

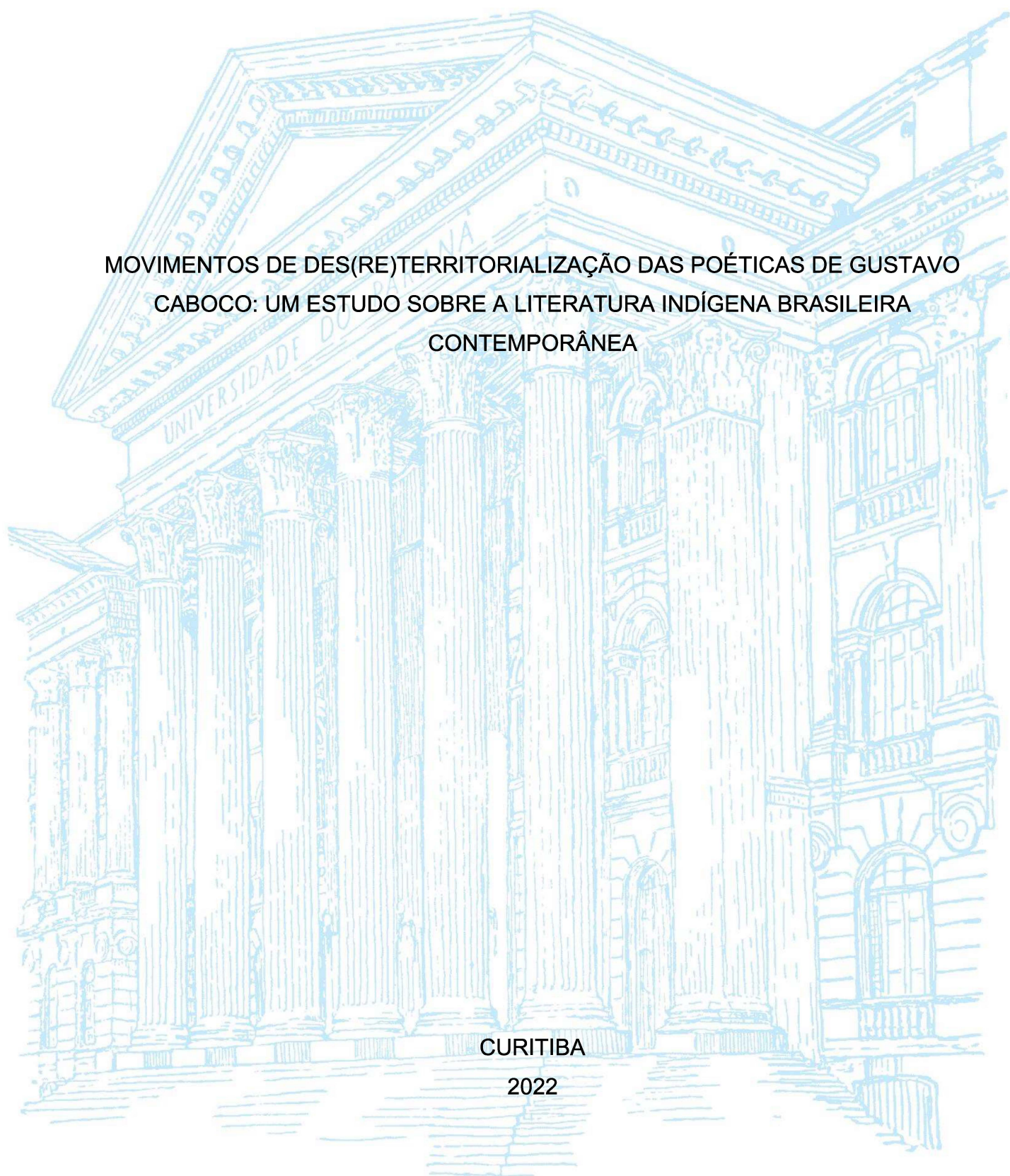
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

THIAGO ALEXANDRE CORREA

MOVIMENTOS DE DES(RE)TERRITORIALIZAÇÃO DAS POÉTICAS DE GUSTAVO
CABOCO: UM ESTUDO SOBRE A LITERATURA INDÍGENA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA

CURITIBA

2022



THIAGO ALEXANDRE CORREA

MOVIMENTOS DE DES(RE)TERRITORIALIZAÇÃO DAS POÉTICAS DE GUSTAVO
CABOCO: UM ESTUDO SOBRE A LITERATURA INDÍGENA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador(a): Prof(a). Dr(a). Isabel Cristina Jasinski

CURITIBA

2022

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Correa, Thiago Alexandre

Movimentos de des(re)territorialização das poéticas de
Gustavo Caboco: um estudo sobre a literatura indígena brasileira
contemporânea / Thiago Alexandre Correa. – Curitiba, 2022.
1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná,
Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-
Graduação em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Isabel Cristina Jasinski.

1. Literatura brasileira contemporânea. 2. Literatura indígena.
3. Des(re)territorialização. I. Jasinski, Isabel Cristina, 1970.
II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação
em Letras. III. Título.

Bibliotecária: Romilda Aparecida dos Santos CRB-9/1214

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **THIAGO ALEXANDRE CORREA** intitulada: **Movimentos de des(re)territorialização nas poéticas de Gustavo Caboco: um estudo sobre a literatura indígena brasileira contemporânea**, sob orientação da Profa. Dra. ISABEL CRISTINA JASINSKI, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 31 de Março de 2022.

Assinatura Eletrônica

31/03/2022 16:19:07.0

ISABEL CRISTINA JASINSKI

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

31/03/2022 16:10:00.0

LETICIA FRAGA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA)

Assinatura Eletrônica

31/03/2022 16:09:13.0

ALEXANDRE ANDRE NODARI

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

À minha mãe, Elsa.
À minha avó, Paulina.
À professora Janice Thiél (em memória).

AGRADECIMENTOS

Em especial à professora Janice Thiél (em memória), por ter me apresentado a literatura indígena ainda em 2013, pelas cuidadosas e pacientes orientações, pelas motivações e encorajamento a continuar pesquisando, e pelas afetuosas e inesquecíveis memórias.

A todos os professores que me encorajaram a sempre me esperar, apesar das cambaleantes adversidades que surgem de vez em quando.

A todos meus amigos especiais que contribuem decisivamente para alimentar minhas subjetividades.

À professora Isabel Jasinski pela orientação, incentivo e paciência.

À Julie Dorrico pelo aceite em compor a banca de qualificação, pela cuidadosa leitura, pelas decisivas provocações e pela valiosa produção intelectual que subsidiou densamente esta pesquisa.

À professora Letícia Fraga por ter composto a banca de qualificação, pelas indicações de leitura e pelo compartilhamento de materiais que contribuíram para revigorar as reflexões.

Ao professor Alexandre Nodari por ter aceitado participar da banca de defesa e pelas provocações lançadas.

Aos meus irmãos, Jéssica e Diego, a quem amo incondicionalmente.

Aos meus sobrinhos Arthur e Charlie pelos encantos que me fazem descobrir a cada dia.

Aos ex-presidentes Dilma Rousseff e Luiz Inácio Lula da Silva pela defesa e implementação de políticas sociais que incentivaram significativamente minha jornada educacional e pessoal.

Ao Gustavo Caboco pelas grandiosas provocações impulsionadas por intermédio de sua atuação poética, que tanto me influenciam a expandir os modos de ver, sentir e me expressar.

À professora Sabrina Krishna por ter me despertado a paixão pela dança, pelo intenso incentivo em explorar movimentos corporais e desvendar novas coreografias cotidianas.

E agradecimentos profundos e especiais às mulheres mais importantes de minha vida, pela inspiração, por todo amor e afeto, por terem me possibilitado ser

quem sou, e pelas valiosas e insubstituíveis memórias, a minha avó Paulina e à minha mãe Elsa.

*Pé no chão
 pé de ouvido
Enterra, semente desperta.
 Corpo é terra.*

*Ouçó a terra. Piso.
Ao alto da terra. Subterrâneo.*

(Gustavo Caboco)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar os movimentos de des(re)territorialização manifestados nos processos criativos do multiartista indígena contemporâneo, Gustavo Caboco, em especial na obra *Baaraz Kawau* (2019). Tendo como provocação a interrogação de Juão Nyn, artista que também se expressa em várias linguagens artísticas, de que não há como demarcar territórios físicos sem demarcar imaginários, teremos como percurso um breve panorama da atuação do Movimento Indígena Brasileiro e de sua incontornável importância para a eclosão da Literatura Indígena, que passa a ocupar o mercado editorial na década de 1990 no Brasil. Em seguida, buscaremos argumentar sobre os principais caminhos, reivindicações e características desse movimento literário. De modo a amparar nossas investigações, pretendemos observar de que maneira as concepções de Terra e de territórios são lidas nos contextos das sociedades indígenas e de que modo a Terra se configura como elemento indispensável para expressão das culturas e existências dos povos originários. Ademais, a Terra é um simbólico elemento recorrente nas poéticas de Gustavo Caboco, cuja pesquisa de investigação e criação sobre suas identidades indígenas são nomeadas de “o retorno à terra”. Considerando que este conceito apresenta uma vasta rede de leituras e significações, nos deteremos em especial aos aspectos processuais e relacionais, de modo a interpretar de que maneira o artista se des(re)territorializa em Caboco-território, e sobre como isso se manifesta em suas jornadas pessoais e em sua atuação criativa. Por fim, buscaremos sintetizar como se refletem as considerações tecidas ao longo de nossa investigação no livro *Baaraz Kawau* (2019), tentando mapear os desdobramentos resultantes desta publicação para o entendimento, fortalecimento e atualização das memórias e identidades indígenas do autor.

Palavras-chave: Literatura Indígena Brasileira Contemporânea. Gustavo Caboco. *Baaraz Kawau*. Des(re)territorialização. O retorno à terra.

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo analizar los movimientos de des(re)territorialización manifestados en los procesos creativos del multiartista indígena contemporáneo, Gustavo Caboco, especialmente en la obra *Baaraz Kawau* (2019). Teniendo como provocación la indagación del Juão Nyn, artista que también se expresa en varios lenguajes artísticos, de que no hay manera de demarcar territorios físicos sin demarcar los imaginarios, tendremos como ruta un breve panorama acerca de la actuación del Movimiento Indígena Brasileño y su indispensable importancia para la aparición de la Literatura Indígena, que comienza a ocupar el mercado editorial en la década de 1990 en Brasil. A continuación, buscaremos argumentar sobre los principales caminos, reivindicaciones y características de este movimiento literario. Para apoyar nuestras investigaciones, nos proponemos observar cómo se leen los conceptos de Tierra y territorios en los contextos de las sociedades indígenas y cómo la Tierra se configura como un elemento indispensable para la expresión de las culturas y existencias de los pueblos originarios. Además, la Tierra es un elemento simbólico recurrente en la obra creativa de Gustavo Caboco, cuya búsqueda y construcción de sus identidades indígenas se denomina “el regreso a la tierra”. Considerando que este concepto presenta una vasta red de lecturas y significados, nos centraremos en particular en los aspectos relacionales, con el fin de interpretar cómo el artista se des(re)territorializa en el Caboco-territorio, y cómo esto se manifiesta en sus recorridos personales y en sus procesos creativos. Finalmente, buscaremos sintetizar cómo se reflejan las consideraciones tejidas a lo largo de nuestra investigación en el libro *Baaraz Kawau* (2019), tratando de mapear los desarrollos derivados de esta publicación para la comprensión, fortalecimiento y actualización de las memorias e identidades indígenas del autor.

Palabras clave: Literatura Indígena Brasileña Contemporánea. Gustavo Caboco. *Baaraz Kawau*. Des(re)territorialización. El regreso a la tierra.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Um dos desenhos que compõem o trabalho <i>Ano III* Homem Planta</i> , de Gustavo Caboco	16
FIGURA 2– <i>Sehaypóry: o Livro Sagrado do Povo Saterê Mawé</i>	44
FIGURA 3 – Capa do livro <i>Eu sou Macuxi e outras histórias</i> , de Julie Dorrico	57
FIGURA 4 - Família Wapichana	70
FIGURA 5 - Imagem inicial do site de Gustavo Caboco.....	78
FIGURA 6 - Fotograma do trabalho <i>Recado ao parente: fortificar nossos elos</i>	81
FIGURA 7 – Gustavo Caboco e Lucilene Wapichana diante da obra <i>Pororoca Wapichana</i>	82
FIGURA 8 – Rede-Mãe	84
FIGURA 9 – Fotografia do livro <i>Baaraz Kawau</i>	91
FIGURA 10 – Gustavo Caboco com os escritores Daniel Munduruku (à esquerda) e Cristino Wapichana (à direita).	95
FIGURA 11 – Trecho do livro <i>Baaraz Kawau</i>	96
FIGURA 12 – Desenhos do peixe-elétrico	96
FIGURA 13 – Trecho do livro <i>Baaraz Kawau</i>	96
FIGURA 14 – Borduna no Museu (à esquerda), desenho da borduna em chamas (à direita)	100
FIGURA 15 – Trecho do Livro <i>Baaraz Kawau</i>	102
FIGURA 16 – Arte de Denilson Baniwa na capa do livro <i>Literatura Indígena Brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção</i> (2018)	104
FIGURA 17 – Trecho do livro <i>Baaraz Kawau</i>	107
FIGURA 18 – Trecho do livro <i>Baaraz Kawau</i>	108
FIGURA 19 – Fotografia de Lucilene Wapichana em meio às bananas	110
FIGURA 20 – Fotograma da exposição <i>Netos de Makunaimî</i>	111
FIGURA 21 – Fotograma da exposição <i>Netos de Makunaimî</i>	111
FIGURA 22 – Fotograma da exposição <i>Netos de Makunaimî</i>	112
FIGURA 23 – Trecho do livro <i>Baaraz Kawau</i>	113
FIGURA 24 – Desenho da Serra da Lua.....	117
FIGURA 25 – Significado de Canauanim	117
FIGURA 26 – Trecho do livro <i>Baaraz Kawau</i>	118
FIGURA 27 – Trecho do livro <i>Baaraz Kawau</i>	119

FIGURA 28 – Trecho do livro <i>Baaraz Kawau</i>	120
FIGURA 29 – Desenho do Museu Nacional	123
FIGURA 30 – Desenho do Museu Nacional em chamas	123
FIGURA 31 – Vista da Instalação <i>Kanau'kyba</i>	130
FIGURA 32 – Fotograma de Ailton Krenak na Assembleia Constituinte	134

SUMÁRIO

1 PRIMEIRAS SEMENTES: CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS	16
1.1 SEMENTES PESSOAIS: UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE AS MOTIVAÇÕES QUE DESENCADearAM A PRESENTE PESQUISA	16
1.2 NUTRINDO AS SEMENTES: ESTUDOS TEÓRICOS CONSULTADOS E ORGANIZAÇÃO ESTRUTURAL DO TRABALHO	21
2 RAÍZES EM CRUZAMENTO: A DEMARCAÇÃO DO IMAGINÁRIO	24
2.1 O MOVIMENTO INDÍGENA BRASILEIRO.....	24
2.1.1 Políticas indigenistas: paradigma exterminacionista e integracionista	26
2.1.1.1 Principais legislações que embasaram a criação e execução das políticas integracionistas	29
2.1.2 A Constituição Federal de 1988	33
2.1.3 A Convenção nº 169 da OIT.....	35
3 A LITERATURA INDÍGENA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA	39
3.1 LITERATURA INDIANISTA, INDIGENISTA E INDÍGENA.....	48
3.2 VERTENTES DA LITERATURA INDÍGENA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: A AUTORIA COLETIVA E A AUTORIA INDIVIDUAL.....	53
3.3 A LEI 11.645/2008 E OUTRAS CONQUISTAS FAVORÁVEIS AO FOMENTO DA LITERATURA INDÍGENA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA.....	55
4 TERRITÓRIOS EM MOVIMENTO	59
4.1 DESTERRITORIALIZAÇÃO E RETERRITORIALIZAÇÃO.....	72
4.2 CABOCO-TERRITÓRIO.....	74
4.3 O ATO DA ESCUTA COMO CULTIVO DA SEMENTE DE CABOCO	76
4.4 POROROCA WAPICHANA: DIÁSPORA INDÍGENA E CORPOS-MEMÓRIA EM MOVIMENTO	83
5 O CAMPOS APÓS O FOGO: O CULTIVO DE MEMÓRIAS E IDENTIDADES EM BAARAZ KAWAU	90
5.1 O INFORMAÇÕES CONTEXTUAIS SOBRE O LANÇAMENTO E COMPOSIÇÃO VISUAL DO LIVRO	91
5.2 O ACENDER DAS CHAMAS: ESTÍMULOS QUE IMPULSIONARAM A CRIAÇÃO DO LIVRO	94
5.3 MEMÓRIAS E IDENTIDADES CULTIVADAS EM <i>BAARAZ KAWAU</i>	102

5.4 A VIVA MEMÓRIA DO TIO CASIMIRO CADETE	115
5.5 A FÉRTIL POÉTICA DE GUSTAVO CABOCO	122
6 ENSAIANDO COLHEITAS: CONSIDERAÇÕES EM CULTIVO	133
REFERÊNCIAS.....	138

1 PRIMEIRAS SEMENTES: CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS

FIGURA 1 – Um dos desenhos que compõem o trabalho *Ano III* Homem Planta*, de Gustavo Caboco



FONTE: Gustavo Caboco (2017)¹.

1.1 SEMENTES PESSOAIS: Uma breve contextualização sobre as motivações que desencadearam a presente pesquisa

Início esta introdução com uma epígrafe em formato de imagem, pois considero inspiradora e provocadora a simbologia das sementes, tão recorrentes nos processos ensaísticos e criativos de Gustavo Caboco. Essa simbologia contribui para potencializar os entendimentos sobre as aproximações entre as noções de vida e de arte, tendo em vista as semelhanças relacionadas aos processos de desenvolvimento e transformação.

Parte dos interesses da presente pesquisa foi tomando forma ao longo de minha caminhada acadêmica, muito em decorrência de alguns encontros que foram cruzando meu trajeto, nutrindo constante e progressivamente minhas pretensões. Inspirado pelo artista autor da obra escolhida para análise neste estudo, gosto de pensar a imagem da semente como elemento responsável pela criação ou surgimento de algo, em suas mais vastas potencialidades:

¹ Fonte: <<https://caboco.tv/work/ano3/>>. Acesso: 17 jun. 2022.

A primeira estrutura simbólica que me relacionei foram as plantas. As plantas possuem começo, meio e fim: da potente semente (o zero), ao nascimento (o broto), crescimento (desenvolvimento das folhas, espinhos, tronco, raiz), dificuldades de percurso (erva daninha, praga), o final de ciclos menores (flores, frutos, folhas caindo) até o encontro do fim (sua propagação ou a planta seca). Seu poder de multiplicação, movimento e a combinação de terra fértil, sol e água - para geração de vida - me fascinam. Semente é sinônimo de proliferação de uma ideia. Um texto, uma palavra, desenho ou linha comunicam da mesma forma que a existência da potência de uma semente. Planta na cabeça - o qual você irá perceber em muitos desenhos que produzo - a ideia se formando, se construindo. A árvore, as raízes, a casca, as folhas, o ciclo, o caule: são infinitos símbolos dentro do universo das plantas². (CABOCO, 2017, np).

Tendo isso em vista, num exercício de investigar as potenciais sementes que impulsionaram a fecundação da presente pesquisa, retorno aos anos iniciais de minha jornada acadêmica. Ingressei na licenciatura em Letras (Português e espanhol) no ano de 2013, e suspeito que a primeira vez que meus ouvidos escutaram o nome de um escritor indígena foi naquele ano. Uma das mais estimadas, inspiradoras e incentivadoras professoras de meu histórico acadêmico foi Janice Thiél, que lastimavelmente faleceu no início do ano de 2022, mas que permanecerá viva em nossas memórias pelo seu grandioso legado.

Em minhas remotas lembranças de calouro está armazenada a informação que ouvi nas primeiras experiências como universitário, de que aquela professora desenvolvia uma pesquisa relacionada à literatura dos povos indígenas. Tenho preservada na memória, inclusive, a informação de que sua obra *Pele Silenciosa, Pele Sonora: a literatura indígena em destaque* (2012) havia sido contemplada com o selo altamente recomendável pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ)³. Apesar de a grade curricular do curso naquele momento não compor uma disciplina específica sobre estes temas, lembro de ouvir o nome de Daniel Munduruku, provavelmente mencionado em algum exemplo nas aulas das disciplinas que Janice ministrava.

Minha empolgação de calouro me levou a explorar as novidades e oportunidades que aquele universo acadêmico disponibilizava, estimulando meu interesse em desenvolver as tão comentadas pesquisas de iniciação científica, mas

² Pode ser consultado no seguinte endereço: <<https://caboco.tv/work/ano3/>>. Acesso: 17 jun. 2022.

³ A informação sobre o selo pode ser verificada nos itens biográficos da autora no seguinte endereço: <http://www.educacional.com.br/entrevistas/ent_educ_texto_imprimir_atual.asp?id=518748>. Acesso em: 07 nov. 2021.

ainda sem saber ao certo qual a área e linha de pesquisa deveria eleger, afinal, tanto os estudos linguísticos quanto os literários e também os estudos de língua espanhola despertavam muito minha empolgação.

Fui então em busca de algumas professoras com intenção de conhecer seus trabalhos, sendo uma das interrogadas a já mencionada Janice Thiél. Poucos dias após esse contato, ao final de uma das aulas, fui surpreendido com um exemplar de seu livro. Suspeito que esse gesto gentil e afetuoso, de ter me presenteado com sua obra, tenha influenciado em minha difícil decisão sobre qual linha de pesquisa seguir. Após o encerramento das aulas neste mesmo dia, voltei todo o trajeto de mais de uma hora de viagem de ônibus, após às 23h, lendo o livro presenteado, e essa experiência foi tão especial que me recordo de ter interrompido a leitura somente ao chegar em minha parada de destino.

Assim, me candidatei como orientando da professora Janice Thiél, e durante os anos de 2014 e 2015 tive a oportunidade de desenvolver uma pesquisa na qual foi analisada a obra *O Banquete dos Deuses: conversa sobre a origem da cultura brasileira* (2009), do escritor Daniel Munduruku. Desse modo, suspeito que essa tenha sido uma das primeiras e mais férteis sementes cultivadas em minha jornada acadêmica, responsável também por nutrir decisivamente a criação da presente pesquisa de mestrado.

Ainda durante o período de graduação tive a oportunidade de fazer estágio na Casa da Leitura Wilson Bueno, um dos espaços culturais do *Programa Curitiba Lê*⁴, que são assim nomeados, Casa da Leitura e não biblioteca (ainda que evidentemente continuem sendo), devido à ênfase dada à leitura pelo viés do prazer, visando incentivar experiências de fruição através da relação do leitor com as linguagens literárias e demais expressões artísticas. Uma das minhas principais atribuições do estágio era desenvolver projetos de mediação de leitura, na modalidade de rodas de leituras e contações de histórias. Para isso, era necessário fazer uma curadoria selecionando obras as quais eu tivesse interesse em trabalhar. Pude então colocar em prática alguns dos resultados obtidos em minha já citada pesquisa de iniciação

⁴ O *Programa Curitiba Lê* é um programa institucional de incentivo à leitura vinculado à Fundação Cultural de Curitiba. Fundado em 2010, já foi reconhecido pela Cátedra Unesco de Leitura como exemplo de programa que contribui para a transformação social por meio da formação de leitores. Fonte: <<https://www.curitiba.pr.gov.br/noticias/programa-curitiba-le-e-recomendado-pela-unesco/25693>>. Acesso em 05 fev. 2022.

científica, a qual me potencializou a ter contato com outras obras de literatura indígena.

A experiência de pesquisa acadêmica, associada com a prática de incentivo à leitura em contato real com público de crianças, jovens e adultos, me possibilitou fortalecer algumas percepções teóricas, estéticas e políticas sobre a literatura indígena que vinha sendo produzida no Brasil. Essa, portanto, pode ser outra fundamental semente nutrida em meu solo itinerário, lembrando que, em consonância com o que afirma Caboco, as sementes podem ser sinônimo da proliferação de ideias, ideias essas que, em meu caso particular, contribuíram por fortalecer cada vez mais minhas inquietações sobre a importância de conhecer e difundir expressões criativas de grupos que foram marginalizados pelos processos de colonização e canonização das artes.

Minha prática de incentivo à leitura através da mediação de obras de literatura indígena continuou e continua ainda hoje, e isso acabou me levando a conhecer Gustavo Caboco, em 2018, surpreendendo-me por ser um indígena multiartista nascido na mesma cidade em que eu residia e ainda resido. Os contemporâneos processos de interação social, muito impulsionados pelas configurações das redes sociais, me possibilitaram acompanhar o trabalho deste artista em seus perfis pessoais, e acabamos por ter algumas conversas informais bastante breves, sobre a arte e literatura produzida pelos escritores e artistas indígenas. Em 2019, ele publica o premiado e fascinante *Baaraz Kawau* (2019), que significa o campo após o fogo, em língua wapichana. Recebi do autor o convite para participar do lançamento de sua obra, compondo uma mesa redonda que debatia a literatura indígena contemporânea e a formação do leitor multicultural, durante as comemorações do abril indígena realizadas no Museu Paranaense⁵. Fiquei receoso, mas muito entusiasmado com o convite, e considerei que esse gesto especial carregava algo de confiança, gentileza e afeto. Assim, não tenho como não considerar essa experiência como outra semente plantada em meu solo subjetivo, acadêmico e pessoal, e responsável por nutrir substancialmente o surgimento da presente pesquisa de mestrado.

⁵ A matéria sobre o lançamento da obra *Baaraz Kawau* pode ser consultada no seguinte endereço: <<https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Noticia/Mesa-redonda-discute-literatura-indigena-no-Museu-Paranaense>>. Acesso: 17 jun. 2022.

Coincidentemente, no mesmo semestre de lançamento do livro, cursei a disciplina “A prosa hispano-americana contemporânea”, ministrada pela Profa. Dra. Isabel Jasinski, e muitas de minhas percepções resultantes das leituras teóricas e dos debates realizados em sala me possibilitaram identificar semelhanças com aquilo que eu visualizava na recém publicação de Gustavo Caboco. Uma dessas observações se situava nos debates sobre as noções de des(re)territorialização, considerando que muito do que eu ia percebendo sobre essas discussões dizia respeito às definições de Terra, território e territorialização em uma perspectiva relacional e cultural. Ao mesmo tempo, me chamava atenção que muitas das pesquisas criativas e ensaísticas de Caboco são nomeadas como “o retorno à terra”. A recorrente imagem da Terra e a insistência do artista em estabelecer reconexões com ela, articulando releituras sobre sua representação e sobre diversos significados que ela apresenta para as culturas indígenas, começaram a alimentar ainda mais minhas interrogações como leitor e pesquisador. Assim, decidi escrever o projeto de mestrado e iniciei as investigações que serão debatidas nesta pesquisa.

Considerando o contexto e as motivações apresentados acima, o presente estudo tem como objetivo observar o modo como se manifestam os processos de des(re)territorialização na atuação criativa de Gustavo Caboco, em especial na obra *Baaraz Kawau*. Entendo que essa investigação se faz oportuna por analisar e documentar a expressão criativa desse artista no cenário das artes brasileiras, considerando-o como um nome de potente originalidade criativa, e que ainda não dispõe de suficiente e merecida fortuna crítica. Considero também que, além de suas habilidades criativas, Caboco tem se demonstrado um pensador comprometido em entender os contextos políticos e socioculturais responsáveis pelas incontáveis violências contra seu povo e demais povos originários do Brasil, e ao que parece, a arte tem sido uma aliada ao reinterpretar esse processo, sendo também um mecanismo que o auxilia a investigar respostas sobre o entendimento de suas identidades.

Também identifico em Caboco uma atenta, minuciosa e inspiradora habilidade ensaística através de suas interrogações sobre os contextos socioculturais nos quais está inserido, e também pelos gestos carregados de sensibilidade demonstrados em suas práticas criativas, em especial ao buscar meios de entender a Terra e suas relações com ela, como ele mesmo afirma: “sei pouco, mas tento cavar buraco” (2020,

n.p.)⁶ e “planto planto para ouvir, tentar ouvir” (2020, n.p.). Essa referência ao plantio, ao cultivo e à escavação está presente explícita e simbolicamente em suas obras, seja pelas mudas de bananeira que compõem muitos de seus trabalhos, seja pelas bananeiras plantadas performaticamente ao pousar as mãos sobre o solo com os pés apontados para cima, ou ainda, pela simbologia das sementes, como as já explicitadas nos parágrafos iniciais desta introdução.

1.2 NUTRINDO AS SEMENTES: estudos teóricos consultados e organização estrutural do trabalho

Feitas essas necessárias contextualizações podemos nos aproximar da organização estrutural desta pesquisa. Começo fazendo um breve panorama histórico do Movimento Indígena Brasileiro, acontecimento este que teve fundamental e decisiva importância histórica, política e de defesa na valorização de uma parcela da população, e de um recorte da história do país, que foram ocultados pelas políticas coloniais e pelas narrativas hegemônicas oficializadas. O Movimento Indígena Brasileiro é responsável por conquistar direitos básicos de existência dos povos originários, garantidos via Constituição Federal de 1988, e que eram negados até então, como podemos verificar com Julie Dorrico:

Este documento garantiu que os povos indígenas tivessem direitos básicos, assegurados no Capítulo dos Índios (artigos 231 e 232), tais como o uso da língua materna, aos territórios tradicionais e modos de vida, sem que isso significasse negação de seus pertencimentos étnicos.⁷ (DORRICO, 2020, p.11).

Além disso, o Movimento Indígena teve uma determinante influência para que a literatura indígena brasileira começasse a alcançar o mercado editorial na década de 1990. Para contextualizar essas considerações teremos como fundamentação a obra *O Caráter Educativo do Movimento Indígena Brasileiro* (2012), de Daniel

⁶ Essa afirmação está contida no trabalho *Recado ao parente: fortificar nossos elos* (2020), selecionado pelo Programa Convida, do Instituto Moreira Salles. Pode ser visualizado no seguinte endereço: <<https://ims.com.br/convida/gustavo-caboco/>>. Acesso em 28 fev. 2022.

⁷ Esta citação faz parte do texto *Cardumes Poéticos: a literatura indígena brasileira contemporânea*, que apresenta o Dossiê *Poesia Indígena Hoje* (2020), e pode ser acessado neste endereço: <<https://www.p-o-e-s-i-a.org/dossies/>>. Acesso: 14 nov. 2021.

Munduruku e o livro *A Presença Indígena na Formação do Brasil* (2006)⁸, de João Pacheco de Oliveira e Carlos Augusto da Rocha Freire.

No 3º capítulo serão apresentadas as considerações sobre a literatura indígena contemporânea que passa a ser publicada no Brasil a partir de então, considerando suas principais características e reivindicações. Para embasar esta discussão, as pensadoras consultadas são Graça Graúna (2013), Julie Dorrico (2018; 2020) e Janice Thiél (2006; 2012).

No capítulo 4 serão discutidas as definições de Terra, território e processos de des(re)territorialização em perspectivas socioculturais, de modo a ambientar a leitura do recorte de análise. Como já mencionado, um elemento central e recorrente nos trabalhos criativos de Gustavo Caboco é a simbologia da Terra. Importante relembrar que muitos dos seus caminhos de investigação que visam fortalecer suas ancestralidades, ressignificando-as e atualizando-as, são denominados “o retorno à terra”. Verificaremos que não é objetivo do artista fazer um caminho de retorno por uma via romântica, com intenções de reestruturar um passado inerte tal qual foi um dia. Assim, entendo que através de seus ensaios ele tem sim um propósito de fortalecer memórias e identidades, visando nutri-las para que se mantenham vivas, mas com intenção de observá-las no tempo presente, reinterpretando-as e atualizando-as. Isso é explicitado por ele ao argumentar, em muitos de seus depoimentos, que esse caminho de retorno é na verdade um caminho de ida. Dessa forma, identifico nesta operação o movimento de des(re)territorialização, em razão da incessante mobilidade e ressignificação.

Portanto, sendo recorrentes esses movimentos que fazem referência à Terra e ao território enquanto espaço relacional e espaço praticado, este capítulo será dedicado a investigar de que modo as implicações sobre tais definições, Terra, território e des(re)territorialização, são debatidas por alguns estudiosos das humanidades. Os principais nomes consultados foram o pensador e ambientalista Ailton Krenak (2019), a crítica literária argentina Josefina Ludmer (2010), o indígena pesquisador Felipe Yaru Yê Takariju (2021), o geógrafo brasileiro Rogério Haesbaert (2004; 2021) e o antropólogo colombiano Juan Alvaro Echeverri (2004). Ainda que não trate das discussões de territórios nestes termos, mas que oferece pertinentes

⁸ O livro *A Presença Indígena na Formação do Brasil* (2006) pode ser consultado no seguinte endereço: <<http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/me004372.pdf>>. Acesso em 02 fev. de 2022.

considerações sobre aspectos ontológicos no que se refere à leitura do espaço, sob cosmovisões não ocidentais, também foi consultado Luis Eduardo Luna (2021).

Neste mesmo capítulo será feita uma breve apresentação pessoal de Gustavo Caboco, sinalizando os principais aspectos norteadores de suas experiências pessoais e criativas. Veremos como o seu relacionamento cotidiano e afetivo com sua mãe impulsionou suas interrogações, e de que modo isso influenciou os contornos de suas interpretações sobre os deslocamentos involuntários enfrentados por ela. Observaremos que, apesar de ter sido imposta essa condição violenta de desterro, Lucilene Wapichana sempre manteve vivas suas memórias ancestrais.

Por fim, no 5º capítulo, será analisada a obra *Baaraz Kawau*, buscando identificar de que maneira este excepcional trabalho manifesta as reflexões articuladas nos capítulos anteriores, observando como o contexto de criação da obra reflete as simbologias e mecanismos que potencializam as reinterpretações, reconexões e atualizações das memórias e identidades do autor. Ao final deste capítulo também serão desenvolvidos alguns comentários sobre “a fértil poética de Gustavo Caboco”, abordando certas características relacionadas à prolífica linguagem de seus trabalhos, verificando de que maneira eles refletem algumas discussões que a crítica literária contemporânea tem levantado, a respeito do trânsito entre linguagens artísticas.

2 RAÍZES EM CRUZAMENTO: A DEMARCAÇÃO DO IMAGINÁRIO

Um dos aspectos centrais discutidos na presente pesquisa se focaliza na literatura indígena brasileira contemporânea, que passa a ser publicada no mercado editorial na década de 1990. Mas antes de serem apresentadas as características específicas desse movimento literário e político é necessário que se faça uma contextualização do Movimento Indígena Brasileiro, pois trata-se de um movimento histórico e político responsável por conquistar direitos fundamentais para os povos indígenas no Brasil, influenciando sua presença em variados espaços de atuação sociopolítica, sendo um desses o do mercado editorial. Desse modo, teremos um melhor panorama sobre as razões que impediram a existência de um movimento literário indígena nesses moldes em períodos anteriores da história do país.

2.1 O Movimento Indígena Brasileiro

O Movimento Indígena Brasileiro é caracterizado pela articulação e organização de sujeitos indígenas que passam a lutar e reivindicar sua presença na participação política no Estado Brasileiro, exigindo que as decisões que dizem respeito aos seus povos e contextos socioculturais passem a ser definidas por si e não mais por intermediações tutelares como acontecia até então. Esse movimento dá os passos iniciais na década de 1960, mas começa a tomar uma forma mais sedimentada nas décadas de 1970 e 1980 para que, em 1988, com a promulgação da Constituição Federal, alguns direitos fundamentais fossem, enfim, documentados legalmente.

Em resposta às inúmeras insatisfações, decorrentes da violação de direitos básicos de existência, alguns representantes de variados povos indígenas começam a se reunir na década de 1970 em reuniões que passam a ser conhecidas como assembleias, e nesses encontros os participantes compartilham com os demais integrantes ali presentes quais eram as perversidades e desumanizações pelas quais vinham sendo submetidos. Conforme as experiências pessoais iam sendo enunciadas, os representantes foram se dando conta de que a maioria dos povos enfrentavam violações de direitos e outras violências em comum.

Inicialmente não havia uma consciente pretensão de construir um movimento nos moldes aos quais acabou tomando forma, mas ao perceberem que as violências

pelas quais vinham sendo submetidos eram muito semelhantes, as lideranças ali presentes começam, então, a se organizar em conjunto de modo a fortalecer suas articulações. Assim, com apoio de frentes aliadas, movimentos sociais e demais ativistas, essas organizações foram avançando e começando a se consolidar.

Muitas das insatisfações refletiam a maneira pela qual a sociedade e o Estado Brasileiro se relacionavam com os povos originários e pelo tratamento desumano e irresponsável que as instituições oficiais também depositavam sobre esses grupos. Afinal, não é novidade que, em decorrência das invasões europeias e das políticas coloniais, os povos indígenas enfrentaram, e negligentemente em alguns contextos ainda enfrentam, um incontável histórico de violências.

