	A obra reúne dois contos ficcionais sobre o estatuto dos conhecimentos tradicionais e os possíveis efeitos da disseminação desenfreada desses saberes.	A oralidade é apresentada como um sistema em vias de desaparecimento junto à morte das pessoas mais velhas, o que pode ser reparado com o auxílio de determinadas práticas de escrita.	A escrita aparece como um instrumento de resistência indígena, frente às injunções infraestruturais que afligem os índios nesse país.
<i>Literatura escrita pelos povos indígenas</i>	Um ensaio/manifesto do autor por uma literatura nativa no Brasil.	A oralidade é mais uma vez avaliada como um sistema em vias de desaparecimento, devido às violências às quais são submetidos os povos indígenas.	Neste livro temos uma defesa de os índios assumirem o papel de organizadores de suas narrativas orais e escritas.