Em *O caráter educativo do Movimento Indígena brasileiro* (2012), Daniel Munduruku, um dos pioneiros da literatura indígena no Brasil, apresenta um breve panorama desse movimento e de como ele se configura como um marco histórico para a memória e a presença indígena na história do país, que até então tinha suas vozes silenciadas, distorcidas e ocultadas pelos discursos oficializados e pelos códigos jurídicos vigentes. O autor denuncia o tratamento imposto às nações indígenas como sendo resultante das políticas indigenistas aplicadas desde a invasão do século XVI, de modo que isso conduzia a maneira pela qual a sociedade ia construindo suas leituras sobre os povos originários, resultando em interpretações discriminatórias e, conseqüentemente, nas inesgotáveis violências físicas e simbólicas. A gananciosa e insaciável sede por lucro e “progresso” servia de justificativa para que práticas de exploração fossem articuladas, resultando não apenas em invasão de terras, mas também no extermínio de culturas. Como consequência, línguas e outras práticas culturais consideradas sagradas e indispensáveis para essas populações eram covardemente aniquiladas. Assim, esses contextos tiveram como saldo consequências devastadoras, situação comentada por Munduruku ao contextualizar um dos objetivos com sua referida obra:

[...] Propus-me, então, a refazer a trajetória do pensamento indígena brasileiro na tentativa de responder a algumas dessas questões. Minha intenção era compreender como o Brasil oficial desenvolveu seu pensamento a respeito dos povos indígenas desde os primórdios da colonização até a década de 1990, que é até onde vai a pesquisa. Pude, assim, constatar a visão equivocada - e propositadamente estereotipada - sobre nossos povos foi perversamente orquestrada, retirando deles - em muitas circunstâncias - a humanidade de sua visão de mundo e colocando-os como empecilho para o desenvolvimento proposto pelo Estado brasileiro e que passava pelo extermínio - depois assimilação e integração - de suas diferenças culturais e espirituais. (DANIEL MUNDURUKU⁹, 2012, p. 16).

Considerando as variadas etapas, épocas e níveis de violências que caracterizam essas políticas indigenistas, é importante que tenhamos conhecimento de como essas práticas eram aplicadas pelo Estado Brasileiro. Ou seja, qual era o tratamento legalmente imposto aos povos indígenas. É isso que será comentado a seguir:

2.1.1 Políticas indigenistas: paradigma exterminacionista e integracionista

Ainda seguindo as considerações contidas na referida obra de Daniel Munduruku, pode-se constatar que o primeiro modelo de política indigenista imposto após a invasão europeia é conhecido como “paradigma exterminacionista”, e como o próprio nome já evidencia, resultava no extermínio em massa dos primeiros habitantes com a justificativa de que não possuíam fé, lei e rei. Essa prática foi exercida logo nos primeiros anos de invasão portuguesa e era executada de variadas formas, seja pela escravização e imposição de violências físicas, ou ainda forçando a catequização como estratégia de doutrinação com a pretensão de oferecerem-lhe a salvação por considerarem seus comportamentos demonizantes, afinal, não seguiam os dogmas do catolicismo. De acordo com Daniel Munduruku:

⁹ Por sugestão da escritora e Doutora em Teoria da Literatura, Julie Dorrico, que compôs a banca de qualificação, sempre que forem citadas referências de autores indígenas que se autodenominam como o nome do povo será sinalizando o nome do autor anteriormente ao nome do povo: ex: “(DANIEL MUNDURUKU, ano, p.)”. Na primeira versão da dissertação estava sendo mencionado apenas o nome do povo, como se fosse equivalente ao sobrenome das referências tradicionais “(MUNDURUKU, ano, p.)”, no entanto, foi levantada a problemática de que isso poderia ocasionar uma inadequada generalização, pois há vários intelectuais indígenas que carregam o nome do mesmo povo. Portanto, seria mais seguro mencionar o primeiro nome do intelectual, em seguida o nome de seu povo. Assim, sempre que as citações de pensadores indígenas que carregam o nome de seu povo estiverem sinalizadas dessa forma, será em decorrência disso.

O paradigma exterminacionista marca, portanto, um longo período histórico no qual predominou a violência física, concretizada em práticas genocidas, legalmente autorizadas pelo governo português. O genocídio pode ser conceituado como forma de eliminação de coletividades de pessoas e caracteriza-se pela destruição física ou mental de grupos étnicos, conforme está explicitado no artigo 3º da Convenção da Organização das Nações Unidas (ONU), aprovada em Paris, em 1948. Embora tenham sido empregados outros meios de violência, ao longo do período de extermínio que vitimou os povos indígenas do Brasil, essa fase foi marcada pela brutalidade física contra as sociedades autóctones, pelo assassinato de coletividades inteiras, com o propósito de promover uma “limpeza étnica” que abrisse os caminhos para o progresso e para o desenvolvimento de uma nação dita “civilizada”. Vale lembrar, ainda, que a Igreja católica teve uma participação ímpar na empreitada civilizadora de Portugal. Não foi certamente sem propósito que a chegada dos primeiros jesuítas ao Brasil, entre eles Manoel da Nóbrega e José de Anchieta, coincidiu com a vinda do primeiro governador-geral, Tomé de Souza, em 1549. Essa “coincidência” trazia em si a posição da Companhia de Jesus, que garantia serem os nativos desprovidos de cultura, crença e educação - “um papel em branco” onde se podiam inscrever os dogmas da civilização por meio da catequese e da instrução. A catequese e a educação ministradas aos povos indígenas significaram, na verdade, o emprego de outro tipo de violência contra esses povos, configurada pela imposição de valores sociais, morais e religiosos, acarretando a desintegração e a consequente destruição de incontáveis sociedades indígenas, o que caracteriza o etnocídio, um processo diverso do genocídio, porém com resultados igualmente nefastos para os povos dominados. (DANIEL MUNDURUKU, 2012, 28-19).

O escritor Munduruku nos informa ainda que esse paradigma exterminacionista, por mais que tenha passado por sutis modificações, não teve seu viés ideológico alterado, mantendo os mesmos pressupostos desde o período colonial, se estendendo até o Brasil Império. Um dos principais e mais perversos efeitos disso é o já conhecido, mas não denunciado e debatido com o rigor necessário pela sociedade em geral, genocídio em massa das nações indígenas:

Esse somatório de ações orquestradas pela Igreja e pelo Governo Colonial e, mais tarde, pelo Imperial, varreu da face da terra a quase totalidade dos habitantes originais do chamado Novo Mundo, sob o cínico argumento de que tal política consistia no combate à barbárie dos infieis, para que se pudesse construir uma nova civilização sob os auspícios do desenvolvimento e da riqueza. (DANIEL MUNDURUKU, 2012, p.30).

Logo após a vigência do período republicano coloca-se em prática o segundo modelo, igualmente violento para as populações originárias, conhecido como integracionista, cujo paradigma considerava as vivências e práticas culturais dos nativos como primitivas e inferiores às eurocêntricas, e que, nesse caso, precisariam atingir um estágio de desenvolvimento considerado evoluído pelo Estado. Para isso, defendiam que era necessário integrá-los à sociedade dominante para que assim se

alinhassem aos critérios, comportamentos e práticas daquilo que as instituições oficiais definiam e legitimavam como civilização. Evidentemente, essa também era uma visão eurocêntrica, violenta e etnocida.

Com a pretensão de integração, começaram a ser exercidas políticas tutelares seguindo a premissa de que os povos indígenas não dispunham da capacidade de autonomia na participação política, ficando a cargo do Estado a tomada de decisões que diziam respeito a essas populações. Desse modo, eram controlados politicamente até que fossem completamente “integrados” à sociedade brasileira, e para que isso se concretizasse eram obrigados a abrir mão de seu pertencimento étnico. Em outras palavras, as políticas e legislações estatais tinham o objetivo de integrar as populações originárias, e como requisito esses sujeitos eram obrigados a abandonar suas línguas, territórios e demais componentes culturais, muitos deles considerados sagrados e indispensáveis para a integridade e soberania de suas existências.

Percebemos assim, que a pretensão do Estado Brasileiro era de que essas populações deixassem de ser indígenas, sendo este o requisito para que conquistassem os direitos de cidadãos. Isso evidentemente era algo conveniente ao Estado, pois passariam a exercer seu “projeto de progresso e civilidade” sem os ‘obstáculos’ que atrapalhavam tal empreitada. O paradigma integracionista perdurou desde os anos iniciais do período republicano até a década de 1980, sofrendo várias alterações, mas todas elas sendo sustentadas pela tese da integração. Daniel Munduruku, ao comentar Souza Filho (SOUZA FILHO, 1993, apud DANIEL MUNDURUKU, 2012, p. 30-31), afirma o seguinte:

O paradigma integracionista caracterizava-se pela concepção de que os povos indígenas, suas culturas, suas formas de organização social, suas crenças, seus modos de educar e de viver eram inferiores aos dos colonizadores europeus, estando fadados ao desaparecimento. Isso sujeitava os indígenas libertos do cativo, na qualidade de indivíduos considerados incapazes, à tutela orfanológica, prevista na lei de 27 de outubro de 1831, como forma de protegê-los, prover seu sustento, ensiná-los um ofício e, assim, “integrar” aqueles que forem retirados do convívio de suas culturas tradicionais à sociedade nacional. (SOUZA FILHO, 1993, apud DANIEL MUNDURUKU, 2012, p. 30-31).

A seguir apresentaremos algumas das principais legislações que embasaram o paradigma integracionista durante o período em que esteve vigente:

2.1.1.1 Principais legislações que embasaram a criação e execução das políticas integracionistas

Conforme comentado acima, durante o período republicano estiveram em vigor políticas indigenistas que sustentaram a tese de que os povos indígenas estariam em vias de desaparecimento, premissas estas que eram amparadas por legislações, que além de definirem as categorias as quais o Estado designava juridicamente por sujeitos indígenas, também determinavam o tratamento que deveria ser aplicado a esses povos. Em consequência disso, violentos ataques lhes foram impostos historicamente, física e simbolicamente, direta e indiretamente. Ou seja, anteriormente à promulgação da Constituição Federal de 1988, todas as legislações vigentes determinavam que para atingirem a categoria de cidadãos, e consequentemente aquilo que estado designava como brasileiros legítimos, os povos originários eram obrigados a abdicar de seus pertencimentos étnicos. Isso significava que obrigatoriamente deveriam deixar de serem indígenas. Essas legislações eram amparadas pela tese de que os indígenas ocupavam uma posição considerada primitiva de desenvolvimento, e, em vista disso, esperava-se que atingissem um estágio avançado de “civilização”. Tais legislações, portanto, se configuraram como um ataque às culturas, identidades e humanidades indígenas. Comentaremos brevemente sobre algumas delas a seguir:

Serviço de Proteção ao Índio e Localização dos Trabalhadores Nacionais | Serviço de Proteção ao Índio: O Serviço de Proteção ao Índio e Localização dos Trabalhadores Nacionais surge em 1910 e dentre os objetivos contidos em seu regimento estava o cuidado e a proteção dos sujeitos indígenas. No entanto, ainda que isso fosse o mínimo esperado de um órgão que pretende exercer tutela, sabemos que não foi isso que aconteceu, pois na prática essa suposta defesa e proteção não eram executadas, muito pelo contrário, o SPI agia de modo que comprometia de maneira nociva os hábitos e culturas dessas populações, atendendo aos interesses da sociedade dominante, conforme constatamos a seguir:

O SPILTN (doravante SPI) foi criado a 20 de junho de 1910 pelo Decreto nº 8.072, tendo por objetivo prestar assistência a todos os índios, dos nômades aos aldeados. O projeto do Serviço procurava afastar a igreja católica da catequese indígena, seguindo o preceito republicano de separação Igreja-Estado. Sua base era a ideia de que a condição de índio seria sempre transitória (Pacheco de Oliveira, 1985) e que assim a política indigenista teria por finalidade transformar o índio num trabalhador nacional. Para isso, seriam adotados métodos e técnicas educacionais que controlariam o processo, estabelecendo mecanismos de homogeneização e nacionalização dos povos indígenas. Os regulamentos e regimentos do SPI (1910, 1911, 1936, 1942, 1943, 1945 e outros) estavam assim voltados para o controle dos processos econômicos dirigidos aos índios, estabelecendo uma tipologia que permitisse disciplinar as atividades a serem desenvolvidas nas áreas. Tal classificação definia o modo de proceder e as intervenções a serem adotadas, disciplinando a expansão da cidadania (Oliveira, 1947). [...] Algumas contradições básicas existiram no âmbito do SPI: enquanto se propunha a respeitar as terras e a cultura indígena, agia transferindo índios e liberando territórios indígenas para colonização, ao mesmo tempo em que reprimia práticas tradicionais e impunha uma pedagogia que alterava o sistema produtivo indígena. (FREIRE; OLIVEIRA, 2006, p. 114).

Confirma-se pelo explicitado acima que o que pretendia essa legislação era transformar os povos indígenas em trabalhadores nacionais, homogeneizando-os e integrando-os, e na medida em que isso era colocado em prática, evidentemente que a pluralidade cultural, além de não ser respeitada, estava sendo atacada sob amparo jurídico.

Código Civil de 1916: Outro procedimento jurídico que ambientou as políticas integracionistas vigentes no período republicano, defendendo a tese da capacidade relativa dos sujeitos indígenas, e que, sendo assim, deveriam obrigatoriamente ser dependentes de um regime tutelar, é o Código Civil de 1916. Ele afirma o seguinte:

A administração da vida indígena impôs uma definição legal (jurídica) de índio, formalizada no Código Civil de 1916 e no Decreto nº 5.484, de 1928. Os indígenas passaram a ser tutelados do Estado brasileiro, um direito especial implicando um aparelho administrativo único, medindo as relações índios-Estado-sociedade nacional. “As terras ocupadas por indígenas, bem como seu próprio ritmo de vida, as formas admitidas de sociabilidade, os mecanismos de representação política e as suas relações com os não-índios passam a ser administradas por funcionários estatais; estabelece-se um regime tutelar do que resulta o reconhecimento pelos próprios sujeitos de uma ‘indianidade’ genérica, condição que passam a partilhar com outros índios, igualmente objeto da mesma relação tutelar”(Pacheco de Oliveira, 2001: 224).(FREIRE; OLIVEIRA, 2006, p. 114).

Fundação Nacional do Índio (Funai): A Funai surge através da Lei nº 5.371, de 5 de dezembro de 1967, como instituição que viria a substituir o SPI após uma série de crises que este órgão vinha passando, dentre elas as escandalosas denúncias de corrupção e genocídios contra os povos indígenas. Seu contexto de

surgimento é o da ditadura militar, portanto é de se prever que as intenções atendiam aos interesses econômicos do Estado Brasileiro, e não dos povos indígenas:

Em meados dos anos 60, acusações de genocídio de índios, corrupção e ineficiência administrativa cercavam o SPI, então investigado por uma Comissão Parlamentar de Inquérito. O resultado dessa investigação resultou na punição por demissão ou suspensão de mais de cem servidores do órgão, incluindo ex-diretores. [...] Criada para continuar o exercício da tutela do Estado sobre os índios, a FUNAI tem os seus princípios de ação baseados no mesmo paradoxo fundador do SPI: o “respeito à pessoa do índio e às instituições e comunidades tribais” associado à “aculturação espontânea do índio” e à promoção da “educação de base apropriada do índio visando sua progressiva integração na sociedade nacional” (Magalhães, 2003:85-86). Na prática, tal como o SPI, o respeito à cultura indígena está subordinado à necessidade de integração e o estímulo à mudança (aculturação) como política prevalece. O foco da ação seria o patrimônio indígena, renda manipulada para diversos fins, desde o financiamento de projetos indigenistas e iniciativas administrativas. (FREIRE; OLIVEIRA, 2006, p. 131).

Fica nítida nesta passagem a explícita contradição deste órgão que afirmava ter surgido para garantir a proteção e a assistência aos povos indígenas, mas que isso tinha como prerrogativa que esses sujeitos atingissem um estágio dito avançado de civilização. Ou seja, havia mais interesses institucionais, pois na medida em que os indígenas fossem tendo suas pertencas étnicas caçadas, o Estado poderia avançar seu projeto de desenvolvimento econômico sem empecilhos, e evidentemente que nessa dinâmica as culturas e identidades indígenas eram violentamente prejudicadas.

Estatuto do Índio: Surge em 19 de dezembro de 1973 através da Lei nº 6.001, regulamentando a partir de então a situação jurídica dos povos indígenas. Esta lei é comentada pela indígena Macuxi, escritora e pesquisadora Julie Dorrico, em sua recente palestra *Literatura indígena Contemporânea no Brasil: a autoria oral e a editorial*¹⁰, concedida para o *Trema*, evento organizado pelo Memorial da América Latina em parceria com a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas de São Paulo (FFLCH), sob mediação da também pesquisadora Jamille Pinheiro Dias. Em sua exposição, Dorrico afirma considerar o Estatuto do Índio como uma das legislações que mais contribuem para o entendimento da hierarquização das identidades indígenas e os nocivos efeitos resultantes dessa sistematização pelos

¹⁰ Essa e outras importantes legislações são comentadas por Julie Dorrico ao longo da palestra *Literatura Indígena Contemporânea no Brasil: a autoria oral e a autoria editorial*, a qual fez parte da mesa *Literatura indígena e tradução*, do evento *Trema*, e pode ser conferida no seguinte endereço: <<https://www.youtube.com/watch?v=aZe5EirtECK&t=1919s>>. Acesso em 20 fev. 2022.

paradigmas integracionistas. Ou seja, essa hierarquização ditava quais eram os indígenas que o Estado definia como mais ou menos legítimos, tendo como parâmetro seus critérios essencialistas. A intenção era que, com o avançar do tempo, todos eles abandonassem seus pertencimentos étnicos e fossem progressivamente sendo integrados na sociedade em geral, pois assim, o Estado passaria a dar cabo de seu projeto de “civilização e progresso” sem que nenhum obstáculo os atrapalhasse. A seguir estão destacadas algumas informações fundamentais do documento de modo a auxiliar na leitura dos itens:

Estatuto do Índio, Lei n. 6001, de 19 de dezembro de 1973. Art. 1º Esta Lei regula a situação jurídica dos índios ou silvícolas e das comunidades indígenas com o propósito de preservar a sua cultura e integrá-los, progressiva e harmoniosamente, à comunhão nacional. [...] Art. 3º Para os efeitos de lei, ficam estabelecidas as definições a seguir discriminadas: I - **Índio ou Silvícola** - É todo indivíduo de origem ou ascendência pré-colombiana que se identifica e é identificado como pertencente a um grupo cujas características culturais o distinguem da sociedade nacional; II - **Comunidade Indígena ou Grupo Tribal** - É todo um conjunto de famílias ou comunidades índias, quer vivendo em estado de completo isolamento em relação aos outros setores da comunhão nacional, quer em contatos intermitentes ou permanentes, sem contudo estarem neles integrados. Art. 4º Os índios são considerados: I - **Isolados**: Quando vivem em grupos desconhecidos ou de que possuem poucos e vagos informes através de contatos eventuais com elementos da comunhão nacional. II - **Em vias de integração**: Quando, em contato intermitente ou permanente com grupos estranhos, conservam menor ou maior parte das condições de sua vida nativa, mas aceitam algumas condições e modos de existência comuns aos demais setores da comunhão nacional, da qual vão necessitando cada vez mais para o próprio sustento; III - **Integrados**: Quando incorporados à comunhão nacional e reconhecidos no pleno exercício dos direitos civis, ainda que conservem usos, costumes e tradições característicos da sua cultura.¹¹ (BRASIL, 1973, n.p., grifo nosso).

Eu sua fala, Julie Dorrico enfatiza a necessidade de se atentar para os aspectos dessa hierarquização, pois é consequência dessas categorias que faz com que ainda exista na sociedade dominante uma leitura do sujeito indígena sob uma perspectiva essencialista, de um indígena puro, folclorizado, habitante unicamente da floresta e que não acompanha os processos de transformações sociais como os demais segmentos da sociedade. Isso tem efeitos inclusive para os escritores indígenas que muitas vezes são questionados sobre sua atuação como escritor, como

¹¹ A descrição completa do Estatuto do Índio, Lei nº 6.001, de 19 de dezembro de 1973 pode ser consultada no seguinte endereço: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6001.htm>. Acesso em 02 de fev. de 2022.

se aquela literatura indígena que publicam em mercado editorial fosse menos legítima que a literatura oral. Essa postura além de ser ultrapassada é também racista, pois não reconhece que a identidade indígena também acompanha os processos de transformação, e obviamente, isso não significa o apagamento de seu pertencimento étnico e vínculo a um povo.

Ainda que a categoria de integrados, no item III do Art. 4º ofereça uma margem de interpretação romantizada, induzindo que aquele indígena que se tornasse integrado poderia continuar conservando as tradições de sua cultura, na prática é evidente que isso não oferecia nenhuma garantia de que teriam assegurados os devidos direitos considerando seus contextos culturais. Portanto, era fundamental que um tratamento e proteção jurídica especial destinada aos povos indígenas fossem documentados juridicamente. E essa a grande mudança que foi alcançada com Constituição Federal de 1988 e que será comentada a seguir:

2.1.2 A Constituição Federal de 1988

Ainda que tardiamente, é no terceiro modelo de política indigenista, com a promulgação da Constituição Federal de 1988, no capítulo VIII - Dos índios (Arts. 231 e 232), que se oficializa a efetiva atuação política dos sujeitos indígenas, alcançada em decorrência das exaustivas lutas do Movimento Indígena que, articulado politicamente e com o apoio de organizações sociais, acaba conquistando enfim o direito de sua efetiva presença nas decisões políticas, abandonando a inescrupulosa tese, criada e endossada pelas políticas indigenistas anteriores, de sua incapacidade civil. É com esse documento que os sujeitos indígenas, por fim, conquistam o direito à cidadania brasileira sem que isso os condicionasse ao abandono de seus pertencimentos étnicos.

É indispensável frisar a importância da obstinada atuação do Movimento Indígena ao longo da década de 1970 e 1980 para que esses fundamentais e históricos direitos oficiais, ainda que tardiamente, fossem conquistados. Nas considerações finais de sua já referida obra, Daniel Munduruku sintetiza de maneira bastante didática esse panorama histórico. Por se tratar de uma obra escrita em formato epistolar, percebemos que os interlocutores a quem o autor se destina são, principalmente, seus parentes, isto é, os demais sujeitos indígenas que, ao terem contato com a publicação, possam ter conhecimento da história das lutas de seus

ancestrais, e se inspirarem a dar continuidade na defesa e fiscalização dos direitos indígenas em território brasileiro:

Prezados parentes, vimos até agora que o surgimento do Movimento Indígena brasileiro nasceu com a conjuntura política e social que eclodiu no Brasil a partir de 1970. Foram tempos difíceis, pois imperava em nosso país o regime de exceção, preconizado pelos militares a partir de 1964. Naquela ocasião, a política indigenista do Governo previa que os povos indígenas deveriam ser integrados pela nação e, conseqüentemente, abrirem mão de suas identidades étnicas, para tornarem-se “apenas” brasileiros. Essa política estava a serviço dos interesses nacionais de desenvolvimento e integração nacional, que também escondia a intenção de explorar as riquezas presentes no solo e subsolo das terras tradicionalmente ocupadas por esses povos. [...] Ora, quando pensamos o movimento social como um todo, notamos que sempre há mudanças ocorrendo, pois se trata de mobilizações que interferem diretamente nos rumos da história. Tudo estava ordenado - segundo a ótica oficial - para que os povos indígenas deixassem de existir enquanto entidades autônomas. A orquestração era para que em poucos anos o Brasil se tornasse uma unidade nacional e seus habitantes fossem apenas brasileiros, sendo suprimida a diversidade étnica. Se tudo se passasse como pensavam os teóricos do governo militar, a unidade nacional estaria garantida e o Brasil se tornaria um país desenvolvido, livre da presença de seus “primitivos” habitantes. No entanto, não foi isso que aconteceu. A sociedade civil se rebelou contra essa biopolítica ou biopoder - que não vitimava apenas os indígenas - e reagiu possibilitando a tomada de consciência e a aquisição de instrumentais teóricos por parte das lideranças, que, por sua vez, disseminavam entre seus pares uma visão nova da participação na história brasileira. Ou seja, a atuação do movimento social obrigou a história escrita até então a mudar de rumo e o Brasil a acolher - ainda que compulsoriamente - seus primeiros habitantes. (DANIEL MUNDURUKU, 2012, p.209-211).

Percebemos que o advento da Constituição Federal de 1988 foi um marco para que os povos indígenas alcançassem o direito à cidadania sem que com isso fossem obrigados a abdicar de suas identidades e práticas culturais, e os efeitos da promulgação desse documento começaram a impulsionar a sua presença em diversas áreas de atuação da sociedade em geral e de produção de conhecimento, ainda que saibamos que o conhecimento indígena sempre existiu em seus contextos e práticas cotidianas, e que portanto não são inauguradas nessa conjuntura. O conhecimento a que me refiro aqui trata-se daquele sistematizado pelos métodos de conhecimentos acadêmicos regulamentado nas universidades.

Essas mudanças políticas começaram a exigir sua capacitação e educação formal, de modo a obterem habilidades e ferramentas que os auxiliassem a atuar em espaços públicos da sociedade em geral. É importante não esquecer que, como já mencionamos, isso não significava que os sujeitos indígenas eram desprovidos de habilidades específicas dos seus contextos culturais, que são tão bem-organizados e sistematizados quanto as epistemologias oficializadas nas academias. Entretanto, as

transformações sociopolíticas desencadeadas com a promulgação da Constituição Federal começaram a refletir no progressivo aumento da presença indígena nas Universidades por ser uma necessidade que esses povos começavam a sentir para fortalecer suas culturas. Ademais, nessa mesma época de transição, das décadas de 1980 e 1990, algumas iniciativas começaram a fomentar o exercício da educação escolar indígena exigindo que o processo de transmissão de saberes fosse produzido e transmitido nos seus devidos contextos culturais.

2.1.3 A Convenção nº 169 da OIT

No ano de 1989 é instituída a Convenção nº.169 da Organização Internacional do Trabalho, um tratado que diz respeito a uma legislação de caráter internacional sobre direitos dos povos indígenas. Ela surge como proposta de revisão da Convenção nº.107, a qual apresentava características obsoletas por exprimirem as tão repudiadas premissas de que os povos originários eram sujeitos de categoria transitória, algo que, como já dito, também foi incisivamente refutado com a instituição da Constituição Federal de 1988. A Convenção nº169 passa a vigorar no Brasil a partir do decreto nº. 5.051 de 19 de abril de 2004¹².

A respeito desse tratado, a professora de Direitos Humanos e Fronteiras da Faculdade de Direito e Relações Internacionais da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), Liana Amin Lima da Silva, comenta o seguinte:

¹² O decreto nº 5.051 de 19 de abril de 2004, referente à vigência da Convenção nº 169 em território brasileiro, pode ser consultado no seguinte endereço: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2004/Decreto/D5051.htm>. Acesso em 01 de mar. de 2022.

A Convenção n. 169 da Organização Internacional do Trabalho (OIT) é um tratado internacional de direitos humanos que versa sobre direitos dos povos indígenas e tribais, ou seja, trata-se de uma “lei” internacional com força vinculante para os Estados que a assinarem. A Convenção n. 169 foi aprovada em 1989, em Genebra, no âmbito da OIT, que integra a Organização das Nações Unidas (ONU). Foi ratificada em 2002 (Decreto Legislativo n. 143/2002), entrando em vigor desde 2003 no Brasil, tendo sido promulgada pelo Decreto n. 5.051, de 19 de abril de 2004. [...] Para a Relatora Especial das Nações Unidas sobre os Direitos dos Povos Indígenas em 2018, Victoria Tauli-Corpuz, no processo de elaboração da Convenção n. 169, em sua verdadeira perspectiva histórica, um resultado fundamental é a superação dos enfoques paternalistas e integracionistas do passado, substituídos pela consideração dos povos indígenas como sujeitos do seu próprio destino, no sentido do que determina o dever dos Estados de adotar medidas especiais para terminar com séculos de discriminação. (SILVA, 2019, p. 48-51).

Reitera-se, a partir da afirmação da pesquisadora, que este tratado se apresenta como mais uma ferramenta que viria a contribuir para confrontar as teses de que os povos indígenas são incapazes de autonomia, sendo dependentes de regime tutelar. Com a instituição da lei, portanto, assegura-se que estes grupos não mais devem estar sob regime de tutela, e que, portanto, deveriam obrigatoriamente ser consultados nas decisões e atuações do Estado sobre aquilo que interferisse diretamente em suas vidas.

Dentre as conquistas que se destacam na convenção n. 169 está o direito ao autoconhecimento, à autoidentificação, isso significa que os Estados signatários a esta lei não têm o direito de negar a identidade de qualquer povo indígena que assim se defina etnicamente. Ela assegura ainda o direito a utilização do termo “povos”, em substituição ao termo “populações”, pois este denota em si elementos vinculados à ideia de transitoriedade e contingencialidade, enquanto aquele categoriza segmentos sociais que possuem organizações próprias e características culturais específicas e que não pretendem abandonar tais componentes. Diz a lei:

Outra inovação é a distinção adotada na Convenção entre o termo “populações”, que denota transitoriedade e contingencialidade, e o termo “povos”, que caracteriza segmentos nacionais com identidade e organização próprias, cosmovisão específica e relação especial com a terra que habitam.¹³ (OIT, 2011, p. 8).

¹³ O texto referente à Convenção n. 169 sobre povos indígenas e tribais e resolução referente à ação da OIT está disponível no seguinte endereço: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Convencao_169_OIT.pdf>. Acesso em 19 fev. 2022.

Muitos especialistas a reconhecem como uma importante conquista que subsidia principalmente a defesa e o amparo de povos que estavam tidos como extintos pelo Estado, ou então àqueles que enfrentaram compulsoriamente os processos de deslocamento geográficos, em consequência das violências e apagamentos coloniais, mas que nas últimas décadas tem se empenhado em suas retomadas culturais, étnicas e territoriais. No episódio *Tecendo redes de afeto*, do podcast *Nhexyrõ: artes indígenas em rede* (2021), o pensador entrevistado, Ailton Krenak, enuncia ao entrevistador e artista, Jaider Esbell, alguns dos efeitos práticos resultantes desta lei para afirmação dos povos indígenas e para o campo da produção cultural:

Então, Jaider, seria interessante explorar um pouco mais aquela base primária, né, antes da gente avançar para o campo da arte e para o simbolismo todo que envolve esse possível vínculo de identidade e produção cultural, seria interessante a gente explorar um pouco essa primeira base que seria o seguinte: O que nós chamamos de comunidades tradicionais, na verdade, são as configurações que já eram postas historicamente, até os anos 70/80 essa gente que é reconhecida e se reconhece como povos originários, povos indígenas, estava em vias de extinção mesmo, tinha uma política de extermínio muito mais, digamos, surda e oculta, mas ela tinha o objetivo muito claro, que era o Estado brasileiro nos fazer desaparecer, fosse pela inclusão, incluindo todo mundo, fosse pela violência mesmo. Nós escapamos daquele risco de desaparecimento com muita luta. No fragor da luta, a gente projetou identidades, identidades projetadas de dentro da luta. Então, o debate político da questão identitária, o debate político da questão étnica no Brasil, ela é muito recente, ela [a questão identitária e étnica] não tem nem 50 anos, digamos assim. Quer dizer, ela começa mesmo na década de 80, e se explicita na década de 90, e o pau começa a quebrar mesmo na virada do século XX, quando alguns países aderiram a Convenção 169, que é aquela convenção que admite a autodeclaração. O Brasil foi até célere em adotar essa Convenção, e isso resultou politicamente aqui no país, internamente ao país, que deixasse de ser uma exclusividade do Estado brasileiro reconhecer a nossa pluralidade, as nossas diversas identidades de povos indígenas e passou a ser uma autodeclaração. Isso é um marco importante para essa conversa que nós estamos tendo agora, porque se não tivesse acontecido essa mudança no final da década de 90, virando o século XX, de nada adiantaria alguém ir na rede social e dizer “eu pertença”, ou “eu reivindico essa identidade”, porque ela seria mais uma espécie de um nome social do que propriamente um efeito político, um efeito real no contexto das lutas políticas mesmo, que é o campo das identidades. (AILTON KRENAK, 2021, n.p.)¹⁴.

Confirma-se, portanto, que a Convenção n. 169 da OIT apresenta-se como uma importante legislação que ampara os sujeitos indígenas na defesa de seus

¹⁴ O trecho da afirmação transcrita acima inicia em 12 min. e 14 seg. do seguinte endereço: <<https://www.youtube.com/watch?v=yXljlJu5JA>>. Acesso em 20 fev. de 2022.

direitos, identidades e memórias, manifestados nas suas reivindicações políticas e expressões culturais, como é o caso de Gustavo Caboco. É esta lei que garante o direito de um artista, nascido em contexto urbano e em processo de retomada de suas memórias e identidades, se autoreconheça enquanto um sujeito indígena sem que o Estado ou qualquer outra instituição se sinta autorizado a negar esta afirmação.

Já verificamos que os direitos conquistados em decorrência da atuação do Movimento Indígena, e instituídos pela Constituição Federal de 1988, favoreceram o surgimento da literatura indígena contemporânea no mercado editorial. A Convenção 169 da OIT, por sua vez, que passa a vigorar no Brasil em 2004, apresenta-se como mais um instrumento de fortalecimento dos direitos, tendo em vista a sua dimensão internacional.

A seguir continuaremos a tratar da literatura indígena brasileira contemporânea, apresentando seus principais aspectos e as reivindicações dos escritores, artistas, intelectuais e da crítica que vem se dedicando a investigá-la e documentá-la.

3 A LITERATURA INDÍGENA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Esse movimento literário começa a tomar forma de maneira sistemática muito em decorrência da promulgação da Constituição Federal de 1988, pois, como já vimos, o alcance aos direitos políticos e à cidadania brasileira, como resultado da obstinada luta do Movimento Indígena, já era algo documentado legalmente, passando a apresentar os primeiros sinais de algumas transformações em contextos indígenas.

É importante não perder de vista, no entanto, que a literatura indígena enquanto expressão e como forma de reverberação criativa e ritualística dos povos indígenas evidentemente sempre existiu, e que, portanto, não foram inauguradas por ocasião de seu acesso ao mercado editorial. A própria palavra arte, conforme nos indica a artista indígena Sallisa Rosa, não tem tradução para muitas línguas indígenas, pois não é comum para boa parte dessas nações separar as práticas cotidianas das experiências que o ocidente costuma categorizar como artísticas:

A palavra “arte” não tem tradução em quase nenhuma língua indígena porque, assim como no contexto ancestral africano, os povos tradicionais não separam a arte da vida. Assim, a arte abrange um universo de práticas que não são necessariamente um objeto ou um artefato, mas que compõe em ritualizar a vida. (ROSA, 2019, n.p.)¹⁵.

Possivelmente isso também se aproxima daquilo que nos alerta o indígena do povo potiguara e multiartista, Juão Nyn (2020), uma vez que, ao comentar sobre sua dramaturgia *Tybyra: uma tragédia indígena brasileira* (2020), ele argumenta que há vários povos que não estabelecem essa nítida separação entre vida e arte, pois essas práticas de reverberação dos afetos e modos de expressão, externalizados performática e ritualisticamente, e em mútua interação com os incontáveis componentes do cosmos, fazem parte do cotidiano:

¹⁵ O trecho referido está redigido no seguinte endereço, acompanhado de depoimento da artista Sallisa Rosa em vídeo: <<https://www.jaca.center/sallisa-rosa-br/>>. Acesso: 14 nov. 2021.

Acho engraçado falarem que sou bastante artístico, porque não consigo separar o fazer arte do viver. Não saberia existir de outra forma, se não estranhando o mundo pelo que chamam poesia, portanto, criando. Acho que tem muita gente assim, né? “Todo mundo nasce artista, depois vem a castração...”. Então, por isso vão nascendo coisas, ano passado foi Tybyra. Acabou virando meio de transmissão para muita coisa que habitava dentro de mim e eu sempre colocava para fora de forma equivocada ou insuficiente. Tybyra foi essa energia espiritual que encaixou perfeitamente, me fez mais feliz e parece fazer um sentido danado também para outras existências. (NYN, 2021, n.p.)¹⁶.

Em semelhante reflexão, o indígena do povo Yepamahsã, João Paulo Lima Barreto, Doutor em Antropologia e um dos convidados para integrar a equipe curatorial da Flip de 2021¹⁷, argumenta que a arte enquanto expressão não deve ser encarada com a objetividade imposta pela ciência moderna, defendendo que os variados integrantes do cosmos expressam uma linguagem própria comungando interações:

Mas a Arte enquanto expressão de conhecimentos tem a capacidade de transgredir um pouco essa lógica da objetivação das coisas, transgredir a razão. O que me engrandece de conversas aqui é exatamente isso, a Arte transgredir essa fronteira, essa imposição da Ciência. É necessário a gente abrir o diálogo a partir dessa transgressão, a prepotência da objetivação das coisas, portanto, falar do nosso conhecimento é exatamente negar a objetivação, porque nós, povos indígenas, temos o nosso conhecimento a partir de várias relações, a partir da rede de relações, portanto a razão não é a única maneira de explicar e compreender as coisas, existem outros modelos, outros meios dos quais nós, indígenas, somos especialistas. O sonho é uma linguagem, os cantos dos animais são uma linguagem de comunicação, de interação, os barulhos da floresta são uma linguagem, o corpo por si só já é uma linguagem síntese do cosmo.¹⁸ (BARRETO, GONÇALVES, 2021, p. 5).

Refletindo sobre essa pulsante potencialidade de linguagens manifestada pelo cosmos, e que raramente a ciência e razão ocidental costumam considerar como expressão criativa, ou incluí-la na categoria de linguagens dignas de atenção e prestígio, não devemos esquecer que isso não deixa de configurar como uma forma

¹⁶ Depoimento contido na matéria Povo de Luta: livro de *Juão Nyn discute a questão dos indígenas no Brasil*, publicada pelo jornal Correio Brasiliense, e pode ser consultada no endereço que segue: <<https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2021/04/4917827-povo-de-luta-livro-de-juao-nyn-discute-a-questao-dos-indigenas-no-brasil.html>>. Acesso em 01 mar. de 2022.

¹⁷ Apresentação sobre o convidado, disponível no site da 19ª Festa Literária Internacional de Paraty, no seguinte endereço: <<https://flip.org.br/2021/autores/joao-paulo-lima-barreto/>>. Acesso em 01 mar. de 2022.

¹⁸ Este trecho faz parte do texto *O perigo da folclorização (2021)*, contido no projeto *Teatro e os povos indígenas: janelas abertas para a possibilidade*, coletânea realizada em parceria com a n-1 edições, reunindo diferentes vozes sobre a prática do fazer teatral pelos povos indígenas. Todos os textos podem ser consultados no seguinte endereço: <<https://www.n-1edicoes.org/teatro-e-os-povos-indigenas>>. Acesso em 14 nov. 2021.

de reverberação das existências, independente dos estímulos envolvidos nesse processo, e que, como já visto, a objetividade da ciência ou a prepotência da superioridade do pensamento eurocêntrico, não dariam conta de defini-las ou explicá-las tendo como parâmetro seus pressupostos, como pudemos ser alertados por João Paulo Lima Barreto Yepamahsã.

Porém, para fins de recorte de análise, e visando estabelecer certos direcionamentos com as recentes críticas literárias que se dedicam a investigar a literatura indígena, quando for mencionada a expressão “literatura indígena brasileira contemporânea”, impulsionada a partir da década de 1990, estarei me referindo àquela que começa a se concretizar na presença dos escritores indígenas no mercado editorial e espaços curatoriais.

Esse movimento começa a se apropriar do código da escrita alfabética, dentre outros motivos, por estratégia de resistência e luta política. Foi a alternativa encontrada para enunciar para a sociedade em geral, sob sua ótica, as violências impostas pelas políticas coloniais ao longo da história. Assim, é uma ferramenta que vem a fortalecer a defesa de terem assegurado o direito de pensarem suas histórias, suas autorrepresentações e subjetividades, e as expressarem de acordo com os critérios, meios e métodos que consideram adequados e necessários. Isso porque, como se sabe, a esmagadora maioria das narrativas que tematizam o imaginário dos povos originários era reproduzida, até há pouquíssimo tempo, unicamente pelo prisma de sujeitos não indígenas, conduzida por contextos e ideologias eurocentradas, e os efeitos desse impedimento à voz aos povos originários acarretaram violentas e desumanizantes consequências.

Quando se debate sobre as primeiras manifestações literárias em território brasileiro o imaginário popular, e em alguns contextos até mesmo o acadêmico, costuma nos transportar para os primeiros documentos registrados nos anos iniciais da invasão europeia, como bem nos atenta a Doutora em Letras Ana Lúcia Liberato Tettamantzy, em prefácio para obra *Literatura Indígena Brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção* (2018):

Desde a carta do escrivão-mor de Cabral, os relatos de viajantes e naturalistas, as missivas e os relatórios de padres, oficiais do Reino e cronistas, via de regra, descreveram por quase quatro séculos a paisagem e as gentes da terra como projeções de suas visões e (pré)conceitos. Povos imigrantes que vieram de mais tarde (século XIX em diante) seriam considerados legítimos formadores da nacionalidade, em oposição aos nativos, insistentemente colocados como em vias de extinção ou a caminho da “integração” à sociedade brasileira (o preço para isso é bem conhecido, deixar de ser índio, apagar-se na abstração da “cidadania” e na vida da cidade). [...] Sintoma do trauma fundador do Brasil, os povos originários foram destituídos de voz porque, como explica a linguista Eni Orlandi a partir dos pressupostos da análise do discurso, só há discurso quando há interação entre locutores. No caso das situações de contato, quando um só fala, a experiência do outro e sua própria existência são negadas. Assim, quando uma parte da origem é silenciada e, como tal, violada, a identidade sofre danos que requerem reparação. Para restabelecer a ordem psíquica e simbólica deste lugar que veio a se chamar Brasil, precisa ser restaurada a origem fraturada, ou seja, nomear e narrar a genealogia que foi subtraída. E não faz muito tempo que esta restauração vem sendo produzida a partir de sujeitos que foram arrancados de seus territórios e de si mesmos e que surgem então como protagonistas de criações e textualidades em que procuram dizer seu lugar no mundo. Resta serem escutados com a profundidade e o respeito devidos. (TETTAMANZY, 2018, p. 16-17).

Percebemos pelas considerações da pesquisadora que há uma inadiável necessidade de se fortalecer essa reestruturação do imaginário que foi fraturado pelas narrativas hegemônicas, e é a partir da presença das vozes indígenas nos espaços de expressão, atuação política e demais produção de saberes, o único caminho viável para que essa reestruturação aconteça legitimamente. E já temos visto potentes e originais produções criativas produzidas por escritores e artistas indígenas, e, portanto, seus trabalhos devem ocupar a merecida atenção dos espaços de apreciação e crítica.

Ainda refletindo sobre algumas implicações decorrentes das primeiras representações literárias sobre o nativo, também nos voltamos para as considerações da escritora indígena do povo Potiguara e Doutora em Teoria Literária, Graça Graúna, que, comentando Ariano Suassuna, reitera:

Uma coisa é dizer que o Brasil foi descoberto em 1500 e outra coisa é contar que “O Brasil foi introduzido de maneira violenta, na cultura ocidental; foi o primeiro grande golpe da nossa história [...]; os índios não sabiam nem o que era golpe ainda, coitados. Levaram um, logo de cara”, afirma Ariano Suassuna (1994, p. 24) em muitas de suas aulas. Fatídico dia em que foi instaurado no Brasil o começo de um modelo mercantilista. Dos equívocos que se aprende nos manuais literários, convém grifar a afirmação de que a carta de Caminha significou para a nossa História “uma autêntica certidão de nascimento”. Que essa carta é um dos mais importantes registros do processo de transfiguração étnica com a chegada dos portugueses ao “Novo Mundo” é um fato; que se trata de um texto bem elaborado e bastante persuasivo, é incontestável; que tem uma estreita relação com o discurso literário, não resta dúvida. Todavia, há outras manifestações que autenticam a existência da arte nativa para o mundo. Basta um olhar sobre as itacoatiaras, e aguçar a sensibilidade para ouvir as histórias da tradição oral e escrita sobre os povos indígenas e africanos. A este respeito, as escolas em geral não contam. Trabalhar o mito (realidade/história) pode não ser uma tarefa fácil; mas, a partir dele, é possível fazer o (re)conhecimento da nossa identidade sufocada nesses mais de 500 anos. (GRAÚNA, 2013, p. 46).

Por essa contextualização constatamos mais uma vez que os documentos oficiais costumam legitimar os acontecimentos históricos por prismas muito específicos e que fundamentam ideologias vinculadas a recortes interpretativos estreitos, limitantes e convenientes apenas aos detentores de poderes vigentes. O documento que consideram como certidão de nascimento da História do Brasil, nesse sentido, ignora o caráter de criação estética de todas as demais expressões linguísticas e criativas que já existiam neste território, em sua pluralidade de formas, códigos e línguas. Esse ocultamento silencia e desumaniza quem é impedido de exercer suas práticas culturais, espiritualidades e usos de línguas.

Ademais, não restam dúvidas sobre o exorbitante número de povos indígenas que foram covardemente exterminados por ação do colonizador, mas que mesmo com tal perversidade muitos ainda seguem resistindo nos dias atuais, lutando obstinadamente para manter suas memórias vivas e fortalecidas. Em suma, apesar da colonização ter desencadeado extermínios de culturas em massa, as sementes da literatura indígena sempre mantiveram fértil sua potência de germinação, como afirma o provérbio indígena “quiseram nos enterrar, mas nós somos sementes” (FELIPE TAKARIJU, 2021, p. 31)¹⁹.

Um exemplo bastante pertinente da originalidade de criação artística e literária em contexto dos povos indígenas, que resistiu à ótica colonial e que possivelmente

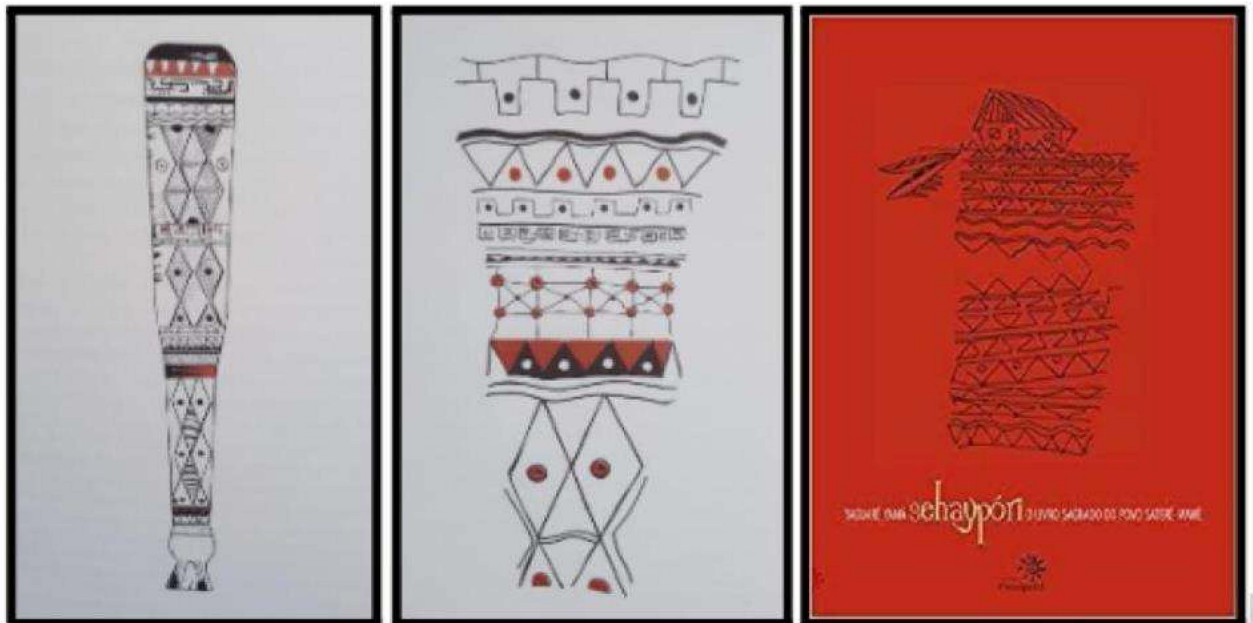
¹⁹ Este provérbio nomeia o capítulo 2 do livro *Alienindi: o portal dos mundos* (2021), de Felipe Coelho Iaru Yê Takariji, e pode ser acessado no endereço a seguir: <<https://www2.uepg.br/proex/ebook-alienindi-os-portais-dos-mundos/>>. Acesso: 19 jun. 2022.

não atraiu atenção dos cânones literários por não se enquadrar aos paradigmas eurocêntricos, é a obra *Sehaypóri: o livro sagrado do povo Saterê Mawé* (2007). Este livro foi publicado por Yaguarê Yamã, filho do povo Maraguá e Saterê-Mawé, autor de mais de 27 livros, artista plástico, professor, geógrafo e ativista pelos direitos indígenas. A respeito desta obra o autor comenta:

Sehaypóri, na língua Saterê, significa literalmente “coleção de mitos”, que são as histórias, mitos e lendas gravadas no Puratiğ, remo sagrado e símbolo maior da identidade cultural do povo Saterê Mawé, que tem a forma de bastão e é ornamentado com grafismos que simbolizam o Seahaypóri. Nesse instrumento estão registradas as histórias tradicionais de nossa nação, ao longo dos séculos. São pintados com as cores branca e vermelha - cores extraídas do barro-branco taguatinga e das plantas urucum e jenipapo, respectivamente, cujas tonalidades realçam a importância de cada conto. [...] (YAMÃ, 2007, p. 11).

Abaixo, podemos perceber o registro do remo sagrado, o Puratiğ, e logo ao lado visualizamos os grafismos nele presentes e que se referem ao Seahaypóri - à coleção de mitos registrados em grafismos. A capa do livro, de cor vermelha, também está indicada abaixo.

FIGURA 2– *Sehaypóri: o Livro Sagrado do Povo Saterê Mawé*



FONTE: Yaguarê Yamã (2007).

Apesar de esses mitos serem registrados em grafismos, permitindo apenas aos grupos que tenham uma competência específica para decodificá-los consigam

concluir o processo de leitura, na obra impressa os mitos estão também redigidos em língua portuguesa, possibilitando que um público mais amplo possa ter o contato com essas narrativas. Além disso, estão presentes também vários termos no idioma Saterê e em língua geral amazônica, com um glossário ao final que permita ao leitor não letrado nesses idiomas tenha conhecimento dos significados dessas expressões. Tanto os grafismos quanto o texto em língua portuguesa são de Yaguarê Yamã.

Meu objetivo ao elencar esta obra é trazer um exemplo da potencialidade das expressões literárias de autoria indígena que são manifestadas em território brasileiro, mas que a história da literatura, em especial a que segue os paradigmas do cânone europeu, até há pouquíssimo tempo não havia se atentado para sua presença, ou se recusou a notá-las e assegurar seu devido espaço de expressão e merecido valor estético. Obviamente que os mitos sagrados existentes na cultura dos Saterê-Mawé provavelmente são transmitidos há muito tempo e que, portanto, não são fundados com a publicação da obra, em 2007. No entanto, alcançando essa plataforma impressa, o registro escrito pode oferecer mecanismos de fortalecimento, preservação e circulação dessas narrativas sagradas para tempos e espaços além daqueles situados pela via da oralidade. Não que esta seja menos importante, afinal, a importância da oralidade é de tal dimensão que se situa muitas vezes na ordem do sagrado e do vital para muitos povos indígenas. Entretanto, a oralidade não teria condições de atingir alguns desses outros contextos que somente a escrita alfabética acaba alcançando, sem contar que a escrita alfabética é uma outra forma de expressão legítima e de direito dos sujeitos indígenas em se manifestarem criativamente. Este livro, ademais, também contribui para a desmistificação da ideia de que os povos originários estão reduzidos no tempo do passado e que seriam desprovidos de práticas de linguagem e expressão criativa.

Ainda no que se refere à presença e influências da oralidade para se pensar a literatura indígena, é fundamental que sejam tecidas breves considerações a respeito das definições do que a crítica literária costuma definir por literatura e se tais considerações e critérios são pertinentes, adequados e necessários de serem aplicados às literaturas indígenas. *Em Pele Silenciosa, Pele Sonora: a literatura indígena em destaque*, Janice Thiél (2012) argumenta:

Compostas no intercâmbio entre oralidade e escritura, as textualidades indígenas revelam sua complexidade e seu caráter híbrido. Por isso, conduzem à releitura do que o cânone ocidental costuma considerar como texto literário. [...] A obra literária é produto da imaginação, porta significados que requerem interpretação e constitui objeto estético. [...] Existe uma tendência para transplantar para culturas extraocidentais, como as indígenas, noções como as de literariedade, gênero literário e periodização. Porém, para avaliação da literariedade da obra indígena, é preciso haver uma revisão do conceito canônico ocidental do que seja uma obra literária. Os critérios de valorização de uma obra vinculada a modelos europeus não são necessariamente os mesmos atribuídos a uma obra literária indígena. O que se considera texto literário, e a teoria literária utilizada para classificá-lo ou analisá-lo, reflete aprendizado e centrimento cultural. Mas escrita e literatura não são categorias universais. O estudo da textualidade indígena deve levar em conta o entrelugar cultural dessa produção. A textualidade indígena composta entre a letra e desenho, entre o olhar e a voz, altera a construção da linguagem poética e imprime estilos particulares à criação literária. [...]. Além disso, a academia e a crítica literária, muitas vezes, promovem e valorizam obras que correspondem a modelos do cânone ocidental. Ler textos consagrados da literatura universal é certamente importante na formação literária. Contudo, ler somente o que é valorizado pelo cânone ocidental pode limitar a formação de repertório e conduzir à desqualificação dos textos extraocidentais. Além disso, deve-se lembrar que o cânone é mutável: as obras que o compõem e os critérios de valorização da produção literária variam e são revistos ao longo dos séculos. (THIÉL, 2012, p. 36-38).

Fica evidente que, em se tratando da leitura das diferenças, é indispensável se considerar a reorientação do olhar para que se evite depositar considerações precipitadas, desatentas ou equivocadas sobre essas culturas e, como bem pontua Thiél, para investigar as literaturas indígenas deve ser levado em conta o entrelugar cultural, algo que costuma ser negligenciado pelas políticas coloniais e ideologias dominantes. Exemplo disso é a constante ameaça de extermínio de componentes basilares para determinadas formas de existências e expressões culturais, como é o caso da demarcação de terras.

Como veremos no capítulo a seguir, a leitura da Terra e do território em muitos contextos indígenas se difere das definições que são exercidas pelos detentores de poder oficiais. A Terra, além de significar um ser sagrado para muitos povos, é o ambiente do qual as culturas indígenas dependem para serem exercidas. Desse modo, entende-se que sem a Terra não há possibilidade de continuidade da vida e, conseqüentemente, a cultura tampouco é possibilitada de ser praticada. Porém, isso será comentado mais detidamente no próximo capítulo, antes disso é necessário dar continuidade às características relacionadas à literatura indígena brasileira contemporânea.

Um dos aspectos centrais que caracterizam a literatura indígena contemporânea produzida no Brasil diz respeito à autoria e ela é marcada

necessariamente pelo lugar de enunciação do autor enquanto sujeito indígena que autoafirma esse pertencimento étnico. Isso significa que não são todos os textos que trazem a temática indígena que são definidos por literatura indígena, pois ela se define necessariamente pela reivindicação desse lugar de identidade e autorrepresentação.

Vale lembrar que é somente após a conquista dos direitos assegurados na Constituição Federal de 1988 que o exercício de voz enquanto atuação política passa a ser documentado e legalizado sem que isso signifique o abandono das pertencas étnicas. Como consequência, ampliam-se os meios de expressão criativa e produção intelectual em espaços de circulação da sociedade em geral, como é o caso das literaturas que passam a ser publicadas no mercado editorial. Essas publicações configuram, portanto, ferramentas de expressão cultural e de subjetividades que fortalecem a demarcação de imaginários coletivos, questionando e tensionando os incontáveis estereótipos que recaíram e seguem recaindo sobre os povos indígenas, resultando em violências simbólicas e físicas. Ocupar o mercado editorial, além disso, é também uma forma de problematizar os discursos enviesados que insistiam e (em alguns casos ainda insistem) em reduzir suas existências ao passado e unicamente aos ambientes da floresta, conforme nos orienta a já mencionada pesquisadora, Julie Dorrico:

A literatura indígena brasileira contemporânea está marcada pela atuação direta dos escritores/autores, pela voz e pela letra, na publicização do pensamento indígena em livros/CDs/mídias sociais. Diante da pluralidade de pertencas étnicas, de estilísticas que perpassam a oralidade e a escrita alfabética, os sujeitos indígenas enunciam sua voz e/ou sua letra em movimento de autoexpressão e autovalorização de suas ancestralidades e costumes, bem como na dinâmica de resistência física, lutando pela demarcação de suas terras, e de resistência simbólica, reivindicando uma revisão dos registros oficiais que os escanteiam, tão somente, ao tempo do século XVI e ao espaço da floresta em termos de costumes e tradições. A literatura indígena brasileira, nesse sentido, é uma expressão vinculada ao *lugar de fala* (Dalcastagnè, 2012) do sujeito indígena que reivindica, cada vez mais, protagonismo para articular em nome de suas ancestralidades, sem mediações alheias a eles. O *lugar de fala* indígena é sua ancestralidade. (DORRICO, 2018, p. 229).

Percebemos assim, que a tomada das ferramentas e técnicas ocidentais de expressão e publicação é um direito que as populações indígenas passam cada vez mais a se apropriar de modo a enunciar sua presença, suas causas, suas expressões singulares e criativas e denunciar os crimes e desumanizações pelos quais são submetidos. Além disso, ainda que pareça uma obviedade, em tempos de

negacionismo e de tentativa de apagamento da pluralidade e das diferenças é importante que as obviedades sejam defendidas e reiteradas. Portanto, ao utilizar essas técnicas, esses autores evidentemente não deixam de ser indígenas. Pelo contrário, se trata de ferramentas que contribuem para o fortalecimento e atualização de suas ancestralidades, como bem defende Daniel Munduruku:

As pessoas acham que a cultura indígena é algo congelado no tempo. Elas esquecem que a cultura é dinâmica, ela precisa se atualizar para se manter viva. Então, para nós fazermos jus à ideia de circularidade do tempo, nós temos que fazer um caminho de atualização de nossas memórias ancestrais e, ao dominar equipamentos e tecnologias, nós estamos fazendo exatamente isso, renovando nossa própria ancestralidade.” (DANIEL MUNDURUKU, 2019, n.p.)²⁰.

Como já comentado, não são todas as textualidades que tematizam o universo indígena que são designadas por literatura indígena pela crítica que a tem investigado. Assim, de modo a prevenir equívocos e sanar algumas dúvidas, comentaremos a seguir as principais diferenças sobre essas literaturas:

3.1 Literatura indianista, indigenista e indígena

Ainda que já tenhamos enfatizado que a literatura indígena é necessariamente aquela produzida por sujeitos indígenas, é importante lembrarmos que ao longo da história da literatura produzida no Brasil o universo indígena foi tematizado a partir de variados contextos e lugares de enunciação. Tendo isso em vista, é importante atentar-se para as distinções referentes a essas textualidades, de modo a garantir aos sujeitos indígenas a legitimidade do direito de autorrepresentação de suas narrativas.

Além do mais, é muito difundida pela literatura brasileira, sobretudo no período romântico, obras canônicas que por assumirem esse lugar de autoridade exerceram (e em alguns contextos provavelmente ainda exerçam) forte influência sobre o imaginário coletivo, e que nem sempre são problematizados de maneira atenta e suficiente. A esse respeito, Janice Thiél (2006) argumenta que no período romântico

²⁰ Trecho da matéria “Vozes de origem em folhas de papel” produzida por Joyce Rocha e publicada pelo Nonada, veículo de jornalismo cultural. A matéria completa pode ser conferida no seguinte endereço: <<https://www.nonada.com.br/2019/12/vozes-de-origem-em-folhas-de-papel/>>. Acesso: 02 dez. 2019.

da literatura brasileira a imagem do nativo era idealizada exoticamente e seguia os parâmetros ideológicos do imaginário hegemônico:

[...] o romantismo brasileiro constrói como exótico o passado colonial, elegendo o índio como símbolo de um projeto nacionalista. Os romances indianistas partem da matéria-prima local para constituir tempo, espaço e homem míticos, com o propósito de construir a gênese de uma nação em um momento de afirmação cultural. Portanto um perfil heroico é traçado para o índio, o bom selvagem, que vive em comunhão com a natureza e até mesmo com o colonizador, como é o caso de Peri, o personagem de *O Guarani* (1857) de José de Alencar. Porém, nessa obra, especificamente, apesar da ênfase a temas nacionais, percebemos que o discurso alencariano mantém convenções sociais e valores que demonstram adesão à ideologia colonizadora europeia. [...] Portanto, o olhar local que Alencar pousa sobre o índio é um olhar estrangeiro, e a identidade que constrói para o índio brasileiro fundamenta-se também na ambiguidade: por um lado, o selvagem é bravo, heroico e orgulhoso como um rei; por outro, é submisso e humilde como um súdito fiel. Além de utilizar as símiles ou metáforas vinculadas à hierarquia medieval europeia, Alencar também formula a imagem do índio a partir de mecanismos de negação e comparação a animais, recorrentes no período colonial. (THIÉL, 2006, p.145-146).

Raro é o estudante que tendo concluído o ensino básico não tenha ouvido falar, ao menos brevemente, sobre algum romance indianista, até por ser esta uma etapa fundamental para o entendimento da história da literatura brasileira. Porém, é fundamental para o desenvolvimento de uma compreensão histórica e crítica que sejam oferecidos subsídios justos e suficientes para a tomada de consciência sobre como o imaginário folclórico e estereotipado, historicamente delineado a respeito dos povos indígenas, influenciou no inventário de violências físicas e simbólicas.

Além das narrativas indianistas, há outra classificação que tematiza o universo nativo, mas que também não é produzida por autores indígenas, e trata-se da literatura *indigenista*. Essas produções costumam ser resultado de pesquisas realizadas por antropólogos que se dedicam a investigar o imaginário indígena, e, muitas vezes, os resultados de seus estudos acabam sendo traduzidos em publicações. Conforme citado por Thiél, (CORNEJO POLAR, apud THIÉL, 2006, p. 222), Cornejo Polar, ao analisar o indigenismo andino, considera que:

É óbvio que a produção indigenista se instala no cruzamento de duas culturas e de duas sociedades. Tácita mas muito sagazmente, no remoto ano de 1928, já o indicou José Carlos Mariátegui, ao distinguir com decisão os conceitos de 'indígena e indigenista': aquele alude à produção intelectual e artística realizada pelos índios, conforme seus meios e códigos, e este, à vasta criatividade que, com base em outras posições sociais e culturais, no lado 'ocidental' das nações andinas, busca informar sobre o universo e o homem indígenas. (CORNEJO POLAR, apud THIÉL, 2006, p. 207).

Assim, em consenso com a pesquisadora:

Dessa forma, entendemos a obra indigenista como transcultural, mas produzida a partir de uma perspectiva ocidental, e caracterizada como escrita ou traduzida pelo outro (não-índio), para quem o mundo indígena é referente e o índio é o informante, mas não o agente da narrativa. Além disso, uma obra pode ser considerada indigenista devido ao seu modo de produção e recepção. (THIÉL, 2006, p.207).

Fica evidente que o lugar de enunciação é elemento central para a definição das textualidades que focalizam temáticas indígenas, e, conseqüentemente, a definição de autoria também será incontornável para se designar uma obra de literatura indígena. Isso é enfatizado por Dorrico (2018, p. 230-231), ao reiterar algumas particularidades do movimento literário indígena:

No cerne desse projeto *in progress*, encontra-se a autoria. Por meio dela, os indígenas ressignificam conceitos, formas, estruturas simbólicas tradicionais e modernas. A autoria surge, assim, como núcleo caracterizador do movimento estético-literário-político indígena brasileiro, percebendo e afirmando o sujeito indígena no centro dele. Seja escrevendo, seja narrando - e, nesses casos, a autoria se desdobra respectivamente em caráter individual/coletivo, ou é tomada pelo viés hermenêutico da autobiografia, da memória e do testemunho - o fato é que, em ambos os casos, o sujeito indígena destaca-se como alguém em processo de retomada da voz e da apropriação da letra em defesa de seu povo e de si, contra uma representação não comprometida com as pertencas étnicas utilizadas por autores não-indígenas na literatura brasileira, contra a representação extemporânea e desvinculada à alteridade indígena que lhe retira esse lugar de fala e caricaturiza a compreensão pública, política e cultural de modo equivocado. Essas novas vozes, portanto, têm a função de enunciar suas pertencas ancestrais de modo criativo e, nessa esteira, desconstruir noções sedimentadas que se conservam no imaginário popular sobre elas, marcadas por um viés fortemente negativo e preconceituoso. Denunciam, além disso, práticas de violência física e simbólica contra os povos indígenas. (DORRICO, 2018, p. 230-231).

Ainda no que se refere a autoria, é importante reiterar que esse aspecto indica um espaço de enunciação que possibilita ao sujeito se expressar criativamente de acordo com seus contextos coletivos e subjetivos, garantindo ainda os direitos pelas narrativas e obras que produz. Dizendo desse modo pode parecer algo óbvio, mas, como bem nos sinaliza Dorrico (2018), por muito tempo a autoria indígena era considerada anônima por não se encaixar aos parâmetros de autoria do cânone greco-romano e que, portanto, não existiam meios de se garantir a legitimidade por suas narrativas. Isso começou a ser problematizado pelo já contextualizado

Movimento Indígena brasileiro, conforme podemos observar pela consideração da pesquisadora:

Os textos criativos produzidos pelos sujeitos indígenas eram reconhecidos como possuindo autoria anônima, posto que esta não apresentava a individualidade do poeta conforme estabelecido pelo modelo greco-romano. Sua voz foi historicamente falsificada, traída ou silenciada, uma vez que não tinham meios para reivindicar o direito à enunciação. Sem autoria não podiam arguir contra as representações alheias a eles. Graças ao Movimento Indígena realizado na década de 1970-80, e da articulação de lideranças indígenas no país, apoiados por ONGs, ONU e grupos indígenas estrangeiros, foi possível conquistar o direito na constituinte de 1988, pelos artigos 231-232, o reconhecimento de suas terras, o direito de viver suas culturas e a possibilidade de reivindicar juridicamente seus direitos e interesses. Dessa forma, dentro desse espaço de conquistas asseguradas, os sujeitos indígenas lutam também para assegurar espaço nas artes e, por meio de sua própria letra e voz, enunciar suas pertencas étnicas de modo criativo. Na esteira da conquista de direitos jurídicos, os sujeitos indígenas passaram a lutar também pelo direito à educação, à enunciação da sua palavra e aos direitos autorais coletivos e individuais também no campo estético. Tal luta confere-lhes a retomada da autoria, que possibilita a autoexpressão e o questionamento da representação sobre si nas artes brasileiras. (DORRICO, 2018, p. 240)²¹.

Fica mais uma vez explícita a razão pela qual a literatura indígena que emerge na década de 1990 é indissociável do Movimento Indígena brasileiro, pois ele foi primordial para que os povos indígenas se organizassem na defesa da garantia de afirmação de suas vozes, reivindicando a autonomia da expressão de suas subjetividades e práticas de existência. Se para os grupos minoritários já é uma densa caminhada conseguir ocupar e defender espaços de direitos negados pelas políticas coloniais, para as nações indígenas, que também integram essa parcela de marginalizados, até à promulgação da Constituição Federal de 1988 sequer a garantia de cidadania lhes era assegurada. Ou seja, se nem a categoria de cidadãos lhes era concedida quem dirá o direito à voz e à expressão criativa em espaços públicos e de produção de conhecimento.

Percebemos ainda que é característica do Movimento Indígena, como também das culturas indígenas de um modo geral, o aspecto de coletividade manifestado socioculturalmente, e a literatura enquanto uma prática de expressão

²¹ Este fragmento faz parte da apresentação do Dossiê *Poesia Indígena Hoje* (2020), que é fruto do projeto p-o-e-s-i-a.org, uma iniciativa surgida com apoio de vários artistas, leitores, escritores e demais incentivadores, com intenção de viabilizar o incentivo à produção criativa em tempos de pandemia aos poetas que enfrentaram dificuldades financeiras. O dossiê está disponível no endereço a seguir: <<https://www.p-o-e-s-i-a.org>>. Acesso em: 01 mar. 2022.

cultural naturalmente também será permeada por esses reflexos. Julie Dorrico, na apresentação do Dossiê *Poesia Indígena Hoje* (2020), reafirma que é característica da literatura indígena brasileira contemporânea o duplo aspecto, de individualidade e de coletividade. Isso se dá pois o escritor que se autodeclara indígena apresenta necessariamente o vínculo a um povo e, portanto, essa pertença étnica o vincula a um coletivo. Porém, é importante não esquecer que, apesar desse vínculo de pertencimento a uma coletividade ser fundamentalmente importante e influenciar na constituição de identidades individuais e coletivas, esse sujeito enquanto indivíduo, evidentemente, não deixa de reverberar suas subjetividades, pois sua singularidade enquanto soma de variados estímulos e percepções, é sempre única:

No Brasil estima-se ter 305 povos/nações e 274 línguas indígenas. Assim, é fundamental reconhecer que na literatura indígena está também a sociodiversidade de povos e sujeitos. Convém esclarecer que os autores indígenas são sujeitos coletivos, mas isso não quer dizer que esse lugar de fala que agora ocupam deva ser sempre assumido como único lugar coletivo, isto é, como alguém que fala pelo povo. Para isto, deve-se levar em conta que os indivíduos indígenas têm suas subjetividades e seus trânsitos, sempre ligado ao povo, mas que não são exclusivos do povo; e, ainda, que suas histórias coletivas também lhe dão direito às histórias individuais. (DORRICO, 2020, p.13).

Com base nos referidos pressupostos, podemos considerar que os principais aspectos caracterizadores das textualidades de temáticas indígenas são a autoria e o contexto sociocultural nos quais são desenvolvidas. A indianista, como percebemos, é produzida pelo autor que segue um prisma fixado em ideologias europeias e se desenvolve na 1ª fase do romantismo brasileiro, idealizando uma imagem heroica, essencialista e irreal do indígena, que visa construir uma identidade nacional. A indigenista será produzida pelo autor não-indígena que se vale do universo nativo como matéria e tema de suas narrativas, mas que não apresenta esse pertencimento étnico. E a literatura indígena é necessariamente construída por aquele que, a partir de seu corpo indígena, expressando subjetividades vinculadas aos seus contextos étnicos e culturais, se insere criativamente no mercado editorial e nos espaços de exposição e debates, convencionais ou não.

Tendo sinalizadas essas breves considerações sobre as textualidades de temática indígena, e feitos os devidos apontamentos sobre a imbricação entre coletividade e individualidade, serão elencadas a seguir as duas vertentes da literatura

indígena que têm sido estudadas e documentadas pela crítica atualmente: autoria coletiva e autoria individual.

3.2 Vertentes da literatura indígena brasileira contemporânea: a autoria coletiva e a autoria individual

Atualmente, alguns intelectuais que têm se dedicado a investigar a literatura indígena brasileira contemporânea - dentre eles a já referida escritora Julie Dorrico, que tem sido um dos principais expoentes desse segmento, não apenas como escritora mas também como pesquisadora - têm argumentado que este movimento literário se manifesta sob duas vertentes: a autoria individual e a autoria coletiva.

Já antecipamos ao longo dos parágrafos anteriores algumas considerações que são constituintes daquilo que se considera por autoria individual, sendo um dos aspectos centrais àquele que se refere às obras que atingem o mercado editorial e são assinadas pelo autor que a publica. Desse modo, a autoria individual se apresenta como um meio de garantir a legitimidade pela autorrepresentação do escritor e artista, além de lhe salvaguardar todos os devidos direitos, autoral e moral, pela propriedade artística e intelectual que está sendo produzida, algo que não era garantido em contextos de autoria anônima. Como também já foi ponderado anteriormente, é importante lembrar que, apesar desse caráter individual, o sujeito indígena enquanto pertencente a um povo sempre carregará marcas de seu pertencimento étnico, reiterando essa indissociabilidade entre individualidade e coletividade. Contudo, apesar desse incontornável aspecto de coletividade, ao publicar uma obra de autoria individual evidentemente que o autor não deixa de manifestar suas subjetividades, afinal, as influências de coletividade referem-se apenas como um desses estímulos que influenciam na constituição de suas identidades, mas não o único.

A outra vertente da literatura indígena brasileira contemporânea refere-se à *autoria coletiva*, e esta diz respeito às publicações que são produzidas em contexto de educação escolar indígena, cujo processo de produção resulta da participação de vários integrantes envolvidos, seja no plano da confecção material, seja no que se refere à seleção dos conteúdos definidos para elencar essas publicações. Este é um aspecto de indispensável consideração, tendo em vista que são os componentes dos respectivos povos os devidos curadores que assumem a legítima autoridade pela seleção, reprodução e transmissão dos ensinamentos de seus específicos contextos

culturais. São esses conhecimentos que passam, então, a serem registrados e sistematizados nos materiais didáticos a fim de que sejam inseridos no processo educativo. Além do mais, o registro dos saberes nos materiais didáticos possibilita que esses ensinamentos sejam preservados de modo a evitar seu apagamento e extinção.

Conforme argumentam Fernando Danner, Julie Dorrico e Leno Francisco Danner (2020), as publicações de caráter coletivo começam a dar os primeiros passos a partir do fomento realizado pela Comissão Pró-Índio do Acre (CPI-AC):

O trabalho pioneiro da Comissão Pró-Índio do Acre (CPI-AC), com o projeto Uma experiência de autoria dos índios do Acre, dá origem a uma das vertentes da literatura indígena brasileira de autoria coletiva. Esse conceito, segundo o site oficial da CPI-AC, “viria a se tornar marca registrada da instituição, inspirando todas as suas ações em diferentes frentes”. A intenção desta ONG (Organização Não-Governamental) era de que os professores indígenas e as comunidades, além de autores de seus próprios materiais didáticos, fossem também atuantes em um inovador processo educativo que incluía a construção de um currículo intercultural, de um calendário diferenciado e de uma pedagogia escolar que valorizassem as formas próprias indígenas de ensino e aprendizado. Durante os anos de 1983 e 1996, o projeto publicou 13 títulos de dez diferentes etnias do estado do Acre, entre eles o Huni Kuĩ (chamados pela sociedade nacional de kaxinawá), Katukina, Manchineri, Apurinã, Yawanawá e Yaminawa. Posteriormente, Maria Inês de Almeida (1999) investigou essa produção emergente do CPI-AC em sua tese de doutoramento intitulada *Ensaio sobre a literatura indígena contemporânea no Brasil*, onde se propôs a descrever o fenômeno das publicações indígenas, sob a forma de produção coletiva, além de sinalizar as primeiras autorias em caráter individual. Em seu resumo sobre a autoria coletiva, a autora defendeu ser cada livro resultado de um projeto editorial comunitário, de vínculos estreitos com a tradição oral e caracterizado e dinamizado por objetivos políticos-pedagógicos específicos de cada grupo. O estudo da autora sobre os novos estilos literários, em caráter coletivo e autoral, emergentes da década de 1990 na cultura brasileira, inaugura o conceito de *literatura indígena brasileira contemporânea*. O conceito usado pela primeira vez em uma pesquisa científica será retomado novamente pela autora, Maria Inês de Almeida, no ano de 2004, mas agora em co-autoria com Sônia Queirós, no capítulo Os livros da floresta, na obra *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. A retomada do nome literatura indígena brasileira contemporânea e as pesquisas sérias sobre o tema vão descortinar a produção literária realizada pelos próprios indígenas no país. (DANNER; DANNER; DORRICO, 2020, p. 241-242).

Os pesquisadores concluem afirmando que essas duas vertentes, autoria individual e a coletiva, constituem o que atualmente se considera por literatura indígena brasileira contemporânea, caracterizando-a como um movimento político e literário.

Como veremos ao longo desta dissertação, nosso corpus de pesquisa se voltará para a autoria individual, tendo em vista que será investigada uma obra

publicada por um autor individual, e não em contexto de educação escolar indígena. No entanto, apesar dessa autoria individual, a influência da coletividade enquanto jornada pessoal e de constituição de identidades, não deixa de estar presente em suas produções

3.3 A lei 11.645/2008 e outras conquistas favoráveis ao fomento da literatura indígena brasileira contemporânea

Nos últimos anos temos percebido uma prolífica diversidade de vozes ocupando os espaços de expressão nas mídias digitais. Isso se deve, dentre alguns possíveis motivos, à viabilidade oferecida pelas redes sociais e tecnologias da informação, considerando a relativa flexibilidade de comunicação impulsionada por essas ferramentas, possibilitando aos sujeitos indígenas, e demais segmentos da sociedade, a terem uma maior independência e autonomia em suas afirmações. Além disso, essa rede de interação configurada pela era digital intensifica a conexão de afinidades, potencializa a investigação de identidades e fortalece as reivindicações em comum, estimulando, ainda, o empoderamento, o letramento político e o encorajamento à expressão e criação artística.

Ademais, outro fundamental acontecimento político que fortaleceu as reivindicações indígenas foi a Lei 11.645/2008, sancionada pelo ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, que torna obrigatório o ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena nos estabelecimentos educacionais, influenciando no aumento da presença indígena em mercado editorial. Diz a lei:

LEI Nº 11.645, DE 10 DE MARÇO DE 2008. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para **incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”**. O PRESIDENTE DA REPÚBLICA Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei: Art. 1º O art. 24-A da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, passa a vigorar com a seguinte Lei: “Art. 26-A. **Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena.**” (BRASIL, 2008, grifo meu)²².

²² A descrição completa da Lei 11645/2008 pode ser consultada no seguinte endereço: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm>. Acesso em 06 fev. 2022.

Com a vigência deste decreto, portanto, os ambientes de ensino são obrigados a incluir a temática indígena em todo o currículo escolar. Naturalmente que com o advento desta lei a atuação dos educadores não se transforma instantaneamente, até mesmo porque os profissionais de educação, na maioria das vezes, ainda não dispunham de subsídios suficientemente críticos para que executassem efetivamente esta demanda. Nos últimos anos, no entanto, já é possível observar uma considerável mudança nessa postura, muito em decorrência do aumento dos debates sobre as questões indígenas, que acredito ter sido também impulsionado em razão da progressiva presença destes escritores no mercado editorial e mídias digitais, oferecendo subsídios mais consistentes para essas discussões.

Um outro desdobramento desta lei se refere à uma demanda educacional que acaba por influenciar na postura das editoras, que passam a expandir seus interesses pela literatura dos povos indígenas. É provável que esta atitude, no entanto, se justifica mais por interesses econômicos que por um autêntico engajamento político. Seja como for, o fato é que isso acaba por influenciar em gradativo aumento da presença de obras escritas por indígenas nos ambientes livrescos.

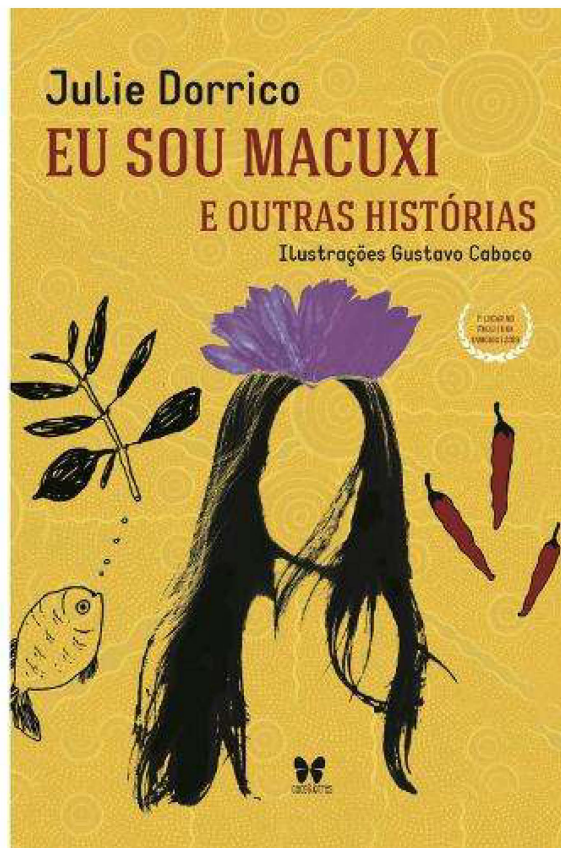
Outra importante iniciativa que contribuiu significativamente para o incentivo à produção literária de autoria indígena é o Concurso Tamoios, que foi criado em 2004, atingindo sua 17ª edição em 2021:

Em parceria, de 2004 até 2014, com o Instituto Indígena Brasileiro para Propriedade Intelectual - INBRAPI, por meio do Núcleo de Escritores e Artistas Indígenas - NEArIn, e, a partir de 2015, em parceria com o Instituto UKA - Casa dos Saberes Ancestrais, o Concurso Tamoios premiou diversos textos que posteriormente vieram a se tornar livros, a partir da parceria firmada com a editora Autêntica. Entre eles estão *O sonho de Borum*, de Edson Krenak, *Guaynê derrota a cobra grande*, de Tiago Hakiy, e *Wãthira, a lagoa dos mortos*, de Jaime Diakara. Mais recentemente o texto merecedor da menção honrosa do concurso no ano de 2014 foi escolhido pela Editora Zit para ser publicado em 2016. Escrito por Cristino Wapichana e ilustrado por Graça Lima, *A boca da noite* recebeu ainda os Prêmios FNLIJ Criança e Melhor ilustração de 2017; Prêmio Jabuti 2017, na categoria Infantil; Estrela de Prata no Prêmio Peter Pan - IBBY Suécia 2017; e fez parte do Catálogo de Bolonha FNLIJ 2017, além de ter sido publicado também na Dinamarca e na Suécia no mesmo ano. (FNLIJ, 2021, n.p.)²³.

²³ Informação contida no regulamento da 17ª edição do Concurso Tamoios. Este documento pode ser visualizado no endereço a seguir:

A 15ª edição do Concurso Tamoios, ocorrida em 2018, teve como vencedor do 1º lugar o texto *A Semente de Caboco*, de Gustavo Caboco, que não chegou a ser publicado²⁴. No ano seguinte, em 2019, coincidentemente quem vence o 1º lugar é o livro *Eu Sou Macuxi e outras Histórias* (2019)²⁵, escrito por Julie Dorrico, com desenhos de autoria também de Gustavo Caboco. A seguir a capa do livro:

FIGURA 3 – Capa do livro *Eu sou Macuxi e outras histórias*, de Julie Dorrico



FONTE: Livraria Maracá²⁶.

<<https://drive.google.com/file/d/1WyN3PDNjcvBPBkwkjlMgdQBxxNGp6kU/view>>. Acesso: 18 jun. 2022.

²⁴ A relação dos vencedores da 15ª edição, de 2018, pode ser conferida na página 3 do seguinte endereço: <https://www.fnlij.org.br/site/images/Concursos_FNLIJ_2018.pdf>. Acesso em 06 de fev. de 2022.

²⁵ A relação dos vencedores da 16ª edição, de 2019, pode ser conferida na página 3 do seguinte endereço: <https://www.fnlij.org.br/site/images/VENCEDORES_concurso_2019.pdf>. Acesso em 06 fev de 2022.

²⁶ A imagem do livro pode ser consultada no seguinte endereço: <<https://www.livrariamaraca.com.br/produto/eu-sou-macuxi-e-outras-historias-julie-dorrico/>>. Acesso: 18 jun. 2022.

A celebração de divulgação dos vencedores acontece no anual encontro de escritores indígenas, e eventos como este potencializam o contato entre pessoas com afinidades em comum, oriundas de distintas localidades e etnias do país, possibilitando a troca de ideias, articulação de parcerias e desenvolvimento de projetos. Exemplo disso é o livro mencionado acima, pois Gustavo Caboco e Julie Dorrico se conheceram num destes eventos, ocorrido em 2018, e logo no ano seguinte é publicada esta obra, escrita por Dorrico e ilustrada por Caboco.

Verificamos por estes breves contornos contextuais que a literatura indígena brasileira contemporânea tem se revelado como um movimento que tende a se fortalecer cada vez mais, considerando que os escritores e intelectuais têm ocupado não unicamente o mercado editorial e os ambientes das universidades, mas também demarcado o território das mídias digitais. Isso otimiza a aproximação de distintos segmentos da sociedade, de variadas localizações geográficas, inspirando potenciais escritores e artistas, em especial os jovens (tendo em vista é este o perfil predominante dos usuários das mídias digitais) a se manifestarem criativamente.

A seguir, iniciaremos as discussões sobre as definições de Terra, território e des(re)territorialização.

4 TERRITÓRIOS EM MOVIMENTO

“Dizem os antigos que tudo é uma coisa só, tudo está em ligação com tudo, e que nada escapa à trama da vida. Segundo o conhecimento tradicional, cada coisa existente - seja ela uma pedra, uma árvore, um rio ou um ser humano - é possuidora de um espírito que a anima e a mantém viva e nada escapa disso. Dizem ainda que é preciso reverenciar a Terra como uma grande mãe que nos alimenta e acolhe e que ninguém foge ao seu destino.”

(DANIEL MUNDURUKU)

Entendo que a simbologia da Terra é um dos principais referenciais despertadores que levaram Gustavo Caboco a articular reconexões com suas ancestralidades, e por isso inicio este capítulo delineando algumas considerações teóricas que nos permitam pensar a designação de Terra e dos termos dela derivados, território, territorialização, desterritorialização e reterritorialização.

Inicialmente, é oportuno recorrer a algumas contextualizações etimológicas sobre a definição de território apresentadas pela pesquisadora Ana Lúcia Paranhos, ao debater o verbete des(re)territorialização no *Dicionário de Mobilidades Culturais: percursos americanos* (2010):

Os vocábulos referidos trazem como radical, no elemento básico responsável por seu núcleo significativo, a palavra “território”. O emprego usual deste termo de etimologia latina, *territorium*, leva-nos a relacioná-lo a outros termos e noções que definem ou exprimem espaço. Partindo-se das noções de território comumente evocadas, tais como “grande área ou extensão de terra delimitada, parte da terra ou de uma terra sob jurisdição”, ou ainda, “área que um animal ocupa, e que é defendida contra a invasão de outros indivíduos da mesma espécie” (HOUAISS, 2001, p. 2706), e percorrendo-se algumas palavras análogas, dentre as quais citamos apenas “extensão”, “amplidão”, “paragem”, “região”, “localidade”, “zona”, “terreno” ou “domínio”, chega-se, também por analogia, ao vocábulo “terra”, nele contida a ideia de totalidade. (PARANHOS, 2010, p. 48).

Essa informação apontada pela pesquisadora é pertinente para constatarmos quais costumam ser as mais imediatas definições evocadas ao se pensar sobre o conceito de território. Podemos notar que, até mesmo por sua influência etimológica, os primeiros significados comumente observados tendem a estar associados ao plano da dimensão espacial, de delimitação de terras, subdivididas por fronteiras, muitas vezes sob domínio de poder e regulamentado juridicamente.

Isso, é claro, em se tratando de contextos hegemônicos, da sociedade dominante, afinal, é importante lembrar que, assim como acontece com a maioria dos recortes de análise de uma dada investigação, as leituras sobre eles são articuladas sob perspectivas muito específicas e, portanto, as constatações resultantes desse processo também não serão universais. Desse modo, as leituras sobre essas terminologias, Terra, território e os movimentos dele decorrentes, desterritorialização e reterritorialização, são diversas e deve-se ter em mente sempre os contextos socioculturais nos quais o recorte de abordagem está inserido. Sendo assim, as delimitações de ordem espacial, ainda que não sejam ignoradas na presente investigação, são insuficientes para se pensar as dinâmicas das epistemologias indígenas.

Por isso, é conveniente oferecer uma atenção especial aos aspectos relacionais vinculados às práticas territoriais, de modo a favorecer uma compreensão mais prudente sobre as razões pelas quais esse aspecto é tão indispensável para pensar as dinâmicas socioculturais de grupos étnicos de matrizes não eurocêntricas.

O indígena o povo Takariju, Felipe Yaru Yê Takariju, pesquisador e autor da obra *Alienindi: o portal dos mundos* (2021), nos oferece uma crítica bastante urgente sobre quais são as percepções que as sociedades dominantes, reféns da lógica capitalista, obtém a respeito da Terra, e de que modo as interpretações sobre ela são exercidas pelas sociedades indígenas:

A percepção da Terra, para o Estado-Mercado, não passa pelo afeto e pela afinidade, ele a vê como mercadoria, é apenas um recurso material que deve ser explorado para a produção de mais mercadoria e consumidores, mantendo o “progresso” e a continuidade da “sociedade moderna”. A sociedade “moderna” na forma de “humanidade” devora a Terra e chama isso de “progresso”. Nós, povos indígenas, vivemos em cumplicidade com ela e somos chamados de selvagens. Nossos povos e a Terra são afins, assim como são afins o Estado-Mercado e o lucro. O olhar do modo de produção capitalista retira todo o encanto da Terra, transformando-a em território de mercado, território de pensamento do consumo, alienando, escravizando e “esvaziando” as terras de afetos e afinidades ancestrais. Os “modernos” não têm nenhuma ligação ancestral de encantamento com a Terra, a ligação deles é de consumo e desarmonia. O funcionamento do pensamento binário ocidental se aplica ao binarismo territorial estatal público/privado. Essas são as relações de território que o Estado-Mercado impõe. O público/privado funciona como duas faces de um mesmo pensamento, que tem no lucro e na propriedade seus maiores expoentes. O Estado-Mercado vê a Terra de forma dual, propriedade-lucro. Os povos indígenas a veem de maneira multidimensional. (FELIPE TAKARIJU, 2021, p. 75).

Semelhante ao que defende este autor, Ailton Krenak, considerado como um dos maiores pensadores atuais e um dos expoentes do Movimento Indígena Brasileiro²⁷, em seu conhecido *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), argumenta sobre como a visão de humanidade defendida por muito tempo pela sociedade dominante se sustenta no ganancioso argumento de uma tese de superioridade do homem sobre as demais formas de vida, de modo a justificar seu controle e exploração desses outros seres que compõem a vida nesse organismo que é Terra:

Fomos durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade. Enquanto isso - enquanto seu lobo não vem -, fomos nos alienando desse organismo de que somos parte a Terra, e passamos a pensar que ela é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza. [...] (AILTON KRENAK, 2019, p. 9-10).

Podemos perceber a partir da afirmação do pensador, que foi difundida pela modernidade uma separação da ideia de humanidade e de natureza, e incide nesta interpretação uma das razões pelas quais as epistemologias de matriz eurocêntrica não se relacionam com a Terra enquanto organismo vivo, apenas a veem como matéria física, resultando assim em um relacionamento pautado na exploração e na propriedade. Ailton Krenak, e seu pensamento sempre lúcido e urgente, defende que a natureza e a humanidade não devem ser lidas separadamente, pois para ele estes elementos são indissociáveis, pois tudo o que existe neste organismo, que é a Terra, é natureza:

Quando, por vezes, me falam em imaginar outro mundo possível, é no sentido de reordenamento das relações e dos espaços, de novos entendimentos sobre como podemos nos relacionar com aquilo que se admite ser a natureza. Na verdade, estão invocando novas formas de os velhos manjados humanos coexistirem com aquela metáfora da natureza que eles mesmos criaram para consumo próprio. Todos os outros humanos que não somos nós estão de fora, a gente pode comê-los, socá-los, fraturá-los, despachá-los para outro lugar do espaço. O estado de mundo que vivemos hoje é exatamente o mesmo que os nossos antepassados recentes encomendaram para nós. (AILTON KRENAK, 2019, p. 32-33).

²⁷ Ailton Krenak foi quem executou o famoso, urgente e emocionante discurso na Assembleia Constituinte, em 1987, contribuindo para a aprovação do Capítulo dos Índios. Seu discurso, tingindo o rosto com cajal enquanto reproduzia suas sábias e incisivas palavras, pode ser conferido neste endereço: <<https://www.youtube.com/watch?v=ildN6lyXDNE&t=2s>>. Acesso em 02 fev. 2022.

Embora em nenhum momento esteja presente o termo território na fala do ambientalista, entendo que ao apresentar a Terra e a natureza estes dois elementos se associam com aquilo que as sociedades indígenas defendem por território, sendo ele parte substancial deste organismo vital que é a Terra e que se manifesta em decorrência das interações relacionais em um dado contexto espacial e temporal.

Já para a sociedade dominante, como Ailton Krenak e Felipe Takariju afirmam, foi sustentada uma metáfora de natureza como sinônimo de matéria prima, como meros recursos desprovidos de vida, como a finalidade de consumo, exploração e propriedade. É esta uma das principais razões pelas quais a sociedade dominante sustenta suas definições de civilização e modernidade, definindo o território como mera delimitação de terras, destinadas apenas para o estabelecimento de fronteiras que estejam sob seu absoluto controle, para que atendam aos interesses de lucro e de um suposto “progresso”.

Ainda no que se refere às definições de território e a essas múltiplas formas de vida nele presentes, e sua recíproca interação, o antropólogo colombiano Juan Alvaro Echeverri argumenta sobre essa tão fundamental importância relacional cultivada pelos povos indígenas:

Las áreas de zonificación y ordenamiento político-administrativo requieren una noción areolar de territorio: “territorio” es un área geográfica a la cual se le asignan significados o atributos (características físicas, jurisdicción política, formas de propiedad, estatuto legal, etc.) En cambio la noción no-areolar “indígena” de territorio se concibe en un modelo *relacional*: como tejido, no como áreas. Si la noción areolar de territorio se ajusta bien a la representación en mapas bidimensionales, la noción no-areolar se ajusta mejor a una representación modelada como un cuerpo viviente que se alimenta, se reproduce y teje relaciones con otros cuerpos. De aquí resulta coherente que el “territorio” sea frecuentemente representado, en las versiones “indígenas”, por ejemplo, como una maloca (cuerpo de mujer) [...]. (ECHEVERRI, 2004, p. 263)²⁸.

²⁸ “As áreas de zonificação e ordenamento político-administrativo requerem uma noção *areolar* (em áreas) de território: “território” em uma área geográfica na qual são atribuídos significados ou atributos (características físicas, jurisdição política, formas de propriedade, estatuto legal, etc.) Por outro lado, a noção *no-areolar* (que não se reduz à áreas) - (“indígena” de território é concebida em um modelo relacional: como tecido, não como áreas. Se a noção *areolar* (em áreas) se encaixa bem com a representação em mapas bidimensionais, a noção *no-areolar* (que não se reduz a área) se encaixa melhor com uma representação modelada como um corpo vivo que se alimenta, reproduz e tece relações com outros corpos. É isso que justifica o “território” ser frequentemente representado, em algumas cosmovisões indígenas, por exemplo, como uma maloca (corpo de mulher)”. (tradução minha).

Através do que afirma Echeverri, podemos perceber novamente que a relação estabelecida entre os sujeitos indígenas, e os demais corpos integrantes de uma dada configuração territorial, sejam eles humanos ou não-humanos, é de interação mútua, de modo a promover a manutenção da vitalidade coletiva, tendo em vista que todos esses componentes estão vinculados e apresentam fundamental importância para a plena existência e continuidade de suas vidas. Assim, os variados estágios de vida desses seres, desde o nascimento, passando pelas consequentes etapas, têm íntima relação com o espaço no qual se vive, e consequentemente, sua integridade também depende da preservação desse espaço. Cuidar do espaço é cuidar de si e cuidar de si e assegurar a continuidade do funcionamento coletivo.

Como pudemos notar, essa concepção *no-areolar*, comentada pelo antropólogo, recebe esse nome por não se reduzir aos limites em áreas, em uma perspectiva de delimitação espacial. Seu viés, portanto, mais que preocupado com a dimensão e controle de uma dada área relacionada à ideia de propriedade, busca demonstrar que a concepção vital e relacional se sobrepõe à importância da fiscalização e controle de fronteiras, algo recorrente nas visões da sociedade dominante.

Na concepção adotada por muitos povos indígenas, de diferentes países e etnias, a defesa do território e das vidas nele constituintes não se reduz à preservação física e material, apesar de sua também indispensável importância. No entanto, o cuidado depositado também se filia a um sentido espiritual, algo nem sempre palpável no plano da materialidade. Essa situação é comentada pelo pesquisador Luis Eduardo Luna, também da Colômbia:

O grande erro da cultura ocidental foi separar-nos do resto da natureza: a ideia de excepcionalidade do ser humano. Esta ideia tem no mínimo duas fontes. A primeira é religiosa: na concepção bíblica, o homem é feito a imagem de Deus, dá nome e se converte em Senhor do resto das espécies. A segunda filosófica: para os gregos “o homem é a medida de tudo”, como dizia Pitágoras no século V antes de Cristo, Aristóteles afirma que as plantas têm “alma vegetativa”, e os animais “alma sensitiva”, e coloca o humano no topo da pirâmide por ter “alma racional.” Aqui um interessante trecho em um dos diálogos de Platão, composto por volta de 370 antes de Cristo. Fedro convida a Sócrates a passear um pouco fora da cidade. E este responde: *“Perdoe-me, meu amigo. Eu sou dedicado a aprender; paisagens e árvores não têm nada a me ensinar - apenas as pessoas da cidade podem fazer isso. Mas você, eu acho, encontrou uma poção para me deixar encantado. Pois assim como as pessoas levam os animais famintos para a frente agitando ramos de frutas diante deles, você pode me guiar por toda a Ática ou qualquer outro lugar que você goste ou simplesmente balançando na minha frente as folhas de um livro contendo um discurso [de Lísias]”*. O pensamento animista ameríndio e de sociedades tradicionais de outros continentes contrasta radicalmente com esta visão. Segundo o antropólogo Alfred Irving Hallowell, que trabalhou entre os Ojibwa dos grandes lagos entre os Estados Unidos e Canadá, o animismo se refere a modos de viver em que assumem que o mundo é uma comunidade de pessoas vivas que merecem respeito, e portanto se deve promover boas relações entre pessoas de diferentes espécies. Implica relações morais e recíprocas, não só entre os seres humanos, mas também com “pessoas-não-humanas”. É importante ressaltar que o animismo não é uma filosofia: implica uma relação íntima e multissensorial, um conhecimento participativo e não discursivo que reconhece inteligência no mundo natural, e que existe uma subjetividade nos processos vitais. O animismo pressupõe epistemologias relacionais, e intersubjetivas com outras entidades do nosso mundo. Isso não é nada absurdo. Na vida tudo depende de tudo. Microorganismos - dos quais nosso planeta alberga de 10 a 15 milhões de espécies - criam as condições para o desenvolvimento de vida mais complexa neste planeta. Sem insetos, não haveria polinização e, portanto, muitas plantas não existiriam. Sem plantas, nós e os animais não estaríamos aqui. As relações simbióticas são essenciais. Nós mesmos somos substratos ecológicos para os organismos que moram em nós e dos quais dependemos. Poderíamos até dizer que não somos seres individuais, mas conglomerados de organismos interdependentes, com mente e emoções de alguma maneira coletiva. (LUNA, 2021, p. 11-12)²⁹.

Ao considerar o grande erro da civilização ocidental como sendo a separação do homem em relação à natureza, percebemos um sintoma desse viés estabelecido pelo pensamento cartesiano, capitalista e judaico-cristão, que coloca o homem como medida de todas as coisas, posicionando-o no topo de uma hierarquia criada por ele. Isso justifica e endossa suas pretensões de progresso, de dominação e exploração de todos os demais componentes da biosfera, sem se preocupar com os efeitos

²⁹ Trecho do texto *Biosfera, Antropoceno e Animismo Ameríndio* (2021), de Luis Eduardo Luna. O texto completo pode ser lido no seguinte endereço: <http://selvagemiciclo.com.br/wp-content/uploads/2021/02/CADERNO16_LUNA.pdf>. Acesso em 06 fev. 2022.

nocivos desse processo, algo que já vinha sido considerado por Ailton Krenak (2019) no início deste capítulo.

Além disso, pelo que afirma Luna, mais uma vez percebemos e reiteramos esse aspecto relacional e intersubjetivo estabelecido com o espaço, apontando assim algumas conexões com uma das definições de território debatidas em nossa pesquisa, que, influenciada por epistemologias de matrizes indígenas, o considera como um ambiente que equivale à soma e síntese das práticas e interações intersubjetivas entre as vidas humanas e não-humanas, passando necessariamente pelo afeto, como apontado por Felipe Takariju (2021), visando a consciente relação, conexão e manutenção desta dinâmica.

Estabelecendo um paralelo com o pensamento animista apontado por Luis Eduardo Luna, essa concepção de território se assemelharia, então, ao que seria essa grande comunidade de pessoas de distintas espécies, humanas e não-humanas, implicando relações recíprocas e interdependentes. Aliás, essa relação de interdependência e reciprocidade já havia sido apontada por João Paulo Lima Barreto Yepamahsã (2021), no 2º capítulo, ao defender a rede de relações dos povos indígenas com todos os componentes do cosmos, fortalecendo a ideia de que essas epistemologias hegemônicas que hipersacralizam a racionalidade, ignorando ou subestimando tudo que fuja do alcance da razão, além de serem ultrapassadas e dotadas de uma certa pretensão de superioridade, não são suficientes para compreender as culturas, epistemologias, saberes e subjetividades indígenas e outras não ocidentais.

Ainda que nem sempre utilizada a definição território, ao menos não neste termo, consideramos importante ter trazido o exemplo de Luis Eduardo Luna, pois suas considerações contribuem para ampliar as reflexões propostas neste trabalho, sobre território enquanto um ambiente que toma forma a partir do efeito relacional de um dado espaço, por intermédio das práticas de coexistência e intersubjetividade nele experienciadas, denotando essa mútua e recíproca interação de seus componentes que não considera unicamente o humano como participante. O território seria, assim, uma possível síntese desse fluxo de relações que está em constante movimento e transformação e que é indissociável da Terra.

Provavelmente seja por isso que muitos povos indígenas tenham esse profundo vínculo com a Terra, pois trata-se dessa experiência relacional entre seres que possibilita a manutenção da cultura, e, conseqüentemente, da continuidade da

vida, pois é ela quem possibilita seu modo cultural de existência. A Terra apresentaria uma dimensão mais ampla e geral que um dado território, pois nela estaria contida a soma de todas as experiências territoriais conectando distintos espaços e tempos.

Essa lógica do tempo também se distinguiria de um tempo cronológico, estando mais aproximada a um sentido de permanente continuidade e que, assim, não apresenta um fim, portanto não se encerra, considerando seu profundo vínculo com a ancestralidade. Isto é defendido pela ideia circularidade do tempo, inerente no pensamento de muitas culturas de matrizes não ocidentais, em uma configuração semelhante ao que advogam Luiz Rufino e Luiz Antonio Simas, em seu ensaio *Encantamento: sobre política de vida* (2020):

Recuperar o sentido ancestral/espiritual da ideia de conexão é necessário para nos interligar às teias e tecnologias da biosfera que são capazes de nos fazer respirar e apontar caminhos na labuta entre vivacidade e a peçonha do desencanto. Vamos em bando, as sabenças das margens falam de muitas formas sobre como a violência aqui perpetrada há séculos impede a vivência dos ciclos em que vida e morte são dimensões da natureza e da conexão com o todo. Um mundo obcecado pela linearidade e pelo desenvolvimento que explora a natureza como mero recurso e enxerga na métrica do humano a semelhança com o divino está fadado a se perder na circularidade da existência. (RUFINO, SIMAS, 2020, n.p.)³⁰.

A morte, como pudemos perceber, não estaria pautada a uma ideia de fim, de encerramento ou esgotamento, como comumente acontece no pensamento ocidental, pois estaria mais associada a uma experiência de transformação. E a vida, por sua vez, para que seja exercida plenamente, precisa atingir o estado de vivacidade, sendo necessária articular estratégias, como acionar atentamente os sentidos, relacionando-se ativamente e conscientemente com o ambiente em que se vive. Isso constitui-se como ato político que visa afirmar a vida em toda sua potência de existência, confrontando o envenenamento imposto pelas lógicas coloniais, responsáveis por esse estado de mortandade e desencantamento. Por isso, essas considerações relativas ao tempo em uma perspectiva não linear são essenciais para se pensar a designação de Terra, proposta na presente pesquisa, tendo em vista ao seu caráter de vivacidade percebido e defendido pelos povos originários.

³⁰ O ensaio completo pode ser consultado no endereço a seguir: <<https://morula.com.br/produto/encantamento-sobre-politica-de-vida/>>. Acesso em: 27 fev. 2022.

Já pudemos notar que muitos povos indígenas consideram a Terra como um grande ser materno responsável pela gestação e manutenção de todas as formas de vida, humanas e não-humanas, daí sua profunda dimensão valiosa e reverenciada. Aqui estamos considerando a Terra em sua dupla significação, tanto associada à totalidade espacial e vital de um determinado grupo em que se vive, sinônimo de território, mas também à soma de toda essa multiplicidade de territórios, que unidos conformariam a Terra em uma dimensão mais ampla, multiterritorial.

A esse respeito, o geógrafo brasileiro Haesbaert comenta em recente publicação, *Território e descolonialidade: sobre o giro (multi)territorial/de(s)colonial na “América Latina”* (2021), o seguinte:

A ideia indígena do território como “espaço vital” ou “espaço de vida”, onde habitam seres materiais e espirituais, é recorrente e, muitas vezes, estende-se a todo o espaço partilhado por um grupo étnico. A mapuche Moira Millán afirma que seu povo não luta pela propriedade da terra, mas por “um modo de vida na terra”. Quintero (2019), por sua vez, assinala que “para os povos indígenas cada um dos seus territórios se constitui como expressão do tamanho do mundo, assim se conforma como um universo: o universo da cultura” (p.18). A analogia com o corpo pode ser novamente aludida, agora na escala do “mundo”, que pode se transformar no corpo feminino de “uma Mãe capaz de parir, prover e sustentar a vida das diversas comunidades” (p. 15). Aqui se trata também da Terra –planeta– como um corpo, e o corpo da Terra como corpo feminino. Reproduz-se assim uma concepção frequente que, em muitas sociedades, enaltece a “maternidade” terrestre e concebe a Terra como um grande ser vivo que “nos pare” e “nos nutre”, em um amálgama indissolúvel entre homens, “espíritos” e “natureza”. [...] Assim, especialmente nos altiplanos andinos, muitos grupos partilham, de algum modo, a mesma concepção de um território que não dissocia o humano e, mais amplamente, o espiritual, do terreno, da terra, tida como pacha (terra, cosmos) mama (mãe), onde todos os seres vivem em relação, onde a base física do terreno integra as relações sociais e em hipótese alguma pode ser reduzida à sua materialidade, pois tudo conteria vida, espírito. (HAESBAERT, 2021, p. 199-200).

Percebemos a partir disso que é na Terra onde se originam e se desenvolvem todas as variadas expressões de existência, pois além dela ser a responsável por possibilitar a origem de todas as formas de vida, é em seu ambiente, tido como o universo da cultura, que esses integrantes se mantêm em continuidade, interação e permanência, naquele viés relacional e intersubjetivo que propôs Luis Eduardo Luna (2004). Por isso, sem a proteção e preservação da Terra desencadeia-se a ameaça de um grave desequilíbrio comprometendo a continuidade da vida no planeta e a plenitude de sua existência.

Através dessa consideração podemos ter uma dimensão da violência que é imposta aos povos indígenas, muitas vezes entendidos também como povos da Terra, ao terem seus territórios (físicos e relacionais) invadidos, desmatados, saqueados e exterminados. Não se trata apenas de uma violência de caráter material e físico, ainda que isso já se caracterize como gravíssimo atentado aos direitos fundamentais de existência. No entanto, neste contexto, a dimensão da violência ultrapassa os prejuízos concretos, ameaçando a soberania de existência de um ser sagrado, de um ser vital que é responsável pela origem, continuidade, e permanência da vida em todas as suas dimensões.

Ademais, pelo que propõe a socióloga Maori, Linda Tuhiwai Smith, essa configuração relacional e intersubjetiva, que diz respeito à vivência dos povos indígenas e o desenvolvimento de conhecimentos descobertos por eles, diferente do que tende a ser interpretada, nem sempre é harmoniosa e simples, mas também enfrenta obstáculos e adversidades. A pesquisadora alerta para os perigos da romantização desse raciocínio, pois argumenta que os conhecimentos não são dados magicamente, mas construídos a partir de atentas leituras, interações e descobertas praticadas pelos seres de um dado contexto:

Ao posicionar-me como uma pesquisadora indígena, reclamo uma genealogia, e também um conjunto de experiências genealógicas, culturais e políticas. Minha whakapapa, ou linha de dependência, vem de minha mãe e de meu pai. Por intermédio deles, herdo o meu pertencimento a dois grupos tribais e tenho vínculos próximos com outros grupos. No meu caso em particular, esses laços foram fortalecidos por todas as minhas relações familiares quando criança, sobretudo com minha avó materna. E foi através dela que se reforçou o meu sentimento de pertencimento a um lugar. Isso foi particularmente importante, pois meus pais trabalhavam longe de seus respectivos territórios tribais. Minha avó insistia com frequência para eu permanecer com ela, o que meus pais aprovavam, embora ela não lhes deixasse alternativa. Quando tinha que regressar para a casa de meus pais, minha avó me dava pacotes de comida para o caso de meus pais não me alimentarem suficientemente bem. Embora ela fizesse crescer em mim a relação espiritual com a terra, com nossa montanha e nosso rio tribais, também crescia em mim um sentimento enorme de obstinação física, um sentido de realidade, e um senso de humor a respeito de nós mesmos. Talvez sejam essas qualidades que me tornaram cética ou cautelosa em relação àqueles discursos místicos, sentimentais, que são às vezes adotados por pessoas indígenas para descrever nossa relação com a terra e o universo. Creio que nossa sobrevivência como povo tem sido possível em razão do conhecimento que temos de nossos contextos, de nosso ambiente e não por algum ato benevolente de nossa Mãe Terra. Tivemos que conhecer para sobreviver. Tivemos que descobrir maneiras de conhecer; tivemos que prever, aprender e refletir; tivemos que preservar e proteger; tivemos que defender e atacar; tivemos que nos mover e ter sistemas sociais que nos permitissem fazer todas essas coisas. Ainda temos que fazê-las. (SMITH, 2018, p. 25).

Constata-se com a afirmação da socióloga que as relações de um determinado território, e as dinâmicas de descoberta de conhecimentos nele alcançadas, não são instantâneas e destituídas de adversidades. E ainda que ela argumente não acreditar que esses conhecimentos sejam dados em decorrência de um ato benevolente da Mãe Terra, algo bastante pertinente, isso não significa necessariamente que deixe de apresentar conexões com as outras referências consultadas aqui. Ou seja, é notável na defesa dos variados pensadores aqui referidos a intensa importância atribuída à Terra como um ser materno, como organismo de excepcional importância vital. No entanto, é também importante ter em mente as adversidades e dificuldades inerentes em certas relações, de modo a evitar o risco de romantizar os obstáculos e adversidades.

Ainda buscando pensar as amplas significações que a noção de território apresenta, recorro às contribuições da pesquisadora Josefina Ludmer, a partir de sua investigação sobre as práticas socioculturais ocorridas na América latina, nos anos finais do século XX e iniciais do XXI, debatidas em *Aquí América latina: una especulación* (2010). Sua intenção foi observar como se expressavam as manifestações culturais nos conglomerados urbanos da América Latina, visando identificar seus reflexos nas produções literárias e em diálogo com as demais linguagens estéticas, observando de que modo as transformações de tempo e espaço eram influenciadas pelos contextos contemporâneos. Um dos conceitos debatidos pela pesquisadora foi o de território, que, como já pudemos perceber, é bastante oportuno para pensar nas interações culturais. Para a pesquisadora:

Na fábrica da realidade, o território é um articulador, um princípio geral que percorre todas as divisões, é pré-individual e compartilhamos com os animais. “Território” é uma delimitação do espaço e uma noção eletrônica-geográfica-econômica-social-cultural-política-estética-legal-afetiva-de gênero-e-de sexo, tudo ao mesmo tempo. Atravessa os diferentes campos de tensão e todas as divisões, podendo se pensar em fusão. Especular em fusão é apagar as oposições, usando uma das linguagens (a literária, por exemplo) com implicações nas outras. O território, como princípio geral, é como o tempo, uma noção abstratoconcreta. Pode ser imaginado a partir da marca que o constitui e que corta o espaço, assim como a partir das linhas e caminhos que o recortam e se entrecruzam. Colocar uma marca é delimitar um território que pertence ao sujeito que o produz; atualmente, posso territorializar meu corpo com tatuagens e piercings. A marca (uma pedra, uma assinatura, uma fronteira, uma linha, um limite) é lida com qualquer uma das várias linguagens ou gramáticas: a literária, a filosófica, a estética, a política, a econômica, a da arte e a do poder. (LUDMER, 2013, P. 110-111).

O contexto de observação de Ludmer, os conglomerados urbanos argentinos, tem suas aproximações com nosso recorte de análise pois se dedica a pensar sobre como as práticas culturais são constituídas por atravessamentos de dimensões e instâncias antes consideradas separadamente, para a produção de sentido, fabricando o presente.

Alguns exemplos desses atravessamentos são identificados no objeto de análise desta dissertação pois, como veremos mais adiante, Gustavo Caboco transita por uma diversidade de espaços, físicos, virtuais e subjetivos, desencadeando experiências individuais e coletivas. Esses deslocamentos influenciam nas suas rotas de investigação, tanto a respeito das memórias e identidades indígenas no tempo presente, quanto sobre a presença dos sujeitos indígenas em trânsito, como ele, nessa multiplicidade de espaços, demarcando sua presença corporal e como expressão criativa e política.

Inclusive, recentemente ele tem realizado demarcações simbólicas, que podemos interpretar como performances artísticas e manifesto político, em diversos espaços físicos, coletivos e turísticos, sinalizando a presença indígena nesses locais e nos ambientes virtuais através de sites e perfis pessoais, conforme o exemplo a seguir:

FIGURA 4 - Família Wapichana



FONTE: <https://affect-and-colonialism.net/exhibition/corpo-territorio-memoria-ancestral/>

Ao hastear a expressão “não apagarão nossa memória”, além de ser uma prática com um conteúdo performático e estético, essa atuação também contribui por fazer uma demarcação política, denunciando as tentativas de apagamentos e demais violências históricas impostas aos povos originários.

Nessa perspectiva de território como noção abstrata e concreta sugerida por Ludmer, e tendo como referente essa variedade de implicações e atravessamentos em suas vastas possibilidades de significações e linguagens, acabei me aproximando de outro significado associado ao conceito de território, aquele relacionado à experiência de expressão criativa e intelectual.

Como já pudemos perceber, essa demarcação de territórios públicos e simbólicos exerce significativa influência social, considerando seus efeitos no âmbito das decisões políticas. Exemplo disso, é a defesa pela demarcação de terras indígenas que foi pautada na Constituinte em decorrência da obstinada luta do Movimento Indígena, algo que também é endossado constantemente nas expressões criativas, através da arte e literatura indígena. Essa atuação tem trazido à tona questões urgentes que eram ocultadas até a presença indígena começar a demarcar os territórios públicos e de expressão criativa, intelectual e política.

Além disso, apesar da obviedade interpretativa sugerida pela noção de território enquanto delimitação física e geográfica, ela não deixa de apresentar suas conexões com o recorte de análise desta pesquisa, tendo em vista que, como bem nos lembra o indígena potiguara e multiartista João Nyn, “a mayor Pauta dos Movymentos Yndýgenas do mundo é a Demarcação de Terras. Uma Pendência que nos prende ao ano de 1500, por ysso não existe o perýodo Pós-Colonyal”. (NYN, 2020, p. 10)³¹.

Constata-se, assim, que a demarcação de terras indígenas, tão urgente e inegociável, também se articula com essas discussões sobre processos de territorialização em uma perspectiva de delimitação geográfica do espaço. Por isso é

³¹ Observa-se que na grafia adotada pelo artista João Nyn, intitulada “potyguês”, os “i’s” são substituídos por “y”, por se tratar de uma vogal sagrada em Tupy-Guarany e também com intenção de estabelecer uma demarcação no imaginário causando estranhamento e fazendo referência aos aspectos sagrados das línguas indígenas. Essa é uma linguagem aplicada em *Tybyra: uma tragédia indígena brasileira* (2020), sua dramaturgia de estreia e também nos trabalhos de sua banda musical Andróyde sem par.

tão fundamental não perder de vista a determinante influência da demarcação de imaginários neste processo. Afinal, conforme vimos nos capítulos anteriores, é somente nas últimas décadas do século XX que o Movimento Indígena Brasileiro, com apoio de frentes aliadas, conseguiu iniciar uma articulação política denunciando roubos e violências, reivindicando a retomada de voz e direitos. Foi necessária uma densa e obstinada atuação deste movimento para que conquistassem o direito à sua efetiva presença nas decisões políticas que interferem diretamente em sua existência.

Verifica-se, então, que a demarcação de territórios físicos é indissociável da demarcação de imaginários, algo que vai de encontro com a indagação/manifesto do já citado indígena potiguara: “É possível demarcar terrytórys fýsicos sem Demarcar Ymagynáryos?” (NYN, 2021, n.p.).

Esta interrogação do artista demonstra que, embora as definições de território sejam vastas, elas muitas vezes se intercambiam, pois neste caso a manutenção da cultura e da integridade das existências dos povos indígenas depende necessariamente da preservação, do cuidado e da demarcação dos territórios físicos e concretos. Em suma, neste exemplo, as definições de território têm implicações de cunho cultural, político, social e vital, dentre a incontável variedade de demarcadores que podem ser consideradas dependendo do direcionamento da reflexão.

Como o objetivo desta pesquisa se focaliza em uma obra de viés artístico, daremos certo enfoque na linguagem criativa, sempre buscando não nos desvencilharmos do contexto sociopolítico ao qual o artista se situa, de modo a verificar como o efeito dos trânsitos geográficos, simbólicos e entre linguagens e mídias, se manifestam em suas poéticas. Antes disso, porém, é necessário que sejam tecidas algumas considerações sobre as definições de desterritorialização e reterritorialização por considerarmos necessárias para esta discussão.

4.1 Desterritorialização e Reterritorialização

Ainda no que se refere à multiplicidade de significações sobre o conceito de território e de como eles são percebidos e praticados dependendo do contexto cultural, em semelhante observação proposta por Ludmer, Félix Guattari afirma que:

a noção de território é entendida aqui num sentido muito mais amplo, que ultrapassa o uso que fazem dela a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam a outros existentes e aos fluxos cósmicos: O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é um conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 323).

Constata-se com o psicanalista que as implicações interativas dessa experiência em território não se constituem sozinhas, sendo necessário que um corpo interaja com os estímulos contextuais, com os *fluxos cósmicos* como ele afirma, e a partir disso se processa uma espécie de síntese que resulte em alguma transformação, mínima que seja. É isso que ele e Gilles Deleuze defendem no 1º teorema da desterritorialização, debatido em *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*:

Jamais nos desterritorializamos sozinhos, mas no mínimo com dois termos: mão-objeto de uso, boca-seio, rosto-paisagem. E cada um dos dois termos se reterritorializa sobre o outro. De forma que não se deve confundir a reterritorialização com o retorno a uma territorialidade primitiva ou mais antiga: ela implica necessariamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento, ele mesmo desterritorializado, serve de territorialidade nova ao outro que também perdeu a sua. Daí todo um sistema de reterritorializações horizontais e complementares, entre a mão e a ferramenta, a boca e o seio, o rosto e a paisagem. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 41).

A construção de territórios, nesse sentido, é desencadeada pelos movimentos de desterritorialização e reterritorialização, e estes dois percursos se manifestam de maneira indissociável. Se um dado território passa pelo processo de desterritorialização e inicia um movimento de reterritorialização ele necessariamente acaba criando novos territórios. Isso nos indica que a territorialização nunca ocorre de maneira inerte, pois nesta dinâmica sempre surgem novas configurações que influenciam na descontinuidade de algumas características existentes anteriormente. Com essa descontinuidade se executa o movimento de desterritorialização, ou seja, um território cuja reconstrução é decorrente da transformação de determinadas configurações e, conseqüentemente, novos contornos são delineados atingindo dimensões inéditas, sendo esta nova reconfiguração entendida como o movimento de reterritorialização.

Sendo esses movimentos contínuos e indissociáveis, o território nunca se fixa em uma posição inerte, pois a desterritorialização e a reterritorialização nunca deixam

de se intercambiar. Afinal, a des(re)territorialização é uma dinâmica que se atualiza constantemente, pois, conforme reitera Haesbaert:

[...] os territórios sempre comportam dentro de si vetores de desterritorialização e de reterritorialização. Muito mais que uma coisa ou um objeto, o território é um ato, uma ação, uma relação, um movimento (de territorialização e desterritorialização), um ritmo, um movimento que se repete e sobre o qual se exerce um controle. (HAESBAERT, 2004, p. 127).

Evidencia-se assim a ênfase dada à característica processual e relacional para a constituição dos territórios, cuja dinâmica nunca cessa de se redimensionar em uma contínua manutenção de significações. Um exemplo central identificado no corpus de investigação desta pesquisa se situa no próprio artista, que se des(re)reterritorializa constantemente como Gustavo Caboco. Como veremos no item reservado para sua apresentação biográfica, em uma de suas falas, ao comentar sobre a significação do termo Caboco, ele explica que o interpreta mais como um território do que qualquer outra coisa, possivelmente devido ao “Caboco-Território” estar em constante relação, reconstituição, reinterpretação e ressignificação, desencadeadas por suas vivências pessoais e pelas releituras articuladas em seus ensaios cotidianos e práticas artísticas. Percebe-se a presença da des(re)territorialização na atuação do artista que testa constantemente meios de reinterpretar essas percepções sobre suas identidades indígenas, além de atualizar e fortalecer memórias:

4.2 Caboco-Território

Guiado pelos depoimentos lidos, ouvidos e visualizados ao longo de meu percurso investigativo, e também amparado pelas considerações teóricas que dialogam com as discussões sobre processos de des(re)territorialização, fui levado a interpretar Gustavo Caboco não apenas como um nome artístico, utilizado unicamente para assinar seus trabalhos criativos, mas sim como um território que é constantemente cultivado e atualizado por este artista. Ele mesmo afirma verbalmente para a pesquisadora Marília Librandi, em uma fala concedida para a disciplina de *Pensamento Ameríndio*, ministrada pelo Programa de Pós-Graduação em Diversidades, Direitos e Outras Legitimidades, da Universidade de São Paulo (USP), explicando que os primeiros significados dessa palavra foram tomando forma em seu

imaginário ainda na infância quando sua mãe o chamava carinhosamente de caboclinho.

Com o avançar dos anos outros significados dessa palavra, de caráter negativo e associados a históricos de violência, foram também sendo notados e interrogados por ele. Várias dessas novas constatações faziam referência aos indígenas que haviam passado pelo processo de miscigenação forçada, em uma tentativa de embranquecimento, provocadas pelas já debatidas políticas indigenistas. Nessa dinâmica, inúmeras vítimas eram obrigadas a abandonar ou omitir suas pertencas étnicas e identidades, muitas vezes, inclusive, por condição de sobrevivência.

O que atrai especial atenção em sua fala é que o artista demonstra ter um apurado olhar, sensível e ensaístico, e passa a repensar sobre a ambivalência de significados desta palavra, desde os afetivos apresentados a ele por sua mãe em suas memórias pessoais, até aos mais sombrios desencadeados pelas violências coloniais, e passa então a investigar a potencialidade semântica que pode ser impulsionada em decorrência dessas interrogações. Ele afirma:

[...] Eu olho o Caboco enquanto um território e não enquanto uma identidade, a gente tem que pensar que isso é um lugar de articulação da memória. Então, cada um vai ter esse lugar de articulação da memória a partir de um determinado ponto, eu acho que é isso que eu incentivo, muito mais do que se apropriar de uma identidade ou de qualquer coisa, eu acho que é trabalhar com esse mínimo que chegou e mexer nisso, um formigueiro que seja, às vezes é uma formiguinha, você encontrou o formigueiro, você pisou nele, aí você já tá ali até caído tentando se recuperar e a memória está trabalhando e se transformando não individualmente mas coletivamente. [...] (CABOCO, 2020)³².

Esse gesto do artista, de repensar os efeitos dos variados e ambivalentes significados do termo caboco, pode promover, inclusive, o desvendamento de violências semânticas que podem ter sido ocultadas pela história e pelos documentos oficializados.

O que é possível considerar, por enquanto, é que o Caboco, de Gustavo Caboco, é um território que foi e continua sendo constantemente cultivado, em relação

³² Participação de Gustavo Caboco e Lucilene Wapichana com uma fala concedida ao curso de Pensamento Ameríndio, uma disciplina ministrada pelo Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades da USP. O recorte em questão inicia em 41min e 07 seg. no endereço a seguir: <<https://www.youtube.com/watch?v=MmY4LqJMU3c&t=6s>>. Acesso: 14 nov. 2021.

com sua jornada individual, a qual também é atravessada por suas práticas artísticas. Ou seja, a singularidade de seu olhar e seus modos de sentir e de se expressar são influenciados por essa rede de relações, impulsionados pelos fluxos encontrados pelo caminho, os fluxos cósmicos de que falava Guattari. Afinal, como já vimos anteriormente com Haesbaert (2004, p.127), comentando Deleuze e Guattari, “Muito mais que uma coisa ou um objeto, o território é um ato, uma ação, uma rel-ação, um movimento”. A seguir, tentarei articular algumas considerações sobre a presença do ato da escuta no itinerário de subjetividades de Gustavo Caboco.

4.3 O ato da escuta como cultivo da Semente de Caboco

Já foi comentado em vários momentos que percebo em Gustavo Caboco uma habilidosa disposição ensaística, o que faz dele um potente e original criador, não unicamente no sentido de criação artística, mas também em um viés de criação de pensamento, mesmo porque esses dois sentidos são indissociáveis. Gostaria de ilustrar essa constatação com o exemplo da semente e das plantas, já comentado no início deste trabalho, pois sua leitura sobre esses seres vegetais me parece instigante para pensarmos a relação entre transformação (das sementes e plantas) e criação (artística e de ideias).

Sendo assim, é necessário retomar a imagem da semente apresentada na introdução desta dissertação, considerando que se trata de uma simbologia que favorece a observação e o entendimento sobre como se dão os processos de criação e de transformação, relacionados à proliferação de vidas e de ideias:

A primeira estrutura simbólica que me relacionei foram as plantas. As plantas possuem começo, meio e fim: da potente semente (o zero), ao nascimento (broto), crescimento (desenvolvimento das folhas, espinhos, tronco e raiz), dificuldades de percurso (erva daninha, praga), o final dos ciclos menores (flores, frutos, folhas caindo) até o encontro do fim (sua propagação ou a planta seca). Seu poder de multiplicação, movimento e a combinação de terra fértil, sol e água - para geração de vida - me fascinam. Semente é sinônimo de proliferação de uma ideia. Um texto, uma palavra, desenho ou linha comunicam da mesma forma que a existência da potência de uma semente. Planta na cabeça - qual você irá perceber em muitos desenhos que produzo - a ideia se formando, se construindo. A árvore, as raízes, a casca, as folhas, o ciclo, o caule: são infinitos símbolos dentro do universo das plantas. (CABOCO, 2017, n.p.).

Me atrai especial atenção a maneira sensível e cuidadosa, e aparentemente espontânea no raciocínio do artista, sobre as conexões estabelecidas entre vida natural (lembrando que para Ailton Krenak tudo seria natureza e nesse sentido vida natural seria uma afirmação redundante) e criação artística e de pensamento. Desconfio de que essa proposição de aproximar as vidas naturais e as leituras criativas podem ser muito prolíficas para pensar as necessidades e urgências da contemporaneidade, rompendo com as fronteiras disciplinares (entre botânica e arte, por exemplo) construídas pela modernidade. Uma análise mais minuciosa a esse respeito deverá ficar para outras oportunidades de investigação por não dispormos ainda de propriedade e tempo suficientes neste momento.

Essa contextualização é oportuna, além disso, considerando as múltiplas significações que a semente apresenta no contexto pessoal e criativo do artista, fazendo referência, inclusive, ao título da presente seção “A semente de Caboco” que também dá nome ao seu texto que foi premiado no Concurso Tamoios, já mencionado nos capítulos anteriores. Sendo assim, considero que o próprio artista é uma semente em constante e permanente processo de cultivo e germinação.

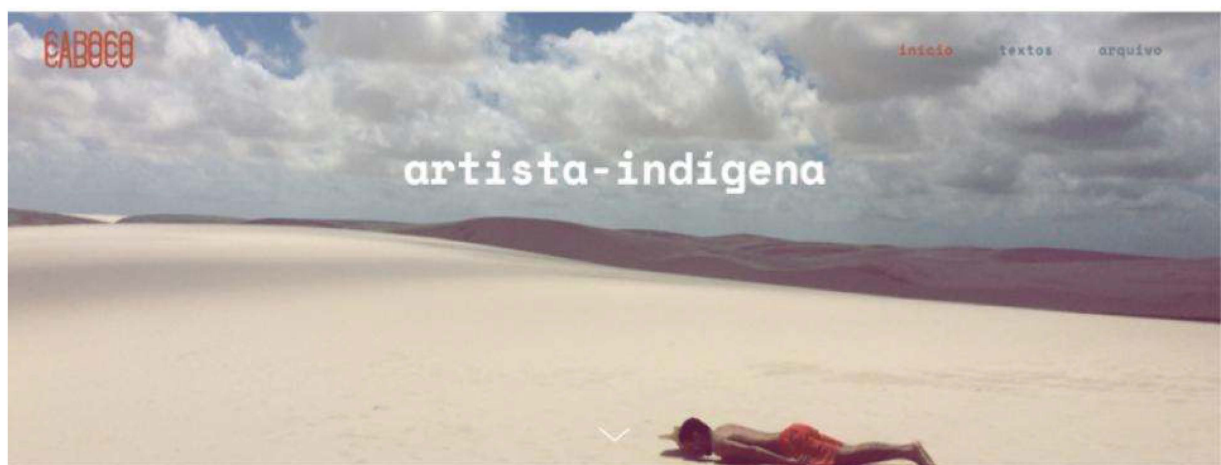
É possível perceber pelas declarações pessoais de Gustavo Caboco, tanto em entrevistas escritas, quanto *lives* e podcasts, ou ainda identificadas criativamente em alguns trabalhos artísticos, que o ato da escuta foi um dos principais elementos impulsionadores de seu percurso criativo e de investigação de suas relações com as memórias indígenas. Nesse sentido, a escuta possivelmente se apresenta como a primeira semente responsável por substanciar as reconexões com suas ancestralidades, fortalecendo-as e atualizando-as incessantemente, seja através das reflexões pessoais, seja como atuação política e artística. Suas relações com a escuta e os efeitos desencadeados a partir dela reiteram a constatação a respeito de sua cuidadosa habilidade sensível. É através das memórias acionadas via oralidade por sua mãe, e transmitida aos seus ouvidos, que o imaginário ancestral começa a se delinear. Aliás, as linhas, tanto aquelas que contornam seus desenhos quanto as que dão forma à caligrafia da escrita alfabética, são linguagens que substanciam seus trabalhos:

É com essa tecnologia, o desenho, que articulo a viva-memória Wapichana. Na lenta caminhada de retorno à origem em Roraima, no Canaúanim, onde moram meus parentes indígenas, me faço presente através das linhas. No desenho reconto algumas histórias e re-aprendo sobre meu corpo-indígena-presente. É no exercício de aprender a desenhar-fiar que fixo e guardo algumas histórias que escuto e entendo melhor sobre minha identidade. (CABOCO, 2020, p. 10).

A voz de Lucilene Wapichana é o passaporte que convidava Caboco a se conectar com aqueles universos que começavam a tomar forma em seu imaginário. Portanto, é notável que esse exercício cotidiano de narração de memórias desde a infância por sua mãe foi um dos principais elementos responsáveis por sedimentar as subjetividades e expressões criativas do artista.

Esse ato da escuta é observado explicitamente, e de modo ilustrativo, a partir da própria imagem de abertura em seu site pessoal, indicada abaixo, que é lançada aos olhos de quem o acessa, apresentando-se como introdução da página e também como descrição pessoal e artística de Caboco, evidenciando essa insistência ao exercício de ouvir a Terra. Nesta afirmação, o significado da Terra está associado no sentido simbólico, de conexão com a Terra enquanto ambiente no qual estão fixadas suas raízes, mas que também não deixa de ter conexões com outros dois significados, da terra quanto delimitação espacial, e também da Terra enquanto organismo vital que compõem a pluralidade de vidas. Lembrando que, apesar de terem sido comentadas separadamente, todas essas três definições se intercambiam.

FIGURA 5 - Imagem inicial do site de Gustavo Caboco



CABOCO É OUVIDOR DA TERRA

FONTE: <https://caboco.tv>

Nota-se que a insistência ao ato de ouvir a Terra, reconectar-se com ela buscando perceber suas mensagens e ressonâncias, é representada pelo corpo do artista em contato direto com o solo, performando esse atento exercício de escuta. Isso nos instiga a nos interrogar sobre quais as possíveis projeções que o ato da escuta pode desencadear, para além das suas definições literais de acionamento da audição enquanto mera receptora de ondas sonoras. Em outras palavras, quais efeitos sensoriais e intersubjetivos podem ser afetados pelo ato da escuta? E quais são suas relações com os demais sentidos e os desdobramentos resultantes disso?

A esse respeito, testo algumas reflexões estimuladas pelo contato com as considerações do já citado pensador, João Paulo Lima Barreto Yapamahsã, que comenta sobre a importância da palavra como componente fundamental nos processos de cura e de transformação do corpo durante os tratamentos do *Bahsese*, um método de medicina indígena:

Quando nós, povos indígenas, tratamos e olhamos o nosso corpo, olhamos a partir do nosso ponto de vista de transformação. O corpo está em constante transformação, está em movimento. Uma das coisas que levantei na minha tese de doutorado é exatamente como nós, povos indígenas, compreendemos e conceituamos o corpo. Cheguei a uma questão que o corpo, do nosso ponto de vista, é a síntese de todos os elementos, os nossos especialistas falam que o corpo é constituído de vida-água, quando digo água, não é a água que a gente conhece, é a água na sua essência, vida-animal na sua essência, vida-vegetal, vida-luz, vida-terra. Essa noção de constituição do corpo como elemento é fundamental, é onde os nossos especialistas lançam mão para transformar o corpo, então o *Bahsese* como Arte transforma o corpo pelo poder da manipulação das qualidades sensíveis e das coisas via palavras, pela formação que os especialistas têm, portanto, para nós, a oralidade é também importante, falar para nós não é qualquer coisa, é a palavra que transforma, é a palavra que destrói, é a palavra que constrói, o poder da palavra é super importante, portanto a Arte do *Bahsese* é isso. Dizia o grande professor indígena Brasilino Barreto: “Esse poder que está na ponta da boca”. Assim como para os brancos, o poder está na caneta, na escrita. (BARRETO; GONÇALVES, 2021, p. 5).

Não tenho a intenção de aplicar categoricamente as considerações desta citação em meu recorte de análise, pois mesmo em se tratando de uma cosmologia indígena não podemos esquecer que existe no Brasil e no mundo uma vasta diversidade de povos, com distintas culturas e variadas práticas culturais vinculadas aos seus contextos étnicos. No entanto, as considerações de Barreto muito contribuem para ampliarmos os modos de interpretarmos determinadas práticas de saber e de culturas, como é o caso da influência da oralidade em meu recorte de

análise, ou seja, mesmo sem a pretensão de forçar uma aplicação que pode ser imprudente devido ao risco de demasiada generalização, acredito que as considerações do pensador são estimulantes para pensar a potência apresentada pela oralidade. Uma das considerações que se destaca é a passagem que afirma que “o Bahsese como arte transforma o corpo pelo poder da manipulação das qualidades sensíveis e das coisas via palavras”. Nesse sentido, acredito que o ato da escuta pode operar um potente impulso de reconexões e interações sensíveis com determinados elementos de diversas ordens.

Luiz Rufino e Luiz Antonio Simas nos levam a refletir sobre essa questão no já citado ensaio *Encantamento: sobre política de vida* (2020, n.p.) afirmando, logo no início do texto, que reconectar diz respeito a “refazer conexões que foram perdidas”. Essa consideração embasa a tese central de seu texto, a noção de *encantamento*, que para os autores, além de tratar-se de um ato político, também é algo indispensável para que a vida seja praticada de maneira plena e efetiva:

Nas bandas daqui a noção de encantamento vem sendo ao longo do tempo trabalhada como uma gira política e poética que fala sobre outros modos de existir e praticar o saber. O encantado é aquele que obteve a experiência de atravessar o tempo e se transmutar em diferentes expressões da natureza. A encantaria, no Brasil, plasmada na virada dos tambores, das matas e no transe de sua gente cruza inúmeros referenciais para desenhar nas margens do Novo Mundo uma política de vida firmada em princípios cósmicos e cosmopolitas. A noção de encantamento traz para nós o princípio da integração entre todas as formas que habitam a biosfera, a integração entre o visível e o invisível (materialidade e espiritualidade) e a conexão e relação responsiva/responsável entre diferentes espaços-tempos (ancestralidade). Dessa maneira, o encantado e a prática do encantamento nada mais são que uma inscrição que comunga desses princípios. Para nós, é muito importante tratar a problemática colonial na interlocução com essa orientação. Entendemos que a matriz colonial é uma das chaves para pensarmos a guerra de dominação que se instaura entre mundos diferentes. Se de um lado temos a integração dos sistemas vivos, a conexão entre as dimensões materiais e imateriais e a ética ancestral, do outro lado está a separação e a hierarquização Deus/Estado, humanos/herdeiros de Deus e a natureza/recursos a serem transformados em prol do desenvolvimento humano. O encantamento como uma capacidade de transitar nas inúmeras voltas do tempo, invocar espiritualidades de batalha e de leitura e escrita em diferentes sistemas poéticos e primar pela inteligibilidade dos ciclos é luta frente ao paradigma do desencanto instalado aqui. Ou seja, o encanto é fundamento político que confronta as limitações da chamada consciência das mentalidades ocidentalizadas. (RUFINO; SIMAS, 2020, n.p.).

Desse modo, para que a vida obtenha seu estado de vivacidade deve-se mobilizar táticas que driblem as lógicas artificiais, automatizantes e anestésiantes ditadas pelas políticas de colonização, e para isso é necessária a insistência em

cultivar constantemente modos de despertar do “coma colonial”, como nos provoca Gustavo Caboco, em trecho de seu trabalho *Recado ao parente: fortificar nossos elos* (2020):

FIGURA 6 - Fotograma do trabalho *Recado ao parente: fortificar nossos elos*



FONTE: Programa Convida – Instituto Moreira Salles autor³³

Nesse sentido, a enfática tentativa de “ouvir a Terra”, exercitada por ele, além de buscar investigar as potentes mensagens e linguagens do cosmos, também pode se aproximar de uma dessas práticas de encantamento, defendidas por Rufino e Simas. Aliás, isso é facilmente identificável em sua trajetória biográfica e também em seus trabalhos criativos, através da constante menção e da presença de outras formas de vida que habitam a biosfera, como também por meio da conexão entre diferentes espaços e tempos. Um destes exemplos pode ser observado no já citado *Recado ao parente: fortificar nossos elos* (2020)³⁴, na afirmação “sei pouco, mas tento cavar

³³ A imagem pode ser conferida em 02 min. 01 seg. do seguinte endereço: <<https://ims.com.br/convida/gustavo-caboco/>>. Acesso em: 24 out. 2021.

³⁴ De acordo com o que localizamos no site do Instituto Moreira Salles, o Programa Convida foi lançado em 2020 como resposta aos danos causados pela pandemia aos profissionais de artes e cultura. Disponível em: <<https://ims.com.br/2020/07/20/programa-convida-etapa-3/>>. Acesso: em 05 mar. 2021.

buraco”, indicando seu constante e insistente exercício de escavar percepções, buscando articular relações com a Terra.

É possível perceber ainda a presença da ideia de conexão mútua e de reciprocidade com esses distintos componentes do cosmos manifestada em *Pororoca Wapichana* (2021), outro recente trabalho, este realizado em coletivo com Lucilene Wapichana, sua mãe e artista, tendo como materialidade principal o fio de tecelagem. Esta obra foi uma das que compuseram a exposição *Vêxoa: nós sabemos*, primeira exposição destinada à arte indígena contemporânea, realizada pela Pinacoteca de São Paulo, estando em temporada de outubro de 2020 até março de 2021, sob curadoria da artista e Doutora em educação, Naine Terena. Ao comentar sobre sua participação e sobre a presença do fio, Lucilene Wapichana nos atenta:

[...] aquele bordado não é só um bordado, é toda a história, a memória do fio, como ele foi plantado através do algodão. [...] todo mundo conhece sobre o fio, mas não sabe de onde ele veio. [...] ele conversa com você. [...] a minha mensagem é que todos aproveitem, que não é todo mundo que consegue escutar. (LUCILENE WAPICHANA, 2020, n.p.)³⁵.

Percebemos, desse modo, a presença de uma relação cuidadosa, de interação e conexão entre essas outras formas de vida, a exemplo do fio, desde o seu percurso de cultivo e nutrição do algodão na terra, até o seu processo de transformação em linha e de conexão com quem o manuseia. Além do mais, é provocadora a afirmação de que não é todo mundo que consegue escutar, levando-nos a suspeitar que, a escuta a que se refere Lucilene Wapichana é muito mais profunda e subjetiva que a mera recepção de ondas sonoras. Assim, desconfio de que haja alguma relação semelhante àquela comentada por João Paulo Lima Barreto, sobre o poder da palavra como transformação do corpo a partir da afetação das qualidades sensíveis. Abaixo um registro de Gustavo Caboco e Lucilene Wapichana diante da obra *Pororoca Wapichana*:

FIGURA 7 – Gustavo Caboco e Lucilene Wapichana diante da obra *Pororoca Wapichana*

³⁵ O trecho do depoimento de Lucilene Wapichana inicia em 5 min e 46 seg do endereço: <<https://www.youtube.com/watch?v=7VnYH4VgaAE&t=395s>>. Acesso em 14 nov. 2021.



FONTE: Youtube – Diversitas: Disciplina de Pensamento Ameríndio - USP³⁶.

Ademais, outro aspecto apresentado neste trabalho é a própria imagem da *pororoca* fazendo referência aos deslocamentos involuntários enfrentados por sua mãe. Isso é incontornável para pensar as práticas criativas e as experiências subjetivas de Gustavo Caboco, pois ele afirma que sua identidade indígena parte necessariamente da conexão com o corpo materno. É isso que será debatido no item a seguir.

4.4 Pororoca Wapichana: diáspora indígena e corpos-memória em movimento

Como já mencionado em diversos momentos desta dissertação, o processo de investigação sobre as ancestralidades e ensaios criativos de Gustavo Caboco tem como base os vínculos estabelecidos com sua mãe. Nota-se, assim, que o percurso de reconexões com suas identidades indígenas é indissociável do corpo materno. Ele mesmo demonstra a seguir, verbalmente e visualmente, a partir do trabalho *Rede-*

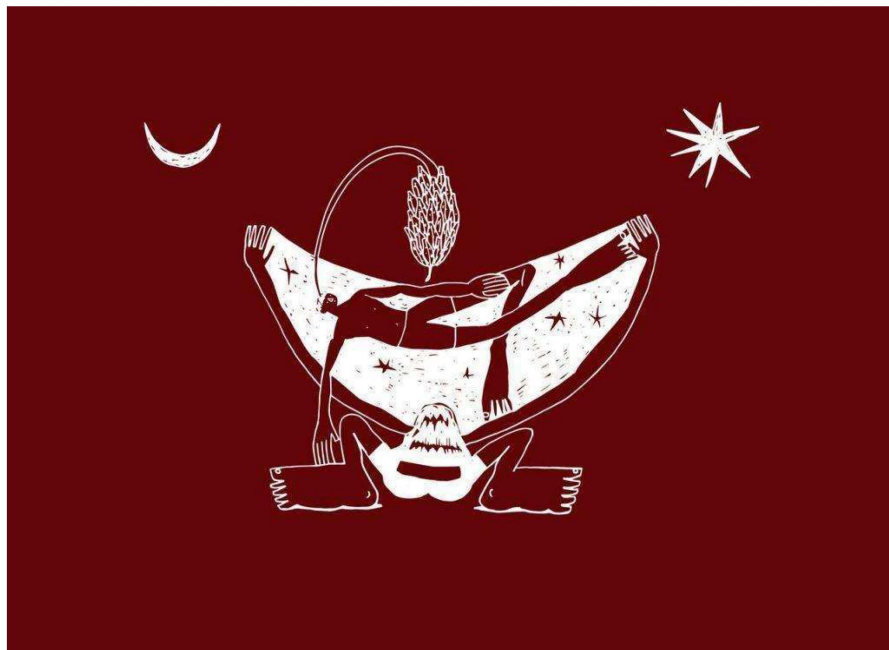
³⁶ O Fotograma mencionado encontra-se em 46min e 58 seg do seguinte endereço: <<https://www.youtube.com/watch?v=MmY4LqJMU3c&t=3910s>>. Acesso: 14 nov. 2021.

Mãe, a maneira como o acesso aos territórios indígenas pela via da fabulação foram impulsionados pela voz de Lucilene Wapichana:

Não possuo identidade indígena sem relação com minha mãe. Sua capacidade de articular lembranças e me levar a lugares de seu corpo-memória é o que me leva até a maloca. Primeiro em palavra, depois corporalmente, quando nos apresenta a nossos familiares indígenas. Ela levou 33 anos para retornar à aldeia. Seu deslocamento - do norte ao sul - a transformou como pessoa, mas nunca deixou sua identidade indígena de lado - nunca deixou para trás os fios que aprendeu a tecer com as mãos habilidosas da avó Blandina. Suas mãos criam uma primeira rede, onde me faço presente. (CABOCO, 2020, p.18-19).

O texto citado acima faz parte do livro *Rede Indígena Extensão Wapichana* (2020) e acompanha o seguinte desenho:

FIGURA 8 – Rede-Mãe



FONTE: Arte que acontece (2020)³⁷.

Pelo que já pudemos notar, apesar de Gustavo Caboco ter nascido em um ambiente geograficamente urbano, na capital paranaense, o imaginário ancestral sempre se manteve nutrido pela oralidade. Era a voz de sua mãe que permitia a ele ser inserido naqueles ambientes via fabulação, até o momento em que todo aquele

³⁷Fonte: <<https://www.artequaeacontece.com.br/o-retorno-a-terra-de-gustavo-caboco-em-busca-de-suas-raizes/>>. Acesso: 03 mai. 2021.

universo mediado pela oralidade acaba tomando forma concreta pela primeira vez em 2001, há exatos 20 anos da escrita desta dissertação, quando realizaram uma viagem até a comunidade Canauanim. Esse primeiro contato físico de Gustavo Caboco com o território ancestral foi um divisor de águas significativo para que caminhos e reflexões sobre subjetividades e modos de expressão fossem sedimentados:

A minha trajetória e pesquisa de retorno à origem indígena guiam o processo de produção nas artes visuais. Nasci na capital paranaense e cresci num ambiente urbano com as histórias da minha mãe: uma Wapichana, da terra indígena Canauanim, do município de Cantá - Boa Vista, Roraima. Lucilene saiu da aldeia aos 10 anos de idade, em 1968, e suas histórias, sementes, que a acompanham, em conjunto com o retorno que realizamos em 2001, onde fui apresentado à minha avó e familiares indígenas, traçaram o meu destino como artista. Encontrei no desenho, no texto, no bordado, no som, na escuta e no Caboco formas de dialogar com as atualidades indígenas e identidade indígena. (CABOCO, 2019).

Essa saída de Lucilene de seu território ancestral ocorrida em sua infância requer uma responsável reflexão para que possamos perceber minimamente como se dão muitos dos processos diaspóricos das populações indígenas. Um elemento de imprescindível atenção se refere ao modo como são enunciados discursivamente esses deslocamentos, pois dependendo de como a situação é narrada as violências são omitidas ou negligenciadas. De acordo com Nina Rahe (2020), Caboco questiona o modo como esse processo de “doação” foi enunciado por muito tempo:

O percurso de sua mãe, de acordo com o artista, é narrado por ela a partir de uma adoção que aconteceu em 1968, quando Lucilene foi morar com uma família em Boa Vista (RR), antes de ser enviada para outra em Manaus (AM). Ao retomar essa trajetória, no entanto, o artista escolhe não usar apenas uma palavra, afirmando que “ela foi dada, doada, entregue, adotada, raptada”. “Há várias palavras, dependendo da perspectiva que você olha para a história”, diz. “Minha mãe conta como adoção, mas ela foi trabalhar na primeira e na segunda casa. Por isso uso a palavra rapto. Uma criança indígena trabalhando na sua casa. Que tipo de adoção é essa? É um rapto e um desterro”, questiona. (RAHE, 2020, não p)³⁸.

Percebemos ainda, pelo seguinte fragmento de uma publicação da *Arte que Acontece*³⁹, que essa situação enfrentada por Lucilene Wapichana em sua infância

³⁸ Fonte: <<https://premio-select.com.br/tag/gustavo-caboco/>>. Acesso 13 jan. 2021.

³⁹ Fonte: Arte que Acontece é uma multiplataforma que produz e publica assuntos relacionados à arte contemporânea. A matéria pode ser visualizada no seguinte endereço: <<https://www.artequaeacontece.com.br/o-retorno-a-terra-de-gustavo-caboco-em-busca-de-suas-raizes/>>. Acesso em: 27 fev. 2021.

não foi um caso isolado, mas algo que era recorrente no Brasil durante o período da ditadura militar:

O que era colocado como uma “adoção” era na verdade um rapto. Essa prática criminosa era muito comum durante a ditadura militar no Brasil e foi documentada pelo jornalista Eduardo Reina no livro *Cativeiro sem fim*. Lucilene acabou realmente adotada, tendo o que era um acolhimento familiar, apenas tempos depois por uma família de Curitiba, no Paraná, onde cresceu. Apenas em 2001, 33 anos depois de ter sido arrancada de sua terra, Lucilene voltou a Canaúanim, levando consigo o filho que na época tinha 12 anos de idade, Gustavo. Apesar da pouca idade, a viagem foi crucial para o desenrolar de sua vida, fazendo-o compreender muitas das coisas que a mãe narrava para ele desde cedo, histórias que vinham de longe. (GERMANO, 2021, n.p.).

Se nota pelos questionamentos de Caboco, além da indignação pelos violentos processos que fizeram sua mãe enfrentar esses deslocamentos compulsórios, também um compromisso e insistência em traçar caminhos para que isso não caia em esquecimento, e a partir de suas expressões criativas os discursos coloniais são questionados, memórias são atualizadas e reivindicações são exigidas, e possivelmente essas sejam algumas das razões pelas quais vários de seus trabalhos enunciam a afirmação “não apagarão a nossa memória”. Ademais, as práticas artísticas, além de constituírem-se como uma potente via de expressão criativa e subjetiva, também podem ser uma provocadora aliada na formulação de releituras dos acontecimentos e fortalecimento de reivindicações.

Uma imagem bastante simbólica, ilustrativa e poética, proposta pelo artista, para fazer referência aos deslocamentos, ou diáspora indígena, é a já citada “pororoca”, confirmando mais uma vez sua habilidade ensaística e sua disposição como pensador. Na apresentação do trabalho *Corpo-presente e Corpo-Memória Wapichana (2018)*, ele argumenta sobre como se organizam seus modos de pensar os corpos indígenas em deslocamentos e de que modo o movimento da pororoca se apresenta como uma imagem articuladora e ilustrativa:

O corpo é memória: Corpo-Memória evoca a reflexão aos corpos indígenas contemporâneos que estão em constante movimento. Parto do lugar de um corpo-indígena que entrou numa pororoca, lá em Roraima, da aldeia Canauanim, dum corpo representante do povo Wapichana, e continua o seu movimento fluvial no sul, em Curitiba. Falo sobre corpos memória que, no exercício da oralidade e escuta, tratando-se dos povos de Roraima, propagam os mistérios das raízes da alta montanha plana e do silêncio. O corpo memória nasce da aldeia e vai de encontro à cidade e é nesta mudança, deslocamento, adaptação, enfrentamento, sobrevivência que é importante se atentar de onde vêm as narrativas. (CABOCO, 2018, n.p.)⁴⁰.

Me chama muito a atenção a maneira simbólica e poética utilizada por Caboco para observar esse acontecimento, mesmo com a carga de trauma e de brutalidade que possa apresentar. Talvez seja o próprio teor de violência enfrentado por sua mãe a razão que o tenha condicionado a elaborar uma analogia com o movimento avassalador que é causado pela pororoca enquanto fenômeno, este sim natural:

Pororoca: Do Tupi Guarani pororoca = estrondar, rebentar. A pororoca é considerada como a devolução da água doce despejada no mar pelo rio Amazonas. A pororoca provoca estrondo tal, que toda a floresta como prenúncio fica silenciosa aguardando a passagem imponente de suas ondas que podem alcançar altitude de até três metros a uma velocidade que pode variar de 15 a 30 milhas por hora. (DICIONÁRIO ILUSTRADO TUPI GUARANI, n.p.)⁴¹.

Prosseguindo as considerações relacionadas à imagem da *Pororoca Wapichana*, e sem se distanciar das reflexões sobre os deslocamentos dos corpos indígenas, em recente entrevista para o podcast *Nhexrõ: artes indígenas em rede* (2021), Gustavo Caboco comenta algumas das implicações sociais desses deslocamentos e sobre o modo como a sociedade dominante, quase que em sua totalidade, costuma pensar esse fato. A seguir estão transcritos alguns recortes dessa entrevista realizada pelo antropólogo e poeta, Idjahure Kadiwel:

⁴⁰ O texto completo de apresentação deste trabalho pode ser conferido no site pessoal do artista no seguinte endereço: <http://caboco.tv/work/corpo-presente/?fbclid=IwAR3SxFgSIjNGQKEjuhrnj8BkQNZV8iRFdMiNcQ-_TGDx7N0atLSAwpBjxFI>. Acesso em: 16 out. 2021.

⁴¹ Fonte: <<https://www.dicionariotupiguarani.com.br/dicionario/pororoca/>>. Acesso: 18 jun. 2022.

Idjahure Kadiwel: Dá pra ver que você é uma pessoa muito sensível e um pensador também. Porque essa configuração de pensar a História do Brasil como uma diáspora dos povos indígenas dentro desse território, eu acredito que não é uma coisa muito comentada. Pensar na diáspora das pessoas indígenas dentro dessa terra. As violências são inúmeras nessa estrutura colonial e de violência, mas eu acho muito interessante você seguir esse rastro dos ancestrais da forma que você tem feito, com várias linguagens. É isso que me chama atenção e tem chamado atenção no mundo das artes. [...]

Gustavo Caboco: [...] Então, quando a gente dá um passo pra trás, então, para retornar um pouco e percebe essa diáspora, esse pensamento diaspórico, onde ele muitas vezes é reconhecido no pensamento das questões africanas, no contexto brasileiro, quando a gente pensa isso que você traz, as questões indígenas e da circulação dos povos indígenas no território brasileiro, existe aí um preconceito gigantesco que as pessoas fazem a todo momento. Então, se você saiu, digamos, de um território originário, pronto, então você deixa de ser aquilo que você afirma que é. Então, vem carregado desse pensamento, e a expressão, e a criatividade, e a autoestima, todas essas questões, elas vão indo para onde? elas vão esvaziando esse sentido, essa possibilidade de existência. Então, eu vi sim na trajetória de minha mãe uma resistência ao longo de muitas décadas, não só da busca de realmente reencontrar a mãe dela, e ela sabia onde era esse território originário, onde isso estava localizado por conta da memória dela, isso é realmente impactante na minha trajetória, esse caminho de ida que ela fez que é um caminho de retorno. (CABOCO, 2021, n.p.)⁴².

Com o avançar da conversa, o entrevistador comenta sobre a expressão multimídia e pluriforme utilizada nos processos criativos de Gustavo, chamando atenção para a multiplicidade de linguagens trabalhadas em suas obras. Exemplificam isso pelo fio de tecelagem presente em alguns de seus trabalhos, como por exemplo na já comentada *Pororoca Wapichana*, ainda em conexão com as reflexões sobre a diáspora:

⁴² Trecho da entrevista concedida para o podcast *Nhexro: artes indígenas em rede*, que inicia em 12 min e 44 seg do seguinte endereço: <<https://www.youtube.com/watch?v=5i9C3WyGhz8&t=603s>>. Acesso em 06 fev. 2022.

Gustavo Caboco: Esse fio, como que ele acontece: quando a gente fala da Pororoca Wapichana estamos falando exatamente da história da minha mãe, do deslocamento, dessa diáspora. Eu prefiro, ao invés de usar a palavra diáspora, eu fui logo me apropriando da palavra pororoca, acho que fica bem mais bonito, é bem mais ilustrativo, no sentido da violência mesmo da coisa. Que é uma pororoca. Ela sai de lá não por uma escolha, como você estava falando aí, essas possibilidades de vida. Então, um trajeto muito violento dessa diáspora, dessa pororoca. Como explicar um Wapichana no sul, alguém que sai de uma aldeia em Roraima e está aqui no Paraná. Então, é muito longa essa história, ela é muito complexa e cheia de camadas, então a pororoca eu acredito que dá conta de trazer essa imagem de movimento, de deslocamento. E essa luta por autonomias, que estamos falando, tem muito a ver com isso, porque a minha mãe ela foi dada, é essa a história que eu venho repetindo. A minha avó deu a minha mãe pra uma enfermeira missionária. Por quê? E aí são várias respostas, mas uma delas é sim essa aposta numa nova possibilidade de vida, numa não satisfação com o lugar que ela tava, tentando procurar um novo caminho para seus filhos, enfim, um ato de resistência. É uma contradição grande, né? Parece um abandono, ao mesmo tempo que se trata de uma aposta. Ou, quem sabe, uma semente, né? Então, em alguns momentos eu me apresento assim: “quem eu sou, quem é o Gustavo Caboco?”, eu sou um recado da minha avó, que deu a minha mãe, e estamos aqui contornando tempos, e fios, e costuras e a luta é a mesma, a luta por autonomia. Autonomia da cultura, autonomia da existência, da sobrevivência, da expressão, da fala, de ser reconhecido como gente que seja, de ter uma história que ela pode ser expressada e não precisa vir cheia de preconceitos, ou não ser levada a sério, ser levada como uma brincadeira. [...] (CABOCO, 2021).⁴³

Identificamos na passagem do autor algumas conexões com as discussões relacionadas às definições de território articuladas anteriormente, tanto em sua dimensão física, representada pelo deslocamento geográfico enfrentado por sua mãe, como também em um viés simbólico, pois se interpretarmos os corpos humanos como exemplos de territórios, opera-se nesse processo ao menos dois exemplos de des(re)territorialização, o espacial e o simbólico, e certamente todo o itinerário percorrido fisicamente por alguém influenciará na formulação de suas des(re)territorializações simbólicas e subjetivas.

Já percebemos que, no caso de Lucilene Wapichana, apesar de toda violência que lhe foi imposta, as memórias ancestrais sempre se mantiveram vivas, de modo que ela inclusive as transmitia ao seu filho. A potência e a persistência da memória, e seu acionamento pela oralidade, foi o que possivelmente estimulou o filho de Lucilene despertar sua aptidão criativa, bastante cuidadosa e original. Verificaremos a seguir, ao nos aproximarmos de *Baaraz Kawau*, alguns dos indícios dessa disposição ensaística e sensível manifestada criativamente na cativante poética do autor.

⁴³ O trecho mencionado inicia em 32min e 00seg do endereço a seguir: <<https://www.youtube.com/watch?v=5i9C3WyGhz8>>. Acesso em 17 out. 2021.

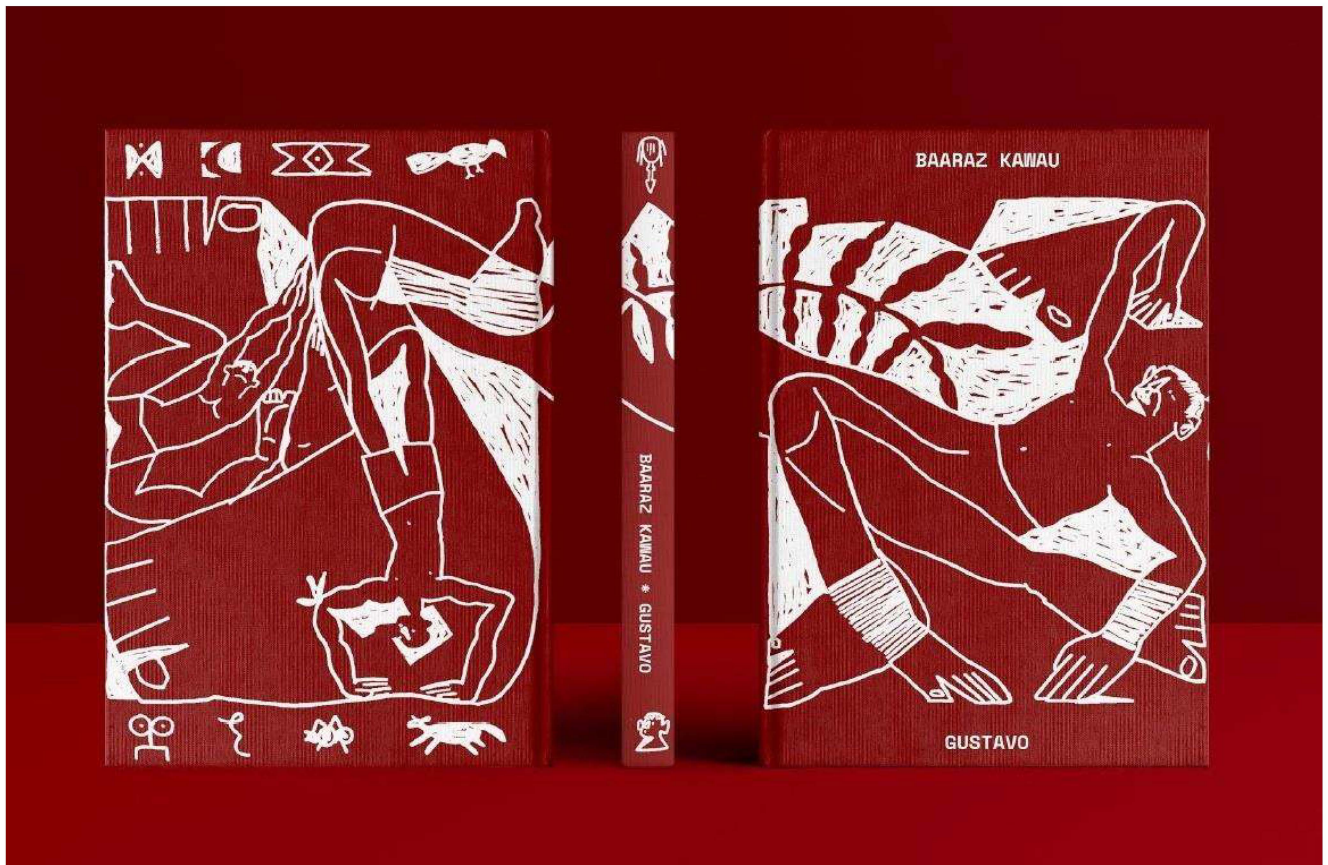
5 O CAMPOS APÓS O FOGO: O CULTIVO DE MEMÓRIAS E IDENTIDADES EM BAARAZ KAWAU

O que se pretende com este capítulo é apresentar algumas leituras analíticas resultantes do meu contato com a obra *Baaraz Kawau*, desdobradas ao longo da caminhada desta pesquisa, tendo sempre como horizonte o propósito de se distanciar das projeções eurocêntricas que por muito tempo influenciaram a construção de um imaginário essencialista, desatento e descomprometido com as humanidades dos povos originários. Por mais engajado que seja esse compromisso, e sendo eu um pesquisador branco que não ocupa esse lugar de enunciação, de vivência cultural e étnica, as leituras acabam por ser sempre limitantes e provisórias.

Nesse sentido, o que busco a seguir é expandir caminhos de leituras possíveis contribuindo para a percepção dos potentes horizontes alcançados com o trabalho de Gustavo Caboco, tendo em vista o recorte de análise proposto pela pesquisa, relacionado às práticas de des(re)territorialização.

O desenvolvimento deste capítulo será subdividido em 5 seções. Na 1ª, serão apresentadas informações contextuais sobre o lançamento do livro e alguns aspectos relacionados à visualidade e materialidade física da obra; na 2ª, apontarei as principais motivações que impulsionaram a criação deste trabalho pelo autor; a 3ª será dedicada a observar alguns elementos vinculados às identidades e memórias do artista, manifestados nesta publicação, observando também suas conexões com outros trabalhos; na 4ª sinalizarei importantes considerações sobre a atuação de Casimiro Cadete, componente central da obra, observando a ênfase dada à sua importância como um engajado defensor do povo Wapichana, que contribuiu significativamente para a preservação de suas memórias e identidades coletivas. E por fim, na 5ª e última seção, indicarei algumas constatações que se referem à fértil poética de Gustavo Caboco, apontando quais os elementos materiais e simbólicos são identificados em sua linguagem, e como esses componentes acabam por nutrir possibilidades de expressão e fortalecimento das identidades indígenas, contribuindo também para a manutenção e preservação de suas memórias.

A exposição se inicia com a capa e contracapa do livro *Baaraz Kawau* projetada abaixo, para melhor ambientar as considerações que serão tecidas no desenrolar do capítulo:

FIGURA 9 – Fotografia do livro *Baaraz Kawau*

FONTE: Museu Paranaense (2019)⁴⁴.

5.1 O Informações contextuais sobre o lançamento e composição visual do livro

A decisão por iniciar trazendo a imagem do livro se dá por uma necessidade de ambientar as reflexões que serão progressivamente articuladas ao longo do capítulo, tendo em vista os aspectos visuais que ela apresenta, e refletindo sobre a maneira como esses componentes de linguagem em suas várias formas e mídias são experimentadas por Gustavo Caboco.

Como é possível observar, trata-se de um trabalho resultante de uma estética bastante singular e visualmente atrativa, trazendo em si códigos verbais e não verbais.

⁴⁴Fonte da imagem: <<https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Galeria-de-Imagens/Livro-Baaraz-Kawau>>. Acesso em: 27 fev. 2021.

Todas as páginas apresentam as mesmas cores, em vermelho intenso, com desenhos e textos verbais na cor branca, potencializando o efeito do contraste, e também abrindo espaço para a uma analogia no que se refere a uma certa percepção simbólica que contrasta com os livros que refletem os paradigmas vinculados ao cânone europeu, cujas páginas são majoritariamente brancas, em referência aos discursos hegemônicos, em oposição a essas com tonalidade vermelha, fazendo alusão aos povos originários. Isso influencia, inclusive, a nos remeter às peles de papel de que fala o Xamã Yanomami, Davi Kopenawa (2015, p. 65-66). Simbolicamente, refere-se aos tons de brasa da pele do representante de um povo que se empenha em confrontar as constantes tentativas de apagamento de suas peles, identidades e memórias.

O aspecto cromático também se manifesta em outro componente central para a constituição formal e simbólica do livro: a presença do fogo. O aquecimento das chamas exerce sua influência desde os episódios anteriores à publicação da obra, pois, como veremos na seguinte seção, elas foram um dos disparadores responsáveis por acender os inquietantes estímulos afetivos, subjetivos e criativos de seu criador.

Baaraz Kawau foi impresso à mão em serigrafia, pelo ateliê de encadernação artesanal e estúdio de impressão serigráfica, *Caderno Lustrado*⁴⁵, apresentando capa dura e em tecido, e um tamanho compacto de 14 x 9,5 cm, favorecendo assim o ajuste nas mãos e o deslocamento e transporte. Em tiragem de 100 exemplares, um terço deles foi encaminhado ao povo Wapichana, o que permite considerá-lo como um potente elemento em favor da representatividade, por encorajar os demais parentes para que também investiguem suas subjetividades e as fortaleça por intermédio das práticas criativas, algo que também é incentivado explicitamente no já citado trabalho *Recado ao parente: fortificar nossos elos*. Além dessa provocação estar presente logo neste título, ela é reiterada ao longo dos versos, como nos seguintes trechos: “Faz tua história parente artista, publica, canta desenha”, e em “vamos falando, parente. Criemos” (CABOCO, 2020, n.p). O encorajamento que é manifestado pelo autor, nesse sentido, tem o potencial de despertar o impulso de criação que pode estar em processo de germinação nos demais parentes, artistas indígenas.

⁴⁵ Site de ateliê e estúdio *Caderno Lustrado*: <<https://www.cadernolustrado.com.br/sobre>>. Acesso: 18 jun. 2022.

O lançamento de *Baaraz Kawau* aconteceu em 2019, no ano em que foi instituído pela Unesco como sendo “O Ano Internacional das Línguas Indígenas”, durante as comemorações do “Abril Indígena” do Museu Paranaense⁴⁶, acompanhado de mesa redonda que debatia a importância da literatura indígena na formação do leitor multicultural. Trazendo para o corpo da obra a língua wapichana o artista evidencia a defesa na valorização deste componente tão fundamental para a manutenção da cultura de um povo, justamente no ano em que essa importante pauta foi colocada em debate a nível internacional, em razão do alarmante número de línguas que apresentam o perigo de serem extintas, e como se sabe, com o desaparecimento de uma língua parte da cultura (e consequentemente do povo em si) também morre com ela. De acordo com o site do “Ano Internacional das Línguas Indígenas”:

Un año internacional es un importante mecanismo de cooperación destinado a concienciar sobre un tema de interés mundial y a movilizar a diferentes interesados para llevar a cabo una labor coordinada en todo el mundo. En 2016, la Asamblea General de las Naciones Unidas aprobó una resolución en la que se proclamó el año 2019 Año Internacional de las Lenguas Indígenas, sobre la base de una recomendación hecha por el Foro Permanente para las Cuestiones Indígenas. En ese momento, el Foro indicó que el 40% de las 6700 lenguas que se calcula que se hablan en el mundo estaban en peligro de desaparición. El hecho de que la mayoría de ellas son lenguas indígenas pone en riesgo las culturas y sistemas de conocimiento a los que pertenecen. (IYIL 2019, n.p.)⁴⁷.

Além de trazer os idiomas português e wapichana, *Baaraz Kawau* também apresenta a linguagem dos desenhos que, obviamente, não estão ali apenas com a finalidade de ilustração, como se tivessem importância secundária, já que, assim como as linhas da caligrafia alfabética, o contorno das imagens também compõe a tessitura do livro, reverberando simbologias que são substanciais para composição das histórias que resultam na vida da obra em sua totalidade. A importância dos desenhos é, portanto, insubstituível, pois para o artista, trata-se de uma linguagem que consegue sintetizar de maneira própria, fluída e singular, algumas de suas

⁴⁶Matéria sobre o lançamento do livro *Baaraz Kawau*: <<https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Noticia/Mesa-redonda-discute-literatura-indigena-no-Museu-Paranaense>>. Acesso em 04 fev. 2022.

⁴⁷ Nota consultada no site do Ano Internacional das Línguas Indígenas, que pode ser acessada no seguinte endereço: <<https://es.iyil2019.org/about-iy-2019/#about-1>>. Acesso em 22 mai. 2022.

inquietações. Percebemos isso em seu depoimento para o podcast já referido anteriormente:

Com certeza, uma base do meu trabalho todo é o desenho, eu gosto do desenho como essa força de síntese. O desenho é a hora que eu vou ali e deixo realmente as coisas fluírem, esse pensamento de rio, [...] essa palavra fluindo, uma palavra tão bonita que você mesmo trouxe há pouco, e a gente deixa fluir, e eu acredito que o desenho tem essa força, e é uma força realmente que acaba nos levando de um lugar a outro. (CABOCO, 2021)⁴⁸.

Assim, nota-se, mais uma vez, a fundamental presença dos desenhos enquanto um código multissemiótico, simbólico e também discursivo, que se relaciona mutuamente com texto verbal para constituição do livro.

Considerando que a presença do fogo percorre a obra de distintas maneiras, seja pelos aspectos cromáticos e visuais, seja pelos efeitos das labaredas responsáveis por incinerar o Museu Nacional, e ainda, simbolicamente, devido ao calor do fogo se associar ao aquecimento da necessidade de criação, estimulada em Caboco a partir do momento em que toma conhecimento da tragédia, será comentado na seguinte seção a influência do fogo para criação de *Baaraz Kawau* e sobre como ele se manifesta nesta obra.

5.2 O ACENDER DAS CHAMAS: estímulos que impulsionaram a criação do livro

Como já mencionado em capítulos anteriores, em julho de 2018, Gustavo Caboco vence o 1º lugar do Concurso Tamoios de escritores indígenas, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, em parceria com o Instituto UKA, pela escrita do texto *A Semente de Caboco*⁴⁹. Um pequeno fragmento desse texto pode ser visualizado em uma postagem em seu perfil do instagram⁵⁰. O autor recebe a certificação das mãos dos premiados escritores Daniel Munduruku e Cristino

⁴⁸ O trecho do depoimento citado na nota inicia em 11min e 47 seg do podcast disponível no seguinte endereço: <<https://www.youtube.com/watch?v=5i9C3WyGhz8&t=844s>>. Acesso em 22 mai. 2022.

⁴⁹ A divulgação do 1º e 2º lugar do 15º Concurso FNLIJ/ UKA Tamoios de Textos de escritores indígenas encontra-se disponível na página 3 do seguinte endereço: <https://www.fnlij.org.br/site/images/Concursos_FNLIJ_2018.pdf>. Acesso em 04 fev. de 2022.

⁵⁰ Um trecho do texto *A Semente de Caboco* pode ser consultado em uma postagem feita pelo autor, no dia 06 de agosto de 2018, no seguinte endereço: <https://www.instagram.com/gustavo.caboco/p/Bml9h_qBtqq/>. Acesso em 18 mai. 2022.

Wapichana, no anual encontro de escritores indígenas, no Rio de Janeiro. Abaixo está o registro deste momento que se encontra também disponível no instagram do artista:

FIGURA 10 – Gustavo Caboco com os escritores Daniel Munduruku (à esquerda) e Cristino Wapichana (à direita).



FONTE: Instagram @gustavo.caboco (2018)⁵¹.

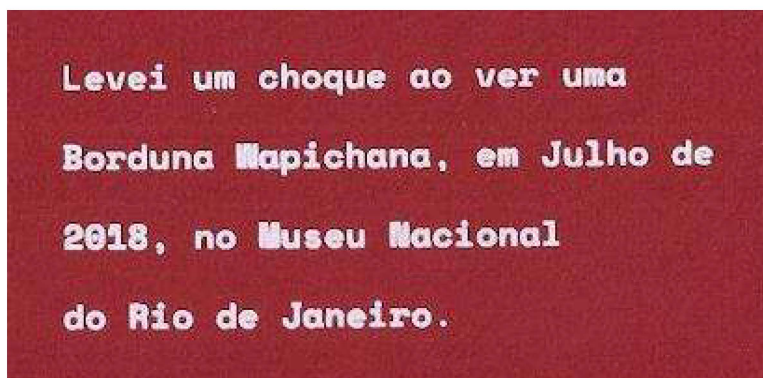
Durante sua estadia no Rio de Janeiro, Caboco realiza uma visita ao Museu Nacional, e em uma das salas de exposição se depara com um Borduna Wapichana, instrumento cultural confeccionado em madeira, que pode ser identificado como uma arma de defesa e ataque. De imediato, aquele encontro lhe causa um sobressalto por pelo menos dois motivos: um deles se refere à origem cultural da peça, de mesma pertença étnica que a sua, e o segundo se focaliza na idade que este instrumento apresentava em sua identificação, muitíssimo próxima à data de nascimento de seu tio-avô, Casimiro Cadete.

O arrebatamento provocado por tais "coincidências", ou sincronicidades, como comenta Carola Saavedra, (2021, p. 30), que possivelmente só poderiam ser percebidas por aquele olhar, atento, sensível e construído por uma subjetividade muito particular, e naquele momento em específico (considerando que dois meses seguintes o museu é destruído pelo incêndio), são os primeiros estímulos que se desdobrariam no surgimento de *Baaraz Kawau*. A reação desse impacto é retratada a seguir, pelo

⁵¹ Postagem realizada no dia 29 de julho de 2018 no perfil pessoal do instagram do artista @gustavo.caboco. Acesso: 20 jun. 2022.

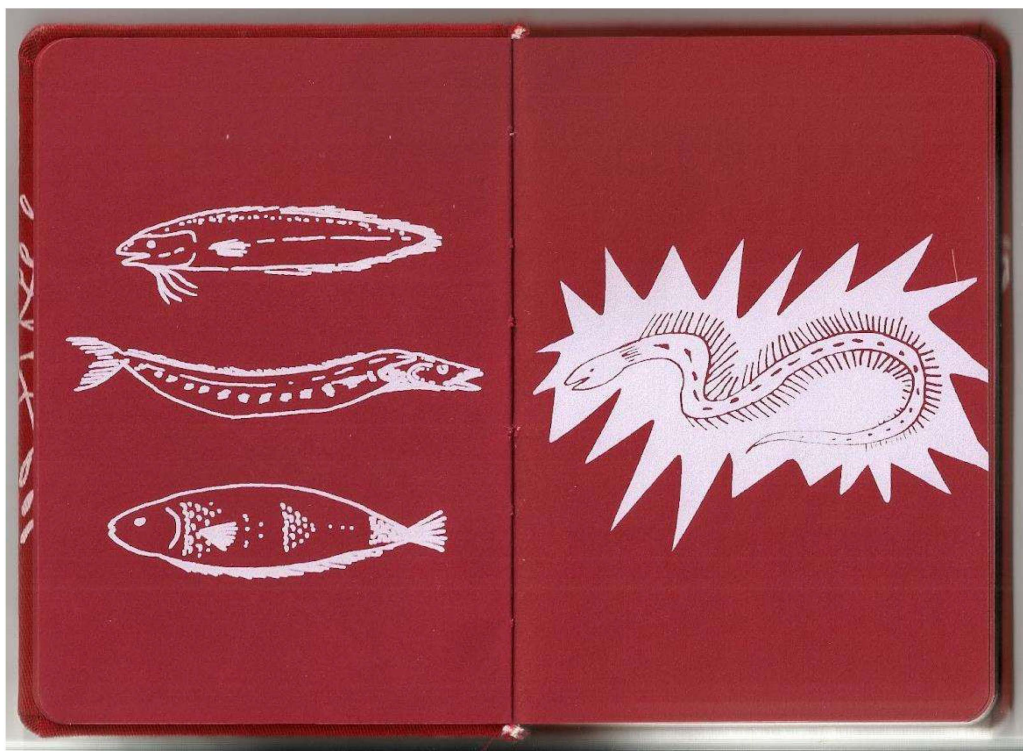
choque que é demonstrado visualmente e metaforicamente, por intermédio dos desenhos do peixe-elétrico, impressos na figura 12. E na 13, nota-se como esse impacto é relacionado com o significado do nome de seu tio:

FIGURA 11 – Trecho do livro *Baaraz Kawau*



FONTE: Gustavo Caboco (2019).

FIGURA 12 – Desenhos do peixe-elétrico



FONTE: Gustavo Caboco (2019).

FIGURA 13 – Trecho do livro *Baaraz Kawau*⁵²

⁵² Devido a digitalização não conseguir favorecer o tamanho da fonte desejado, optei por transcrever os trechos da página a seguir: “Ocorreu literalmente um curto-circuito ao ver o objeto, pois a idade da



FONTE: Gustavo Caboco (2019).

Neste trecho é possível observar a maneira como a escrita alfabética e os desenhos se costuram e se intercambiam na composição das páginas. Isso é exemplificado por intermédio da descrição do choque que é disparado em decorrência do contato com a Borduna, exibidos não apenas a partir dos já mencionados desenhos, mas também narrados verbalmente, de modo que a ausência que qualquer um desses componentes multissemióticos comprometeria o efeito estético, simbólico e interpretativo que é alcançado quando estão unidos. Além do mais, o autor magistralmente une as simbologias de sua reação de choque, com o significado do nome de seu tio, “de nome indígena Cassun, o peixe-elétrico” (CABOCO, 2019, n.p), que é outro componente elementar desta publicação.

borduna me lembrou meu tio Casimiro Cadete, de nome indígena Cassun: o peixe elétrico. Nosso tio Casimiro nasceu em 1921, em Roraima. Lá no museu, no Rio, a data da borduna era de 1924.” Fonte das imagens e do texto: (CABOCO, 2019, n.p.).

Dois meses após essa visita, acontecia um dos maiores desastres museológicos ocorridos no Brasil, um incêndio que comprometeria a existência de um irrecuperável patrimônio histórico, artístico, científico e memorialístico que habitava o Museu Nacional do Rio de Janeiro. Ao tomar conhecimento da tragédia, Gustavo Caboco imediatamente pensa na Borduna Wapichana que lá estava, e que, assim como acontece historicamente com os povos indígenas, era destruída por não ter recebido a devida assistência para preservação.⁵³

Sua atenta disposição sensível, investigativa e criativa é aquecida logo que recebe a notícia da tragédia, apesar de todo lamento que sentia, ou justamente em decorrência dele. Era o impulso decisivo para que, somado ao choque sentido na visita de meses anteriores, sua publicação iniciasse o processo de germinação.

O fogo, portanto, atravessa o livro de inúmeras maneiras, primeiro pelas simbologias das chamas que carbonizaram o Museu e a Borduna que lá estava, e também por ter aquecido o calor da inquietação, afetiva e subjetiva, que resultaria na criação de seu livro. As labaredas manifestam-se desde o título, *Baaraz Kawau*, que significa o campo após o fogo em língua wapichana, percorrendo ainda todas as páginas que trazem nelas o vermelho vibrante em referência às suas chamas. Essas reflexões vinculadas ao fogo também servem de paralelo para demonstrar a persistência da memória, um componente central nos trabalhos do artista, cujo calor de sua potência é inapagável, de modo que tem bradado incisivamente “não apagarão a nossa memória”. Isto é, por maior que seja a empenhada atuação das políticas coloniais para o silenciamento das memórias indígenas, elas jamais serão apagadas. Enfatiza-se, assim, que o calor do fogo é acionado verbalmente, logo no título que nomeia a obra; visualmente, através dos desenhos; e cromaticamente nos tons de brasa das páginas, frisando, uma vez mais, a resistência da memória, e conformando, assim, o obstinado compromisso do artista em cultivar essa memória viva e flamejante.

É interessante que, com sua publicação, o autor consegue oferecer uma outra possibilidade de existência daquela borduna que teve seu corpo incinerado pelas

⁵³ Em matéria sobre o incêndio que acometeu o Museu Nacional em 2018 cientistas argumentam que a tragédia poderia ter sido evitada se tivesse recebido adequados investimentos: <<https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/brasil/2018/09/28/interna-brasil,708817/pesquisadores-culpam-falta-investimentos-por-incendio-museu-nacional.shtml>>. Acesso em 04 fev. 2022.

chamas, fazendo com que sua memória permaneça resistindo por intermédio da mediação artística, ensaística, sensível e política de seu autor mensageiro. Ou seja, ele consegue des(re)territorializar aquele corpo-memória que continua existindo, mas sob outras configurações, em dimensão, espaço, materialidade, projeção e visualidade distintas daquelas vistas no momento de sua visita. Nesse sentido, o autor potencializa a insurgência da borduna, que ressurge das cinzas, revigorando o aquecimento de sua memória.

O teor de transformação inerente neste processo me conduz a algumas reflexões levantadas por Jaider Esbell, estimado artista indígena que lamentavelmente faleceu no final do ano de 2021, ou melhor, fez a passagem como mencionam muitos povos indígenas, ao discorrer sobre sua relação com Makunaima, um ser que além de ser lido da dimensão do sagrado para alguns povos dos quais é originário, como os Macuxi e Wapichana, também é visto por Esbell como um ser em constante transformação: “Antes mesmo, devo dizer que tanto meu avô Makunaima quanto eu mesmo, parte direta dele, somos artistas da transformação”. (ESBELL, 2018, p.11)⁵⁴. Não é minha intenção atribuir simploriamente comparações entre Esbell e Caboco para não correr o risco de generalizações, por maiores que sejam suas afinidades e numerosas parcerias executadas em conjunto, entretanto parece instigante o teor de transformação levantado por Jaider para pensarmos também na atuação de Caboco.

A experiência de transformação é algo inerente não somente nas práticas artísticas de um modo geral, mas também se manifesta como desdobramento das dinâmicas de interação entre os diferentes seres que habitam a biosfera, conforme já comentado no capítulo anterior. Nesse sentido, tanto as experiências artísticas e criativas, quanto o desenvolvimento das variadas e heterogêneas formas de vida existentes nos cosmos, são componentes que se associam continuamente aos processos de transformação. Vida e arte, portanto, demonstram ter íntimas relações, e por mais óbvias que suas conexões e proximidades tem demonstrado ser, nem sempre são nitidamente perceptíveis. Talvez seja mais uma das razões pelas quais Caboco reitera constantemente que é preciso aprender a “ouvir a terra”, e para

⁵⁴ O ensaio *Makunaima, o meu avô em mim*, de Jaider Esbell, pode ser lido na íntegra no seguinte endereço: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/85241/49065>>. Acesso em: 22 mai. 2022.

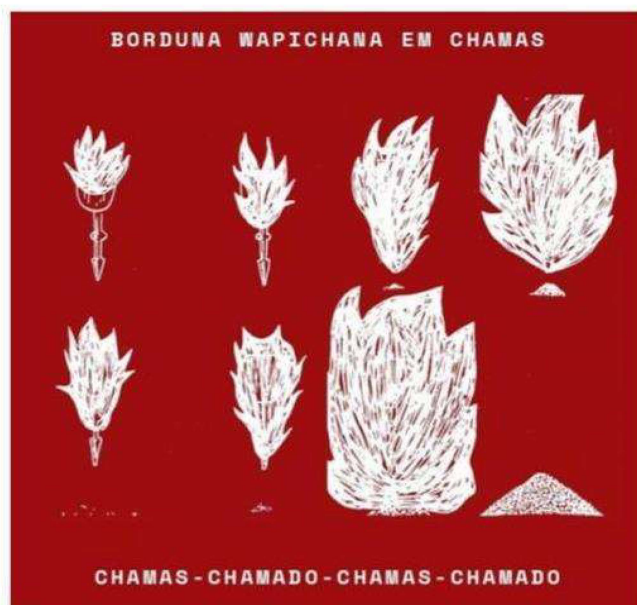
exercitar esse ato da escuta, não basta ouvir em um sentido meramente físico, em um processo que se limita à mera captação de ondas sonoras, é necessário especialmente uma relação de interação, conexão que ultrapassa a materialidade física, orgânica e passiva. Em suma, fazendo referência às suas provocações, é preciso despertar continuamente desse “coma colonial” que limita as potencialidades de ver, ouvir e sentir.

Abaixo, há dois registros visuais que retratam a borduna em distintos momentos: o primeiro, de uma fotografia feita pelo artista durante sua visita no Museu, e o segundo, dela já des(re)territorializada em *Baaraz Kawau*. Vale lembrar ainda que, o próprio Museu, não sendo o ambiente originário de criação e existência deste instrumento, torna sua condição também des(re)territorializada ao ocupar este espaço expositivo:

FIGURA 14 – Borduna no Museu (à esquerda), desenho da borduna em chamas (à direita)



55



56

FONTE: Instagram do autor: @gustavo.caboco.

Por meio das experiências criativas, não é apenas a borduna que se des(re)territorializa, as subjetividades de Gustavo Caboco também estão em

⁵⁵ Registro fotográfico de Borduna Wapichana, consultado nos stories do perfil pessoal do instagram de @gustavo.caboco. Acesso em: 20 jun. 2022.

⁵⁶ Ilustração disponível em postagem do dia 02 de setembro de 2020, exatos 2 anos após o incêndio do Museu Nacional, no perfil de @gustavo.caboco. Acesso: 20 jun. 2022.

constante transformação, em contínua des(re)territorialização. Em seu processo criativo ele é levado a pensar sobre suas identidades e memórias indígenas, observando de que maneira elas se manifestam nos variados espaços e tempos, investigando como acessar esses diversos ambientes, articulando interrogações e atingindo percepções que são conquistadas apenas por essa via criativa e ensaística pela qual ele tem percorrido de maneira bastante ativa. O caminho da arte, nesse sentido, acaba por expandir possibilidades de autoentendimento e oferece estímulos determinantes para a continuidade de sua caminhada.

Percebe-se em sua atuação uma cuidadosa e empenhada tentativa de cultivo e criação, valendo-se dos processos artísticos e ensaísticos como relações que se manifestam mutuamente, nutrindo, assim, possibilidades de experiências subjetivas de modo semelhante àquele que é energicamente incentivado por Ailton Krenak em *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), ao considerar essas experiências como uma necessidade inadiável e incontornável para se confrontar o anestesiamiento compulsoriamente imposto pela colonialidade:

Se existe uma ânsia por consumir a natureza, existe também uma por consumir subjetividades - as nossas subjetividades. Então, vamos vivê-las com a liberdade que formos capazes de inventar, não botar ela no mercado. Já que a natureza está sendo assaltada de maneira tão indefensável, vamos, pelo menos, ser capazes de manter nossas subjetividades, nossas visões, nossas poéticas de existência. Definitivamente não somos iguais, e é maravilhoso saber que cada um de nós que está aqui é diferente do outro, como constelações. O fato de podermos compartilhar esse espaço, de estarmos juntos viajando não significa que somos iguais; significa que somos capazes de atrair uns aos outros pelas nossas diferenças, que deveriam guiar o nosso roteiro de vida. Ter diversidade, não isso de uma humanidade com o mesmo protocolo. Porque isso até agora foi só uma maneira de homogeneizar e tirar nossa alegria de estar vivos. (AILTON KRENAK, 2019, p. 32-33).

Ao questionar essa humanidade homogeneizante, Ailton Krenak crítica esse modelo estabelecido pela modernidade, como sendo responsável por limitar as vastas possibilidades de existência. Consequentemente, esse paradigma acaba por se recusar a compreender a pluralidade das culturas dos povos subalternizados por ele. Algo de instigante que se destaca na atuação de Gustavo Caboco é a maneira como ele tem percorrido sua poeticidade de existência, favorecendo o fortalecimento de subjetividades, o cultivo de memórias, em uma linguagem que também se revela fértil e primorosa, cruzando variadas materialidades e ambientes, tensionando fronteiras disciplinares, concedendo a ele o destaque que tem sido notado pela crítica.

Nesse sentido, o artista tem executado com maestria a recomendação do ambientalista e Doutor. Honoris Causa, Ailton Krenak:

5.3 Memórias e identidades cultivadas em *Baaraz Kawau*

Embora esta publicação não se reduza exclusivamente nas definições daquilo que a crítica literária tradicionalista costuma categorizar como biografia, ela pode também ser lida como um relato biográfico por destacarem-se nela elementos relativos à vida de Casimiro Cadete, em razão de sua importância enquanto atuação política e na defesa da cultura de seu povo. Percebemos características biográficas também vinculadas à vida do próprio autor da obra, que sendo sobrinho-neto de Casimiro Cadete, consequentemente apresenta esse vínculo afetivo e genealógico. Além disso, este livro também demonstra a maneira como se deram os primeiros passos da caminhada de retorno do artista, indicando componentes identitários e de pertencimento étnicos tão fundamentais para o entendimento de suas subjetividades, como podemos visualizar em uma das páginas iniciais, apresentada abaixo:

FIGURA 15 – Trecho do Livro *Baaraz Kawau*



FONTE: Gustavo Caboco (2019).

Quem acompanha o trabalho de Caboco com mais continuidade possivelmente esteja familiarizado com a presença simbólica dos pés, expressivos e vigorosos, e de tamanho desproporcional em comparação ao restante do corpo. É muito provável que isso remeta à ideia de caminhada, ou seja, ao movimento inerente no deslocamento que é tão presente em sua história pessoal e nos modos de entender as identidades e corpos indígenas em trânsito. Vale lembrar que, como já mencionado anteriormente, esse movimento associado ao retorno à terra é pensado e nutrido por ele como um caminho de ida, que, sem se desvincular de suas ancestralidades e memórias, muito pelo contrário, elas são determinantes nesse processo de investigação e atuação, mas buscando fortalecê-las e atualizá-las no tempo presente.

Outro componente vinculado à simbologia dos pés humanos pode demonstrar uma via de conexão com as raízes existentes na terra, por ser essa parte do corpo que mantêm mais naturalmente e com maior frequência contato com o solo, em uma analogia inclusive às raízes das plantas, aos pés das plantas, que também se fixam na terra, a exemplo dos tão frequentes pés de bananeiras que proliferam nas poéticas do artista. Assim, entende-se que os pés se associam às raízes que são cultivadas e

nutridas através da terra e também às raízes que indicam a ancestralidade, por fazerem referência à caminhada de retorno.

Ademais, na imagem apresentada acima, os pés demonstram ter iniciado um movimento que é impulsionado após terem pisado em um formigueiro, locomoção que se dá justamente depois de terem sido atingidos pelas ferroadas, ou pelas flechadas, afinal, arco e flecha é um símbolo constantemente vinculado ao imaginário nativo. Inclusive, recentemente, muitos internautas indígenas têm utilizado com frequência o emoji de arco e flecha em suas postagens nas redes sociais. Além disso, a flecha é também associada a uma simbologia que remete à luta dos povos indígenas, e isso é demonstrado de maneira provocadora em um trabalho do artista indígena Denilson Baniwa, que estampa a capa do livro *Literatura Indígena Brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção* (2018), apresentando as contemporâneas ferramentas de suas lutas, como o lápis e o pincel. Eis a capa da publicação:

FIGURA 16 – Arte de Denilson Baniwa na capa do livro *Literatura Indígena Brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção* (2018)⁵⁷



FONTE: <https://www.editorafi.org/438indigena> (2018).

⁵⁷A publicação pode ser consultada e lida gratuitamente no seguinte endereço: <<https://www.editorafi.org/438indigena>>. Acesso: 19 jun. 2022.

Então, a sensação desencadeada após a pisada no formigueiro no desenho de Caboco possivelmente esteja vinculada ao efeito de arrebatamento, de descoberta, de uma experiência de despertar, que também é desencadeada em decorrência de sua jornada de retorno. Esse efeito talvez esteja também associado à inquietação da memória, desconfiança esta que foi estimulada, dentre os demais motivos, por influência das seguintes provocações de Daniel Munduruku, enunciadas no prefácio de *Eu sou Macuxi e outras histórias* (2019), livro de Julie Dorrico, que foi ilustrado, Gustavo Caboco, como já indicado anteriormente:

Frutos da memória é o que somos. Ela guarda as histórias que nos dizem, falam de nós ainda que não a reconheçamos. Mexe com nosso imaginário até que digamos, afirmemos, aceitemos o ser. Ela não nos permite acomodar, menos ainda ignorar a roda da existência. Circularidade que nos provoca a sermos o que sempre fomos: origem. (MUNDURUKU, 2019, n.p.)⁵⁸.

É visível na atuação de Caboco, seja pelos seus depoimentos em entrevistas, ou mesmo em seus trabalhos criativos, a defesa da atualização das memórias e dos corpos indígenas presentes na contemporaneidade, em ressonância com aquilo que vinha sendo debatido nos capítulos anteriores, relacionado ao combate da imagem de um indígena folclorizado, com uma identidade essencialista e inalterada, ocupando apenas o espaço da floresta, narrativas estas que foram construídas e endossadas pelos discursos hegemônicos e oficializados. Já vimos anteriormente que existem atualmente no Brasil aproximadamente 305 povos, em sua vasta diversidade de costumes e culturas, inclusive aqueles que desejam se manter isolados dos demais setores da sociedade e essa decisão deve ser devidamente assegurada e respeitada. Entretanto, também existem aqueles que transitam por distintos ambientes, dos aldeados aos urbanos, dos físicos aos virtuais, intelectuais e criativos, demarcando seu direito de ocupar esses territórios de expressão e atuação, sem que isso torne sua identidade menos legítima. A defesa por estas autonomias, e, conseqüentemente, pela atualização nos modos de se expressar e de cultivar memórias, estão permanentemente no horizonte de atuação do artista aqui estudado.

⁵⁸ Trecho de *O Caminho de Volta*, texto de Daniel Munduruku para apresentação da obra *Eu Sou Macuxi e outras histórias*, de Julie Dorrico (2019). Os desenhos dessa obra são de autoria de Gustavo Caboco.

O desenho da folha de guarda do livro exemplifica a representação desse indígena contemporâneo. Sob o contorno do desenho de um facão que serve de rede que envolve o corpo, ele traz um livro em suas mãos, objeto que poderia também ser facilmente um smartphone, por se tratar de equipamentos que têm se constituído como o arco e flecha dos sujeitos indígenas na contemporaneidade, favorecendo a atualização de suas culturas e identidades, e viabilizando, inclusive, a divulgação de denúncias de ataques e violências de modo mais autônomo e veloz.

A utilização destes equipamentos tem ofendido os reacionários de plantão, que a todo custo reinventam formas de atacar as identidades e humanidades dos povos indígenas. O jargão da vez tem sido a expressão "índio de iPhone", reproduzida por vieses ignorantes, denotando que não dispõem do mínimo conhecimento a respeito pluralidade cultural do país em que vivem, ou justamente se recusam a assegurar as humanidades dos grupos dissidentes. Ignoram que os povos indígenas acompanham as transformações sociais, e por conseguinte, se apropriar de equipamentos tecnológicos não ameaça seus pertencimentos étnicos, pelo contrário, são dispositivos aliados em sua luta.

O mais grave desses ataques é quando eles partem de figuras que ocupam cargos públicos e de autoridade, como aconteceu com o ex-ministro da educação, Ricardo Salles. No ano de 2021, às vésperas do dia 19 de abril, Salles reproduziu nos stories de seu instagram, que é seguido por mais de 300 mil usuários, algumas fotografias de indígenas segurando iPhones em suas mãos, identificadas com a legenda "recebemos a tribo do iPhone", em tom de ironia. Essa atitude foi criticada pela Doutora em Teoria da Literatura, Julie Dorrico, em sua coluna para Uol⁵⁹; pelo jornalista, Claudio Angelo, em sua coluna no blog da Companhia das Letras⁶⁰ e pelo Jornalista, Rubens Valente, que é autor do livro *Os fuzis e as flechas: História de sangue e resistência indígena na ditadura* (2017), em sua reportagem para a Uol⁶¹.

⁵⁹ A coluna *Universos Kariri: a poesia e o celular no cotidiano indígena*, de Julie Dorrico, pode ser acessada no seguinte endereço: <<https://www.uol.com.br/ecoa/colunas/julie-dorrico/2021/05/05/universos-kariri-a-poesia-e-o-celular-no-cotidiano-indigena.htm>>. Acesso em 05 jun. 2022.

⁶⁰ A coluna *A tribo do iPhone*, de Claudio Angelo, pode ser acessada no seguinte endereço: <<https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/A-tribo-do-iPhone>>. Acesso em 05 jun. de 2022.

⁶¹ A reportagem *Às vésperas da Cúpula do Clima, postagem de Salles ridiculariza indígenas*, de Rubens Valente, pode ser acessada no seguinte endereço: <<https://noticias.uol.com.br/colunas/rubens-valente/2021/04/20/salles-ridiculariza-indigenas-que-usam-telefones-celulares.htm>>. Acesso em 05 jun. de 2022.

Em seu texto, Valente divulga a seguinte reação manifestada pela deputada federal Joênia Wapichana, única representante indígena no Congresso Nacional:

“Eu quero falar o seguinte, seu ministro: nós podemos usar qualquer tecnologia, nós podemos assumir qualquer cargo e qualquer posição e nem por isso vamos deixar de ser indígenas. Nos [sic] somos cientes dos nossos direitos e por isso que nós manifestamos publicamente que é obrigação do Estado defender os direitos dos povos indígenas e seus direitos constitucionais”, disse Joênia. (VALENTE, 2021, n.p.).

Esses acontecimentos recentes, listados acima, confirmam brevemente apenas alguns dos exemplos de ataques sofridos pelos povos indígenas cotidianamente, mas que apesar dessas deliberadas covardias a resignação não é uma opção, e que as práticas artísticas, além se constituírem como ato de fortalecimento de suas culturas, memórias e subjetividades, também são ferramentas de combate a esses ataques.

Ainda no mesmo desenho da folha de guarda do livro, listada abaixo (FIGURA 17), podemos perceber mais uma vez a presença dos expansivos pés descalços, mas que dessa vez apresentam em si conectados um emblemático cacho de bananas. Esses frutos podem demonstrar o efeito de transformação das sementes, que são nutridas pelo ato da leitura realizada por ele, e, através desse exercício, outros mundos e percepções são desvendados. Assim, o cultivo desses novos mundos e percepções estariam associados aos frutos que brotam no pé de bananeira. Além disso, mais uma vez estão conectados os pés humanos com os pés vegetais que, embora apresentem anatomias bastante distintas visualmente, pelo que acompanhamos da atuação de Caboco ficam cada vez mais intuitivas suas conexões e semelhanças.

Outro símbolo que denota transformação, descoberta, choque ou arrebatamento, reações estas que são impulsionadas por intermédio do ato da leitura, se manifesta pelo desenho da cobra emitindo faíscas, que desponta da boca do leitor:

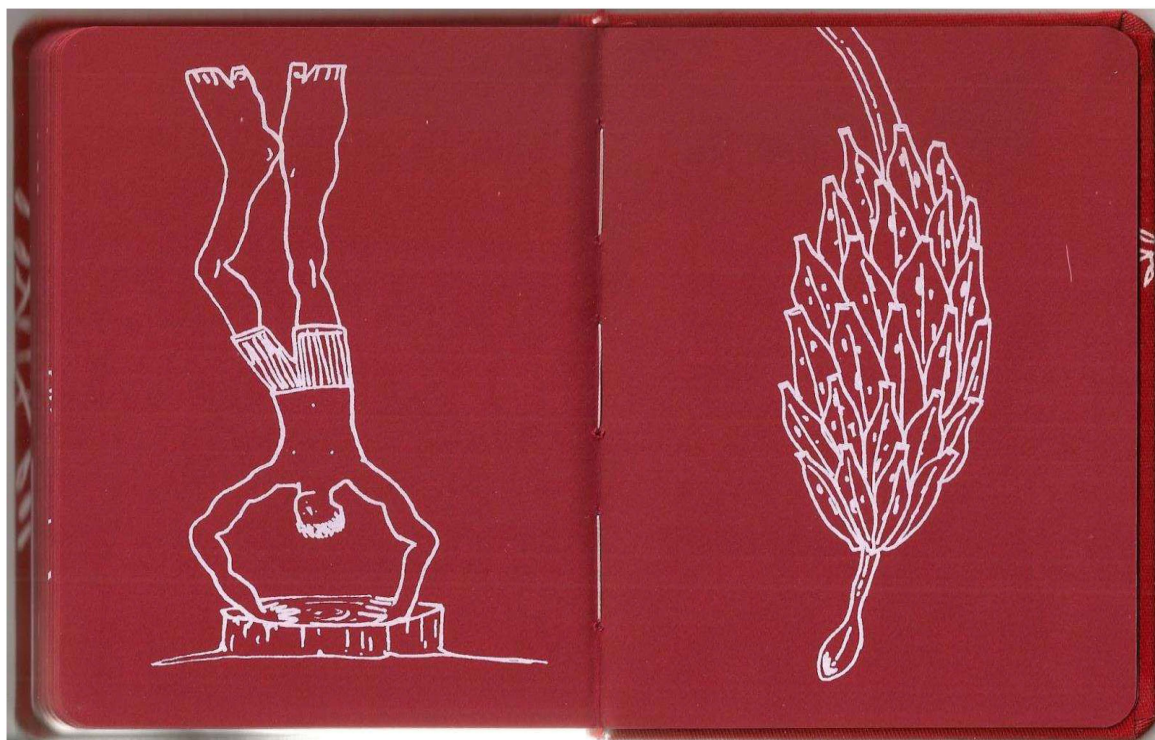
FIGURA 17 – Trecho do livro *Baaraz Kawau*



FONTE: Gustavo Caboco (2019).

As bananas e bananeiras, como já introduzido, são elementos emblemáticos na caminhada de retorno percorrida por Caboco, que constantemente apresenta mudas e pés de banana. Isso acontece em sentido próximo do literal, da banana enquanto planta, mas também se manifestam no ato de plantar bananeira, simbolizada através da brincadeira de pousar as mãos no solo, como se fossem raízes, com os pés para cima. Ainda que possa parecer apenas uma brincadeira, ele afirma que é também uma possibilidade de conexão com suas identidades, demarcando distintos espaços. A seguir, um registro da representação da plantação de bananeira em uma das páginas finais do livro:

FIGURA 18 – Trecho do livro *Baaraz Kawau*



FONTE: Gustavo Caboco (2019).

Ademais, este fruto se conecta com uma memória bastante sensível e comovente relacionada à uma visita realizada por sua mãe, Lucilene Wapichana, em 2017, na comunidade indígena do Canauanim. Ao perguntar pelas bananas de sua infância, que estão preservadas em sua memória, lhe informam que grande parte delas tinham sido atingidas por um envenenamento:

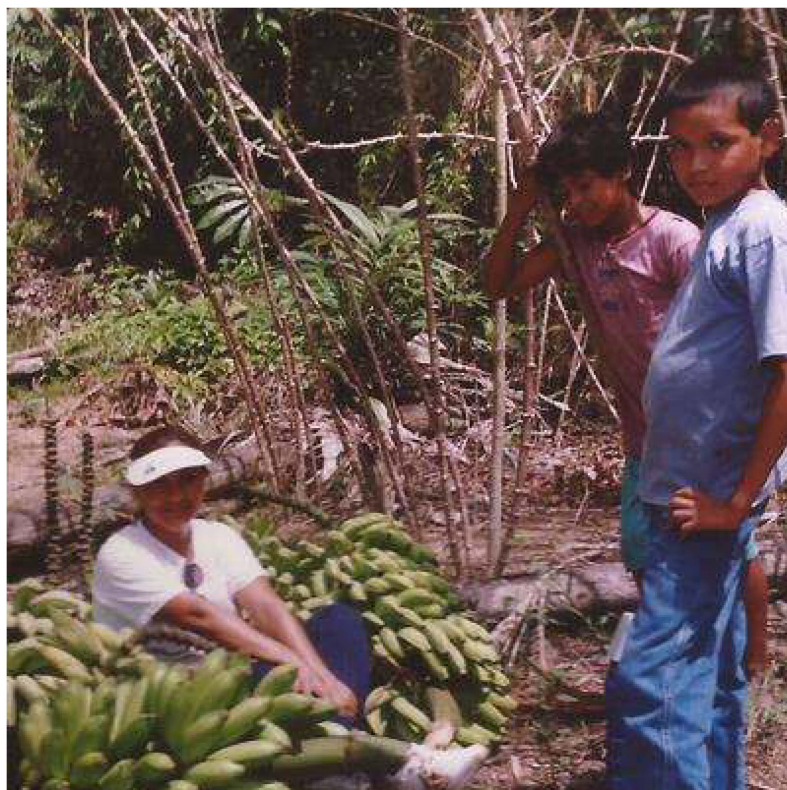
Minha mãe contou que quando era criança, lá no início dos anos 60, ela cresceu entre os igarapés, pé no chão e bananeiras. Segundo ela, tinha muita banana mesmo. Ela conta que saiu da aldeia de Canauanim em 1968 e a vida se portou como um rio: escoou ela para Boa Vista, Manaus e foi a levando até o Sul, em Curitiba. Morou em muitas casas, trabalhou como doméstica, fez da costura ferramenta de sobrevivência, se dedicou aos estudos e foi adotada por uma família do sul. Demorou 33 anos para juntar forças, tempo e recursos para visitar sua mãe e familiares na aldeia. Na ocasião, levou eu e meu irmão para apresentar os lugares que cresceu e nos introduzir aos familiares indígenas. Lembro que ao identificar as bananeiras da aldeia, já coletadas e apresentadas no chão, ela logo se amontoou aos cachos, como se fosse sua casa, e pediu uma foto. Isso foi em 2001 e a cena me marcou. Passados outros 16 anos uma nova visita, em 2017, um susto:

“- Onde foram parar as bananas: Eu fiquei indignada. Tive que comprar banana no mercado pra levar pra aldeia.”

Conta-se que uma peste envenenou o solo e não tem muita banana crescendo por lá não. Esse foi o primeiro susto que minha mãe relatou da sua última visita a sua casa. (CABOCO, 2018, n.p. grifo meu).⁶²

Visualiza-se abaixo a fotografia de Lucilene Wapichana em meio às bananas, vinculada ao episódio narrado acima, e que está disponível no site pessoal do artista:

FIGURA 19 – Fotografia de Lucilene Wapichana em meio às bananas



FONTE: <https://caboco.tv/work/sustos-wapichana/> (2018).

As bananas também estiveram presentes não unicamente em sua forma simbólica, mas também em sua materialidade física e orgânica, na exposição *Netos de Makunaimi*, da qual participou Gustavo Caboco, juntamente com Jaider Esbell e outros artistas indígenas residentes no Paraná. Essa exposição teve início em novembro de 2019, no Museu de Arte da Universidade Federal do Paraná (MUSA), poucos meses após o lançamento de *Baaraz Kawau*. Essa proximidade temporal entre os dois trabalhos se soma às minhas intuições que me levam a considerar que

⁶² Este relato, *Sustos Wapichana: Banana*, pode ser consultado no site pessoal do artista no seguinte endereço: <<https://caboco.tv/work/sustos-wapichana/>>. Acesso em 05 fev. 2022.

muitas das formulações de Caboco em *Baaraz Kawau* se desdobram em *Netos de Makunaimi*. No vídeo catálogo⁶³ da exposição, ele comenta sobre a presença das bananas neste trabalho. Transcrevo abaixo o trecho correspondente, seguido dos fotogramas das bananas no ambiente museológico:

O que eu penso é que a gente propõe uma memória viva e uma exposição viva também. Um exemplo disso são as próprias bananeiras que estavam na exposição. Então, no começo, existiu um cacho de bananas, onde ele foi colhido e transformado num caldo de bananas, eu e minha mãe cozinhamos um caldo de banana, transformando essa exposição em comida [...]. (CABOCO, 2020)

FIGURA 20 – Fotograma da exposição *Netos de Makunaimi*



FONTE: Youtube do Museu de Arte da UFPR⁶⁴.

FIGURA 21 – Fotograma da exposição *Netos de Makunaimi*

⁶³ A consideração de Caboco sobre a participação das bananas na exposição inicia em 11 min. e 34 segs. do seguinte endereço: <<https://www.youtube.com/watch?v=pcF8iQNJp64&t=678s>>. Acesso: 18 jun. 2022.

⁶⁴ Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=pcF8iQNJp64&t=678s>>. Acesso: 18 jun. 2022.



FONTE: Youtube do Museu de Arte da UFPR.

A seguir, o autor comenta um pouco mais sobre a presença das bananas, tanto durante a exposição, como também após o período de temporada:

Assim como uma muda de banana que a Ana Elisa [uma das curadoras] levou para a exposição e durante meses ela foi cuidada lá e depois a gente plantou essa exposição, materializada em bananeira, a gente levou a exposição para fora e ela tá aqui comigo, essa bananeira em formato de exposição. (CABOCO, 2021).

FIGURA 22 – Fotograma da exposição *Netos de Makunaimi*



#MuseuArte da UFPR #MusAUFR #UFPR_Oficial

Libras - Catálogo da exposição Netos de Makunaimi: encontros de arte indígena contemporânea

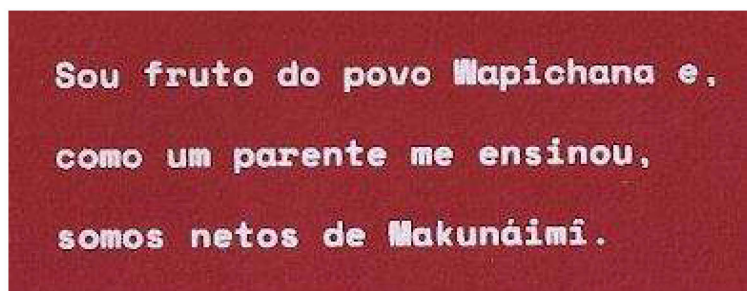
”

FONTE: Youtube do Museu de Arte da UFPR.

A partir disso, retomo mais uma vez o teor de transformação inerente nas práticas artísticas e na maneira como Gustavo Caboco tem atuado criativamente ao conectar componentes que constituem vida, como é a bananeira fixada na terra. É especialmente instigante que, pelo seu ato criativo e de sua mãe, eles convidam os visitantes a interagir com a exposição de maneira ativa, ao degustar o caldo de banana, ultrapassando a condição de obra meramente expositiva. É a exposição que atravessa os visitantes não somente de maneira visual e afetiva, ainda que essas continuem configurando experiências elementares, mas também de modo digestivo, ao ser ingerida no corpo do visitante.

Ainda no que diz respeito às conexões entre esta exposição e *Baaraz Kawau*, nos aproximamos de Makunaimî, entidade que, além de estar presente no título do trabalho mencionado acima, também é apresentada no livro de Caboco, em uma afirmação que considero substancial, por se relacionar à sua caminhada de retorno. Ele afirma que um parente lhe ensinou que os Wapichana são Netos de Makunaimî:

FIGURA 23 – Trecho do livro *Baaraz Kawau*



FONTE: Gustavo Caboco (2019).

É fundamental trazer algumas considerações, mesmo que breves, sobre os significados e a importância que esse ser, Makunaimî, apresenta para os povos dos quais ele é pertencente. Desde o surgimento do reverenciado romance de Mário de Andrade, os significados que são tecidos no imaginário da literatura e cultura brasileira, a respeito de Macunaíma (registrado Makunaimî em *Baaraz Kawau*), são enviesados quase que em absoluto pela lente do romancista, de pesquisadores não indígenas e por adaptações feitas para o cinema. Essa limitação acaba não assegurando as devidas e respeitadas considerações sobre a importância que esse ser apresenta para os povos que dele são descendentes. No início do mesmo vídeo catálogo⁶⁵, mencionado parágrafos acima, Jaider Esbell comenta um pouco sobre quem é Makunaimî⁶⁶:

Makunaimî é uma entidade, pode ser considerado um Deus supremo, criador de tudo, e ele vem junto com os nossos antepassados através da oralidade, passando de geração a geração. Esse mito, ele vaza para o grande mundo através das pesquisas de europeus, a gente pode citar o Theodor Koch-Grunberg como um etnólogo alemão que, além de outros, teve a oportunidade de projetar isso para o grande mundo, onde o Mário de Andrade vem a ler sobre essa entidade, vindo a se popularizar como um dos maiores romances de referência, de base, dos nossos cânones, né. Então, o Makunaíma, ele sai de uma natureza metafísica, de uma natureza sagrada, e cai num outro ambiente sagrado, que seria o campo das artes, e do imaginário, e do romance também. (ESBELL, 2021).

⁶⁵ A consideração de Jaider Esbell sobre Makunaimî inicia em 00 min e 38 seg do seguinte endereço: <<https://www.youtube.com/watch?v=pcF8iQNJp64&t=678s>>. Acesso em 05 fev. 2022.

⁶⁶ Ainda que em seu livro a autora mantenha a escrita como *Makunaima*, a mesma utilizada no ensaio de Jaider Esbell, nesta dissertação, exceto nas citações diretas, optei por adotar a grafia utilizada no título da exposição e no livro de Caboco, tendo em vista que as distintas grafias podem ter variados significados dependendo do contexto cultural e dos enunciantes que a expressam.

Em recente livro publicado em 2021, *O mundo desdobrável: ensaios para depois do fim*, Carola Saavedra, que além de ser conhecida como romancista também tem realizado pesquisas sobre arte e literatura indígena, tece algumas reflexões sobre o que tem percebido em suas investigações a respeito da relação estabelecida entre Jaider Esbell, e outros artistas indígenas, com Makunaimî:

Denilson Baniwa assim como Jaider Esbell são artistas que trabalham com o que eles chamam de ReAntropofagia. Jaider escreveu um ensaio com o título “Makunaima, o meu avô em mim!”. Exatamente, Makunaima e não Macunaíma. Trata-se do demiurgo, ser sagrado, nas culturas indígenas da região de Roraima. Sua trajetória até a literatura brasileira passa por caminhos conturbados. Quem primeiro se interessa por essa mitologia é o etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg, que coletou as narrativas dos povos Taulipang e Arekuná, o que resultou no livro *Vom Roraima zum Orinoco* (1917). E foi através dele, não por acaso, que Mário de Andrade, que já vinha estudando o “folclore” indígena brasileiro, teve acesso às informações que lhe serviram de base para *Macunaíma - o herói sem nenhum caráter* (1928), que é a forma como essa mitologia chega até nós. Mas agora Esbell reivindica Makunaima, a entidade mítica Makunaima, para si e para os seus: “Então Makunaima me parece primeiro colonizado? Eu nem bem apresentei o meu avô e já lhe convido a ir além do gênero, além do tempo. É que vamos ter que visitar um outro mundo. Isso eu também devo lhe avisar. Devo lhe avisar que estas histórias são parte da minha vida e que realmente Makunaima é meu avô; isso é um fato. Makunaima e muitos outros vovôs são daqui do extremo norte da Amazônia. Nós temos uma história e uma geografia. Somos parentes diretos. É uma relação biológica, genética, material e uma parte substancial em espírito, ou energia.” Assim, ao dizer *meu avô*, Esbell refere-se não apenas ao seu ancestral, mas à ancestralidade de um grupo. (SAAVEDRA, 2021, p.31-32).

Com essas breves considerações pretendo sinalizar sobre a necessidade de se expandir os caminhos de interpretação desse ser, Makunaimî, de modo a contribuir para que os leitores que o visualizarem na experiência de leitura de *Baaraz Kawau* evitem incorrer no perigo de caírem em leituras desatentas e limitantes, e possam perceber, ainda que lenta e progressivamente, a importância e a complexidade desse componente para a cultura e identidade dos povos Macuxi, Wapichana e outros.

5.4 A viva memória do tio Casimiro Cadete

Como já comentado anteriormente, Casimiro Cadete possui uma presença central para o livro *Baaraz Karau*, devido a sua importância afetiva apresentada para o autor da obra, e em razão de sua atuação política, considerando a grandiosidade de sua defesa pela preservação da cultura de seu povo. Assim, em virtude do enfoque

dado a essa liderança, a publicação também pode ser lida como um relato biográfico multimodal, entendendo a multimodalidade no sentido muito próximo ao proposto por Thiél (2012), ao serem considerados todos os recursos discursivos, em suas heterogêneas modalidades, como constituintes de uma dada obra. Isso faz com que o desenho e o aspecto cromático em *Baaraz Kawau* também se manifestem como recursos narrativos e não meramente ilustrativos. Thiél argumenta que:

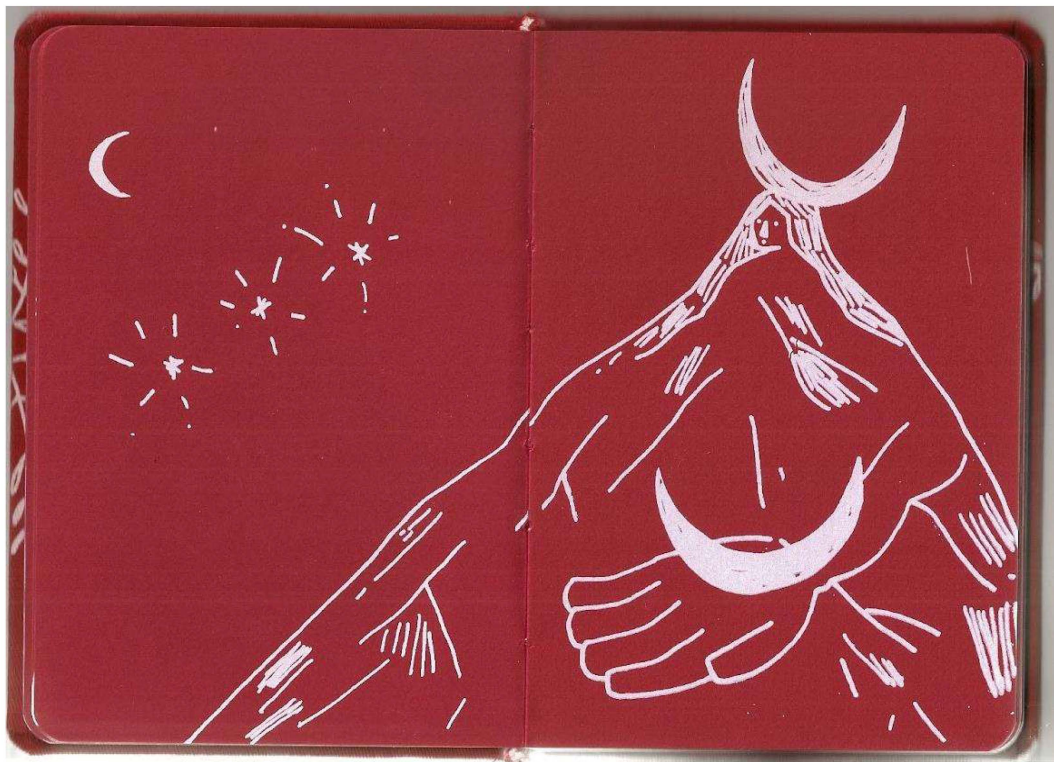
Com base em estudos desenvolvidos por Gunther Kress e outros pesquisadores, relativos às áreas da linguagem e da semiótica, utilizo o termo modalidades significando os recursos semióticos utilizados para a representação (e comunicação) de sentidos construídos social e culturalmente. Tais recursos incluem, por exemplo, a imagem impressa ou em movimento, o som, a música, o gesto, a fala. Os estudos desenvolvidos por Kress (2010) propõem que a construção de significados combina vários modos (visual, textual, auditivo, sinestésico, etc.). Esta percepção implica uma pedagogia que reconheça a natureza dinâmica da comunicação, de onde provém a importância de se ler e interpretar textos expressos por múltiplas linguagens. Assim, uma vez que os significados das textualidades indígenas emergem de modalidades variadas - escrita, imagens, movimento, áudio - e de suas combinações, um novo conceito de letramento é proposto, promovido pela leitura de obras indígenas. (THIÉL, 2012, p.87-88).

Com base nas referidas considerações, reforça-se a maneira como os desenhos e demais elementos multimodais, como a palavra e os componentes cromáticos, substanciam a constituição narrativa de *Baaraz Kawau*, apresentando cada qual uma importância insubstituível para construção de sentidos impulsionados por eles, e que, obviamente, não estão ali com a mera finalidade de ilustração.

Retomando os aspectos biográficos de Casimiro Cadete, as páginas iniciais já apresentam informações genealógicas que mostram o grau de parentesco com o autor da obra, Gustavo Caboco, informando também que foi fundador da Comunidade do Canauanim, na qual viveu boa parte de sua vida, tendo sido Tuxaua (líder) por um dado período. Em seguida, são elencadas algumas informações relacionadas ao povo Wapichana, que, segundo o autor, apresentava na data de sua publicação (2019) aproximadamente 13 mil habitantes, vivendo na fronteira do Brasil com a Guiana. Esses dados são acompanhados dos já conhecidos e provocadores traços do artista, que além de delicado e quase surrealista, representa o contorno da comunidade Canauanim, indicativo de mapa dessa região, seguido da Serra da Lua, local onde a comunidade se situa. Como é possível perceber na imagem a seguir, Caboco consegue sugerir dessa maneira, que denota algo de antropomorfização, a presença da vitalidade contida na Serra da Lua, tal qual ou muito próxima a das vidas humanas.

Isso enfatiza considerações já debatidas nos capítulos anteriores referentes à presença de vida entre seres não-humanos, em contraste com as epistemologias ocidentais, que tendem a considerar o homem como o único organismo vital existente, com importância superior aos demais componentes do cosmos:

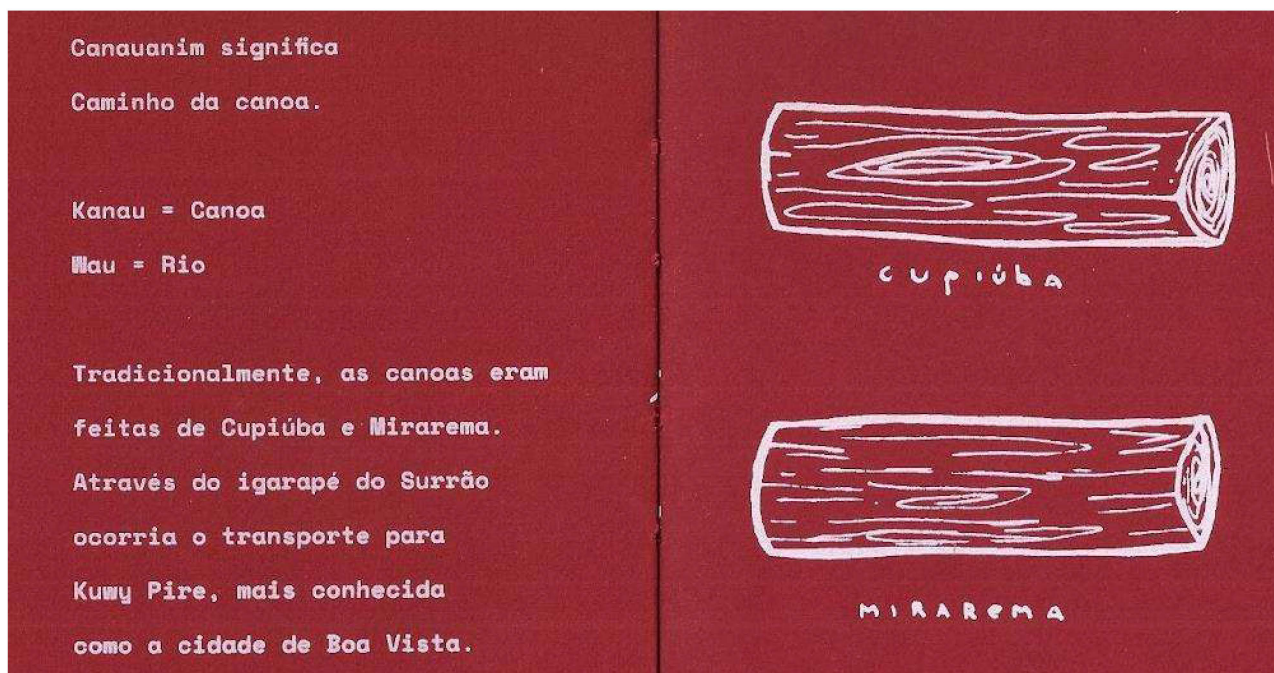
FIGURA 24 – Desenho da Serra da Lua



FONTE: Gustavo Caboco (2019).

Nas linhas seguintes ao desenho da Serra da Lua, somos informados de que Canauanim em língua wapichana significa caminho da canoa. O significado dessa denominação, de certa forma autoexplicativo, possivelmente seja decorrente dos transportes aquáticos que comumente aconteciam através de um conhecido Igarapé da região, como também informa o artista na superfície do livro

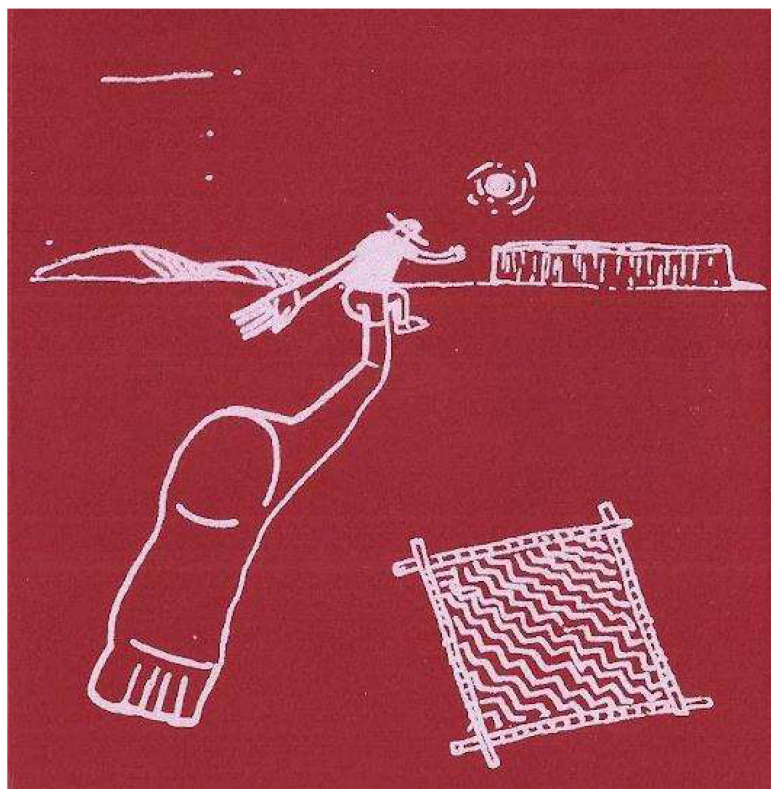
FIGURA 25 – Significado de Canauanim



FONTE: Gustavo Caboco (2019).

Com o avançar da leitura, chega-se à informação de que Casimiro e seu avô Manduca trabalharam por um tempo no garimpo de fazendeiros. As páginas não enunciam as razões que desencadearam nisso, nem tampouco seus impactos e níveis de violência. Desse modo, apenas suspeitamos com auxílio da imagem abaixo, cujos pés indicam velocidade no movimento sugerindo fuga, que ao se distanciar dessa condição vinculada ao garimpo eles tenham encontrado uma qualidade de vida mais livre e harmoniosa. Essa suspeita também se deve pelas informações trazidas na página que segue a referida imagem, afirmando que “Um boato de sua morte no garimpo foi decisivo para mudar o rumo das coisas e começar a cuidar de plantações com o irmão. [...] Plantações de mandioca, milho, arroz, melancia, caju, banana. Muita banana.” (CABOCO, 2019, n.p.):

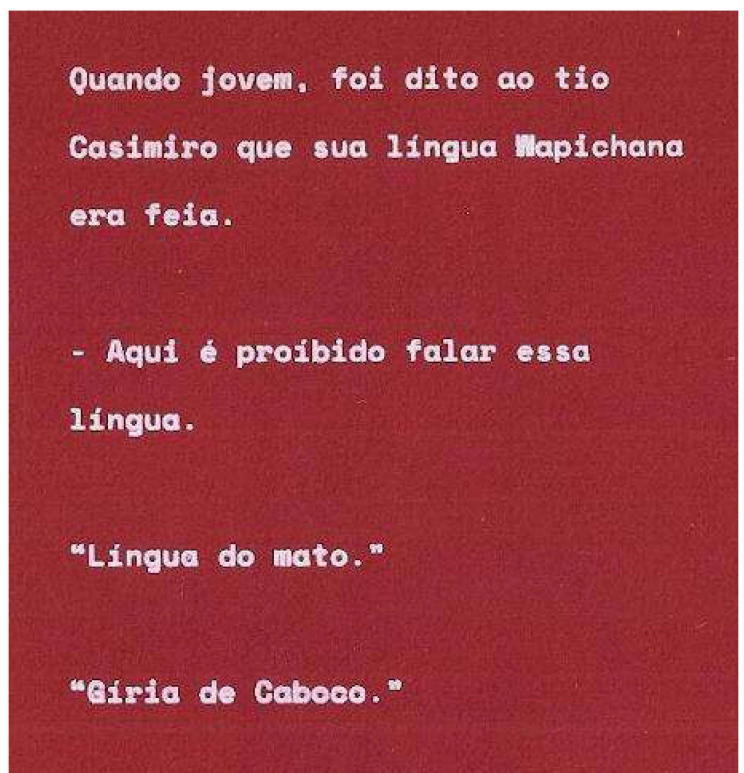
FIGURA 26 – Trecho do livro *Baaraz Kawau*



FONTE: Gustavo Caboco (2019).

Um dado bastante sintomático sobre o imaginário racista que foi construído sobre as populações indígenas no período em que estiveram em vigor as políticas indigenistas, período ao qual Casimiro Cadete viveu boa parte do tempo, se refere à discriminação imposta às línguas nativas e às violências simbólicas desencadeadas a partir disso. É fundamental não perder de vista a insubstituível importância atribuída às línguas maternas para que um dado povo tenha asseguradas suas culturas e humanidades. Carola Saavedra, por exemplo, tece relevantes considerações sobre a relação estabelecida pelos Guarani com a palavra, afirmando que “Para os Guarani a palavra é essência do humano, para eles *ne’e* (palavra habitante) significa palavra, mas também “alma, espírito”. As palavras têm alma. (SAAVEDRA, 2021, p. 46). Assim, ao ser operada a proibição ou discriminação de uma determinada língua o etnocídio é colocado em prática, considerando que algumas designações do termo etnocídio se referem a destruição das características culturais de um povo. Na seguinte passagem de *Baaraz Kawau* percebemos a discriminação sofrida por Casimiro Cadete em relação ao uso de sua língua:

FIGURA 27 – Trecho do livro *Baaraz Kawau*



FONTE: Gustavo Caboco (2019).

Nas páginas finais, ficamos sabendo da grandiosa contribuição de Casimiro Cadete para defesa e preservação da língua wapichana. Caboco nos informa que ele aprendeu o português por influência da igreja e a pedido do seu pai o ensina a ler, possibilitando que ele também acessasse outros universos de fabulação pela via da escrita alfabética. Essa situação é representada pelos sensíveis e cuidadosos traços de seu sobrinho-neto, indicados na figura abaixo, conectando pés humanos com os pés de planta, e também com as folhas do desenho do livro. Vale lembrar, que o papel que compõe a materialidade das páginas de um livro também já esteve cultivado na terra no corpo das árvores, até terem sido transformados em matéria morta. Morta, entretanto, apenas em termos de materialidade, pois em termos simbólicos há muito de vitalidade ainda contida ali:

FIGURA 28 – Trecho do livro *Baaraz Kawau*



FONTE: Gustavo Caboco (2019).

Caboco sintetiza a trajetória de seu estimado e inspirador tio-avô com as seguintes frases:

Em poucas palavras, o tio Casimiro foi indígena, alfabetizador, catequizador, lutou por demarcação, criou escolas e igrejas, materializou a escrita indígena, tornou-se o autor que mais escreveu nesta língua, historiador, valorizou a identidade e a cultura Wapichana. (CABOCO, 2019, n.p.).

Seria imprudente encerrar as considerações simbólicas de visualidade contidas em *Baaraz Kawau* sem fazer referência a outro influente disparador para o surgimento desta publicação, o Museu Nacional. Consideramos prolífico o modo como o autor articula acontecimentos históricos, a exemplo do lastimável incêndio, com fatos pessoais, intercalando-os e traduzindo-os em sua fértil e singular poética. Assim, na seção seguinte serão apresentadas considerações sobre a fértil poética de Caboco, sobre a presença do Museu Nacional em *Braaraz Kawau* e seus desdobramentos em decorrência da atuação criativa deste inspirador artista.

5.5 A Fértil Poética de Gustavo Caboco

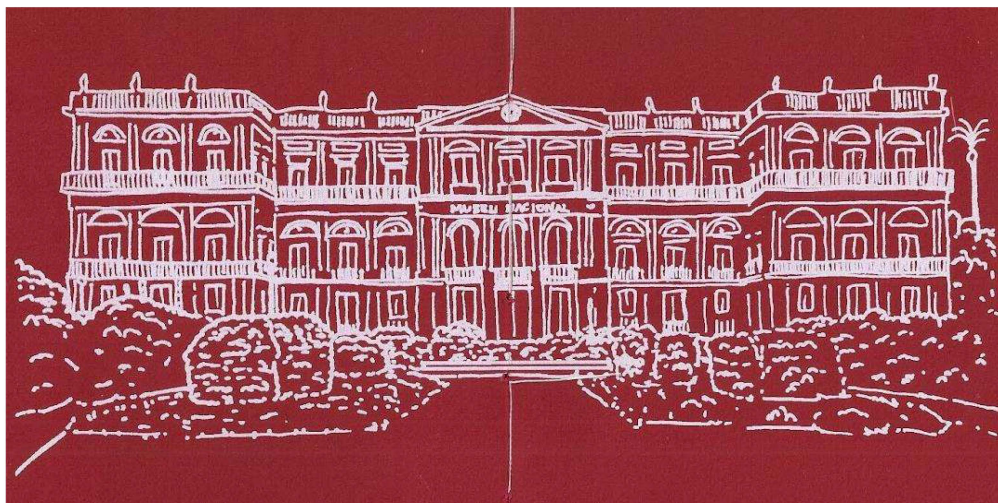
A palavra fértil acabou se revelando como uma das mais emblemáticas para se pensar as poéticas de Gustavo Caboco, por ser um termo mencionado com frequência em suas falas, ao considerar a potência desse campo criativo que convencionalmente é chamado de arte, mas que para ele, mais do que arte em si, é um campo amplo de possibilidades para se pensar e atuar criativamente. Nesse sentido, a experiência criativa enquanto processo é parte substancial do ato de criação de seus trabalhos, e não apenas uma etapa com importância inferior ao resultado final das obras.

O modo como essa fertilização se apresenta em algumas de suas proposições é provocativo por se referir aos nutrientes que insurgem da destruição. Quer dizer, por mais negligentes e inflamadas que se apresentem as forças destrutivas, a insurreição dos grupos subalternizados superaria a essas devastadoras políticas de apagamento e demais violências que tanto se voltam contra eles. É nesse horizonte de reflexão que percebo o percurso de criação de *Baaraz Kawau*, que coloca em foco um incêndio que poderia ter sido evitado caso tivesse recebido a devida assistência para manutenção, e que em razão disso não ter sido assegurado acabou culminando na perda de um valioso e insubstituível patrimônio. Contudo, mesmo diante das indignantes circunstâncias, uma visita realizada dois meses antes por Gustavo Caboco foi decisiva para resgatar simbolicamente uma das peças que lá estava: a já apresentada Borduna Wapichana. Construído por intermédio de excepcional e talentosa sensibilidade, *Baaraz Kawau* contribui para o fortalecimento dessa viva memória, ou seja, do obstinado desejo do artista em manter acesas as memórias das bordunas e do povo wapichana.

Sob a superfície das páginas em vermelho vibrante, o desenho do Museu Nacional aparece já no início da leitura, delineado em branco. Ao ser introduzida logo no começo, acaba sendo estabelecida uma sugestiva referência ao momento em o artista visita o prédio histórico, uma vez que a fachada é a primeira paisagem visualizada pelos visitantes que ali realizam seus passeios turísticos. Além disso, ela provavelmente tenha sido posicionada como um dos desenhos iniciais devido ao ato da visita de Caboco ao Museu Nacional ter sido um dos primeiros e determinantes estímulos que culminaram na criação de seu livro. Ademais, outra potencial analogia referida à fachada logo no início de *Baaraz Kawau* pode caracterizá-la com a porta de

acesso ao livro e, de certa forma, também ao Museu Nacional, mas pela perspectiva do autor da obra:

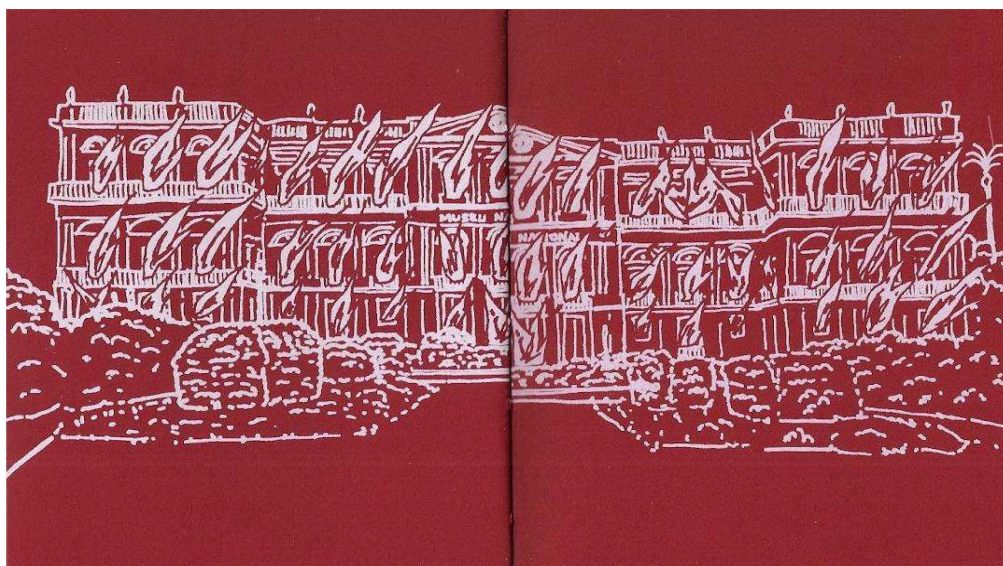
FIGURA 29 – Desenho do Museu Nacional



FONTE: Gustavo Caboco (2019).

A arquitetura frontal aparece novamente desenhada ao final do livro, após quase todas as páginas terem sido percorridas. A diferença entre essas duas imagens se manifesta através das chamas que emergem consumindo o Museu Nacional até que reste somente um amontoado de cinzas.

FIGURA 30 – Desenho do Museu Nacional em chamas



FONTE: Gustavo Caboco (2019).

A presença das cinzas é representativa por abrir espaço para leituras ambivalentes. Se por um lado está associada à destruição material de todo aquele patrimônio, por outro pode remeter à transformação das cinzas no adubo que servirá, simbolicamente, de substrato para nutrir novas sementes, as mesmas que brotarão e frutificarão os campos férteis. Aqui incide outra razão que contribui para que a palavra fértil desponte como representativa em *Baaraz Kawau* (que aliás, é importante que não se esqueça, significa o campo após o fogo), e se dá pelo modo como esse campo criativo tem sido cultivado pelo artista.

Essa fertilidade se destaca, portanto, pela heterogeneidade presente em suas práticas criativas, considerando sua fluida disposição por ser movimentar entre diferentes mídias e suportes, dos desenhos aos textos verbais, das performances às animações, dos bordados às instalações, dos livros impressos às mídias digitais. Consta-se, assim, que essa pluralidade de linguagens e mídias é também responsável pelo adubamento desse campo fértil, o qual tem sido substancial para que sejam nutridas suas subjetividades e outras possibilidades de existência e expressão.

Na já aqui referida conversa com o poeta e antropólogo Idjahure Kadiweu, veiculada no podcast *Nhexyrõ*, Gustavo Caboco tece exemplares considerações sobre a maneira como tem interpretado essas possibilidades criativas, considerando caminhos potentes para nutrir reflexões, em consonância com a atuação artística. Ao ser questionado pelo entrevistador se é a literatura uma primeira via de divulgação de suas experiências indígenas através da arte, ele concorda que a literatura seja sim uma importante via de manifestação dessas subjetividades, destacando a presença da palavra em si, dando a entender que o que considera como literatura não se limita aos formatos tradicionais que se reduzem a palavra escrita e impressa, e acaba expandindo essas possibilidades para frutíferas formas de criação, independente da materialidade e linguagem aplicada. Considera, assim, que essas férteis possibilidades sejam estimulantes dispositivos para se cultivar memórias e atualizar percepções por intermédio dessas tão vastas e prolíficas experiências:

Pois é, é amplo, né? Porque aí já vem a primeira pergunta: o que é literatura? É quando a gente ouve uma história? É quando a gente escreve uma história? É quando a gente percebe uma história? Ou a própria vida? Enfim, eu acho que é muito grande. Mas, sim, com certeza, eu diria até a palavra. A palavra é um ponto de partida, a própria palavra, e como o desenho acompanha a palavra. Então, muitas vezes eu vejo um desenho como um texto também, ou um texto como uma história, e a gente leva uma história escrita pra um bordado, por exemplo, e isso também pode ser uma literatura. [...] Então, na verdade, mais do que a literatura, eu diria que esse campo artístico de expressão criativa, onde ele pode acontecer de qualquer maneira e de qualquer forma, inclusive o que a gente vem falando, da nossa própria palavra e dos nossos olhares, ou os encontros podem ser uma expressão artística também, eu acredito. É isso, eu acho que essas são as voltas que a gente acaba dando e esse é o campo fértil, digamos, pra tá refletindo uma história pouco ouvida, uma história onde [há] muito silenciamento, ou falta de respeito mesmo [que] acabou ocupando, e eu fui presenciando tudo isso ao longo de minha vida, e aos poucos na arte eu fui entendendo esse espaço de tá refletindo, produzindo, escrevendo, trocando, desenhando. E com certeza uma base de meu trabalho todo é o desenho, eu gosto do desenho como essa força de síntese. O desenho é a hora que vou ali e deixo realmente as coisas fluírem, esse pensamento de rio. Quando a gente tá numa conversa. E a gente traz essa palavra “fluindo”, uma palavra tão bonita que você mesmo trouxe há pouco e a gente deixa fluir, e eu acredito que o desenho tem essa força, e é uma força que realmente acaba nos levando de um lugar a outro. Então são muitas histórias, muitas coisas que foram acontecendo e eu fico muito feliz de ter topado, digamos, com essa pedra no meio caminho, que é um terreno fértil, que chamam de arte, mas eu acho que, pra mim, é só realmente uma possibilidade de estar refletindo uma história muito grande. (CABOCO, 2021, n.p.).

Semelhantes indagações são levantadas por Carola Saavedra ao se questionar sobre aquilo que majoritariamente, ou hegemonicamente, se considera por literatura, e sobre como essas definições, além de serem limitantes, são insuficientes para abordar essas amplas e potentes poeticidades de existências. A ensaísta afirma o seguinte:

Literatura indígena. Quando os europeus chegaram no continente, a maior parte das culturas eram ágrafas, muitas ainda são, e lembro das palavras do xamã Davi Kopenawa, que chama os livros de peles de árvores mortas. Para Kopenawa, nós matamos árvores com o intuito de gravar ali o que nossa memória inepta não é capaz de lembrar. Me pergunto, o que será a literatura indígena? Talvez antes seja necessário pensar nas semelhanças e diferenças entre tantos povos indígenas. Como comparar os Guarani, que resistem em grandes cidades como Rio e São Paulo, e etnias no mais profundo da Amazônia sem quase nenhum contato com a civilização “branca”? Mas talvez antes mesmo de começar estes questionamentos seja importante se fazer uma outra pergunta: o que é literatura? Costumamos associá-la à palavra escrita, como se esta fosse a única possibilidade. Gosto de imaginar que literatura é toda linguagem metafórica, toda linguagem simbólica: nosso corpo, uma árvore, um sonho, todo gesto de interpretação a partir deles é literatura. Um corpo que dança é literatura, a adivinhação do formato de uma nuvem. O filho que cresce no útero pode ser literatura. A voz que já não sai da garganta de um homem, uma planta que perdeu suas flores, um rio, um vulcão. (SAAVEDRA, 2021, p. 41-42).

Nota-se que esse campo criativo, ou essa pedra no caminho, como indica Gustavo Caboco, se direciona a um horizonte de reflexão muito próximo ao sugerido por Carola Saavedra, algo como uma urgência de se expandir as possibilidades sobre como abordar e pensar as definições de literatura, servindo de estímulo, inclusive, para criar novos modos de experiências literárias e, conseqüentemente, novos mundos e subjetividades. Tendo isso em vista, é necessária uma especial atenção para a prática criativa não apenas como um exercício de criação artística em sua acepção meramente técnica, mas para o efeito que o processo de ação desencadeia nos afetos por intermédio dessas experiências sensíveis. Em outras palavras, é indispensável se atentar para a maneira como as práticas criativas se indissociam das experiências sensíveis e das produções de subjetividades, e por consequência, em renovados modos de perceber o mundo e atuar nele de maneira cada vez menos automatizada e anestesiada.

A forma como Caboco tem demonstrado essas reflexões indicam que elas não se manifestam unicamente no plano teórico de suas ideias, mas são simultaneamente exercitadas na prática. Esse território criativo tem sido cultivado por ele com cuidadosa sensibilidade, contribuindo inclusive para a fertilização do inventário das artes contemporâneas e também para a maneira como pensá-las e teorizá-las.

A hibridização das artes, o cruzamento de disciplinas e a utilização de distintas mídias, meios e suportes para constituição das obras, tem se intensificado nas últimas décadas, em decorrência das transformações tecnológicas e da modernização dos meios de comunicação. Essa configuração contextual tem influenciado energicamente nos processos sociais de interação, expressão, criação e, conseqüentemente, na produção dos afetos e sensibilidades. A esse respeito, o pesquisador Alex Martoni (2020, p. 42)⁶⁷, propõe em caráter experimental, a definição de *sensibilidade intermedial*, praticada por aqueles escritores que se movem em diferentes mídias para se expressar e compor seus projetos literários, não se reduzindo a grafia verbal como único código, como costuma acontecer nos romances tradicionais.

⁶⁷ As discussões sobre a proposição de uma sensibilidade intermedial são desenvolvidas no artigo *Texto, imagem e visualidade na literatura contemporânea brasileira*, e pode ser consultado no seguinte endereço: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/36438/19585>>. Acesso: 18 jun. 2022.

No caso de Caboco, como já demonstrado nos variados exemplos desta dissertação, ele incorpora com engenhosa habilidade essa ampla possibilidade de ferramentas, códigos, materialidades e suportes em seu processo de produção, algo que, para além de não se reduzir à materialidade crua e concreta, também acabam por nutrir o substrato que constitui a vida dos trabalhos. Um dos exemplos mais emblemáticos são as obras compostas em tecido que, como já argumentado anteriormente, o fio que ali é incorporado não se apresenta enquanto materialidade meramente física, mas se considera todo o processo de transformação pelo qual esse componente percorreu, desde o cultivo do algodão na terra, passando pelas habilidosas mãos que o colheram e o transformaram em fio, até chegar nas outras mãos que tecem os bordados, e, por conseguinte, toda a memória do fio se manifesta e compõe a vida das obras.

Ademais, as mídias digitais também têm demonstrado ser uma aliada para muitos artistas contemporâneos, assim como para Caboco, por promover uma oportuna viabilidade na interação entre pessoas de distintas localidades, seja para aproximar afinidades e interesses em comum, seja para divulgação de seus trabalhos, que são constantemente veiculados em sites e perfis das redes sociais, e mais especialmente, para elaboração de trabalhos que são construídos nessa plataforma, como as animações e performances. *Recado ao parente: fortificar nossos elos (2020)*, trabalho já referido em páginas anteriores, é uma dessas experiências que toma corpo por intermédio de variadas materialidades e ferramentas tecnológicas. Unindo texto em verso, narração de voz, trechos de vídeos, fotografias nas quais são exibidos fragmentos de outras expografias, ele enuncia uma série de provocações sobre a necessidade de se cultivar memórias, identidades e práticas criativas, endereçadas em especial aos seus parentes indígenas, como indicado no título.

Outro dado que denota uma característica bastante pontual é que esse trabalho foi selecionado pelo *Programa Convida* do Instituto Moreira Salles, um programa destinado ao fomento de artistas em períodos de pandemia, considerando que a classe artística foi uma das mais afetadas pela realidade de confinamento. Assim, esse período de isolamento condicionou de maneira ainda mais irrefreável a realidade digital nas práticas sociais. Consequentemente, as expressões criativas, que já estavam sendo influenciadas pelos estímulos tecnológicos nas últimas décadas, sem dúvidas se intensificaram durante o período de isolamento social pelas

tão numerosas lives e podcasts que tem ocupado as redes sociais e plataformas de streaming.

Ainda refletindo sobre a contribuição do termo fértil para pensar a poética de Caboco, ele também apresenta um harmônico encaixe com campo semântico da terra e de seus nutrientes. Ao retomar o que foi apresentado na introdução desta dissertação veremos que as plantas e as sementes foram a primeira estrutura simbólica tida como referência para Gustavo Caboco, e é especialmente instigante o paralelo que ele traça entre o desenvolvimento das plantas (considerando seu percurso de transformação) com o processo criativo que, assim como nas plantas, proliferam a partir de algum teor de fertilização e cultivo, e, conseqüentemente, também estão em constante trânsito e transformação.

Unindo esse modo de perceber as práticas criativas enquanto um campo fértil que carece de constante cultivo, e estabelecendo conexão com algumas discussões desenvolvidas por certos segmentos da crítica literária contemporânea, vários são os elementos contidos na atuação de Caboco que acabam me aproximando das considerações da professora e ensaísta argentina Florencia Garramuño. A pesquisadora tem se dedicado a pensar a arte contemporânea em suas férteis (valha a inspiração do termo recém referido) heterogeneidades de linguagens, meios e suportes, e esse é um dos fatores que contribuem para o embasamento de minha leitura do artista aqui analisado. O outro reside no título de um dos livros mais conhecidos da pesquisadora no Brasil, *Frutos Estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea* (2014), justamente devido ao *fruto* ser um termo que também está vinculado ao campo semântico da terra e do cultivo. Na primeira passagem do livro, listada a seguir, ela apresenta algumas de suas centrais constatações, muitas delas possíveis de serem identificadas nos trabalhos de Gustavo Caboco:

Fruto estranho: o título de uma instalação do artista brasileiro Nuno Ramos, exposta no MAM do Rio de Janeiro de setembro a novembro de 2010 é, uma vez percorrido o itinerário da áspera convivência de diferenças e heterogeneidades que a compõem, um título inspirador para pensar não só os modos como essa instalação questiona a especificidade da linguagem artística ao combinar uma série de elementos diversos nos quais se interconectam árvores, música popular, filme, palavra escrita, mas também para nomear o local que parece estar construindo para a arte e a estética uma série cada vez mais importante de textos, instalações, filmes, obras de teatro e práticas artísticas contemporâneas. Frutos estranhos e inesperados, difíceis de ser categorizados e definidos, que, nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos, marcas e desenquadramentos de origem, de gêneros - em todos os sentidos do termo - e disciplinas, parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer definição específica ou categoria de pertencimento em que instalar-se. Nem num local nem noutra, nem de um ou de outro lugar, nem numa disciplina nem noutra, trata-se de obras que não são necessariamente semelhantes em termos exclusivamente formais. Algumas destas obras se equilibram num suporte efêmero ou precário; outras exibem uma exploração da vulnerabilidade de consequências radicais; em outras ainda o nomadismo intenso e o movimento constante de espaços, lugares, subjetividades, afetos e emoções tornam-se operações que se repetem vezes seguidas. Mas todas elas revelam, em seu conjunto - para além das diferenças formais entre elas -, um modo de estar sempre fora de si, fora de um lugar ou de uma categoria próprios, únicos, fechados, prístinos ou contidos. (GARRAMUÑO, 2014, p. 11-12).

Esse incessante trânsito por espaços e subjetividades, como já elucidado em várias passagens anteriores, é fator determinante dos ensaios de Caboco sobre suas identidades, e também conduzem as reflexões a respeito do deslocamento dos povos indígenas. Quando interrogado sobre qual é seu local de origem, ele responde de maneira perspicaz, “Curitiba-Roraima”, e essa resposta exemplifica em si um dos marcadores elencados por Garramuño para pensar a inespecificidade, o marcador de nação, colocando em xeque essa especificidade ou propriedade de um local de origem vinculado a um estado-nação, algo insuficiente para se pensar os pertencimentos das identidades diaspóricas, considerando seus compulsórios deslocamentos.

Outro exemplo desse nomadismo se manifesta nitidamente na participação de Gustavo Caboco da 34ª Bienal de São Paulo, que esteve em temporada em 2021 e também ficou conhecida como a Bienal do Indígenas em razão da numerosa presença de artistas originários. Sua participação aconteceu na companhia de um coletivo de 5 artistas. Além dele próprio, estavam presentes sua mãe, Lucilene Wapichana, e três primos seus: Roseane Cadete, Wanderson Wapichana e Emanuel Wapichana. Dentre as características inerentes de sua proposição está o que é nomeado por ele como *Ateliê em deslocamento*, e aqui se visualiza com notória ênfase

um potente exemplo daquele constante movimento e do teor das práticas inespecíficas que Garramuño identifica como tendência de algumas expressões artísticas contemporâneas.

Nomeada como *Kanau'kyba: Kaminho das pedras*, a participação da Família Wapichana é produzida não por um único indivíduo, mas por 5 parentes de uma mesma família. Ela se constitui como mais um exemplo daquela ideia de inespecificidade sugerida pela pesquisadora argentina, ao colocar em relevo uma noção de autoria não específica ou não individual. Além disso, o próprio efeito desse ateliê em deslocamento subverte a noção dos ateliês convencionais, constituindo-se como mais um exemplo da aposta no inespecífico, que é caracterizada pela intensa mobilidade e tensionamento de fronteiras, sugerindo outras possibilidades de criação e elaboração de subjetividades.

A seguir visualiza-se um registro da instalação na qual está presente uma fotografia da Família Wapichana. Nela também percebemos a presença de uma borduna, conformando o já citado desejo do artista em assegurar a memória das bordunas e do povo que a elas está vinculado. Assim, pode se considerar que essa instalação seja uma das sementes colhidas, após o devastador incêndio, mas que a potência do campo fértil fez com que insurgissem novos frutos mesmo após as cinzas. Portanto, tanto *Baaraz Kawau* quando *Kanau'kyba* são exemplos da manifestação desse campo após o fogo:

FIGURA 31 – Vista da Instalação *Kanau'kyba*



FONTE: <http://34.bienal.org.br/artistas/7863> (2021).

Kanau'Kyba também é o título de uma animação selecionada para o Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte. No site do evento é possível visualizar a descrição deste trabalho, contribuindo para um melhor entendimento sobre o significado dessa expressão e sobre como ela conduz as reflexões do proponente. Nela, como e vê, o deslocamento mais uma vez é colocado como um referente de orientação dessas experiências criativas, retratado pelas caminhadas e pelo redimensionamento de fronteiras ao aproximar mais uma vez Paraná e Roraima:

Kanau’Kyba significa Kaminhos das Pedras em nossa língua Wapichana. Atravessamos diferentes paisagens que conectam as pedras do céu às pedras da terra ancestral. Das caminhadas nas pedras terrenas da Serra da Lua, em Roraima, na Terra Indígena Canauanim, nos conectamos às pedras no Paraná, na cidade de Kurityba. Campo em chamas. Das cinzas no Museu Nacional do Rio de Janeiro e a pedra bendegó ao recado da borduna: não apagarão a nossa memória. (FORUMDOC BH, 2021).⁶⁸

Contudo, um dos componentes que apresenta especial fecundidade em minha leitura sobre a atuação de Caboco, sob o amparo das considerações de Garramuño, reside no modo como essa expansão dos campos das linguagens artísticas e a aposta no inespecífico proposta por ela se assemelham às provocações dele em sua constante verbalização “campo fértil”. Ainda que possivelmente ele não apresente pretensões teóricas e conceituais, contribui de maneira exemplar para nutrir e fortalecer essas reflexões contemporâneas sobre outras possibilidades de expressão, reflexão, produção de subjetividades e redimensionamento de fronteiras.

Assim como as plantas foram a primeira estrutura simbólica com a qual ele se relacionou, a simbologia das sementes também foi inspiradora e determinante para conduzir e nutrir o desenvolvimento desta pesquisa. As sementes, a Terra, o adubamento do campo após as chamas, certamente não serão lidos da mesma maneira após o cultivo desse breve estudo de dois anos. Sigamos nos inspirando nas provocações de Caboco e continuemos plantando sementes e nutrindo subjetividades.

⁶⁸ A descrição da animação *Kanau’Kyba* está disponível no seguinte endereço: <<https://www.forumdoc.org.br/filmes/kanaukyba-kaminhos-da-pedra>>. Acesso em 11 jun. 2022.

6 ENSAIANDO COLHEITAS: CONSIDERAÇÕES EM CULTIVO

A experiência de ter passado esses últimos 24 meses dedicando-se a esta pesquisa, na companhia da provocadora e prazerosa investigação sobre a atuação poética e ensaística de Gustavo Caboco, me possibilitou atingir percepções que estão para além da ordem meramente acadêmica e intelectual, mas também para o desvendamento da urgente necessidade do acionamento consciente de nossas sensibilidades. Isso se faz necessário para investigarmos e investirmos em nossa potente disposição de expressão criativa que, na grande maioria das vezes, não é manifestada nem suficientemente estimulada.

Assim, chego a esta etapa das considerações finais, a que prefiro nomear como considerações em cultivo, devido a dimensão simbólica que este termo “cultivo” acabou adquirindo ao longo da caminhada de investigação, muito por influência das provocações do artista aqui estudado. E, também, por não se tratar de uma pesquisa que necessariamente chega ao fim, tendo em vista aos potenciais desdobramentos que carecem de atenção em etapas posteriores, mas apenas alcança um determinado estágio de desenvolvimento.

Com o auxílio dos teóricos aqui consultados, e especialmente do artista analisado, foi possível constatar que muitos dos anestesiamientos e limitações criativas são decorrentes dos envenenamentos injetados pelas dominações coloniais, responsáveis pela imposição da monocultura, impossibilitando que a pluralidade de formas de existência seja assegurada plena e efetivamente. Verifica-se, assim, que é urgente incentivar o exercício consciente das experiências de ver, ouvir e sentir, literal e simbolicamente, algo que é incisivamente reiterado na jornada pessoal de Gustavo Caboco, afinal, foi a escuta a primeira via de acesso às suas identidades indígenas, assim como também é ela um permanente dispositivo de impulso aos seus ensaios e investigações: “planto plano pra ouvir, tentar ouvir”: (CABOCO, 2020).

Foi crucial tomar conhecimento da dimensão da importância que o Movimento Indígena Brasileiro apresenta para o alcance de direitos fundamentais dos povos originários. Se ainda hoje eles continuam enfrentando indecentes ataques e ameaças diante das ideologias neoliberais, ultraconservadoras e marco temporais, até a vigência da Constituição Federal de 1988 eles sequer eram reconhecidos como cidadãos, pois a condição para que os direitos de cidadania lhes fosse concedida era de que abandonassem suas identidades e pertencimentos étnicos. O engajado

compromisso com suas ancestralidades, porém, não lhes permitiu resignar-se, e após longas e incansáveis lutas, o direito de serem reconhecidos como brasileiros sem serem obrigados a renunciar suas identidades indígenas, foi enfim conquistado. Esse momento histórico é acompanhado das arrebatadoras palavras de Ailton Krenak, em seu emblemático e memorável discurso. Ao pintar o rosto e as mãos com cajal⁶⁹, denuncia: "O povo indígena tem regado com sangue cada hectare dos 8 milhões de quilômetros quadrados do Brasil, os senhores são testemunhas disso". (AILTON KRENAK, 1987).

FIGURA 32 – Fotograma de Ailton Krenak na Assembleia Constituinte



FONTE: <https://www.youtube.com/watch?v=ildN6lyXDNE>.

Dessa maneira, confirma-se como a atuação desse movimento foi decisiva para que os povos indígenas passassem a ocupar os espaços públicos da sociedade brasileira, sendo um deles o do mercado editorial. Por isso o advento da Constituição Federal de 1988 foi tão incisivo para que a literatura indígena contemporânea no Brasil começasse a tomar forma enquanto um movimento estético, intelectual e político.

⁶⁹ Na publicação educativa *Primeiros Ensaios*, da Bienal de São Paulo, há uma entrevista na qual o ambientalista relata sobre como conseguiu o produto para tingir o rosto e as mãos e como se deram alguns acontecimentos horas antes de ter proferido o discurso. A publicação pode ser acessada no endereço que segue:

Outra constatação bastante simbólica relacionada ao Movimento Indígena Brasileiro se direciona ao expressivo exemplo de uma geração de jovens indígenas, com idades muito próximas ao tempo de existência da Constituição Federal, que têm fortalecido suas identidades com o uso de variadas ferramentas, artísticas, intelectuais e tecnológicas, ocupando o mercado editorial, o terreno público das artes, e os ambientes acadêmicos. Gustavo Caboco nasce em 1989; João Nyn, multiartista que também foi consultado ao longo da pesquisa e fermentou férteis considerações sobre a demarcação de imaginários, no mesmo ano; e Julie Dorrico, uma das teóricas que mais embasaram as reflexões sobre a literatura indígena, além de ter se destacado como escritora, curadora e pesquisadora, em 1990. Apenas para citar alguns dos nomes de destaque dessa geração combativa, que tem realizado uma enérgica atuação de confronto às imposições coloniais, se expressando de maneira insurgente, anunciando que os silenciamentos e dominações não mais serão tolerados. É a materialização de alguns dos frutos que há mais de 30 anos foram semeados pelas lutas do Movimento Indígena. Se hoje atuam e se expressam da maneira como tem feito, isso se deve ao legado de seus ancestrais.

No 3º capítulo foram apresentadas as características da Literatura Indígena Brasileira contemporânea, sendo uma de suas centrais reivindicações a exigência de que suas histórias passem a ser narradas por si e não mais por prismas estrangeiros ou intermediações tutelares. Essa urgência se dá pela inadiável necessidade de refazer o folclórico, estereotipado e pejorativo imaginário construído pelas lentes hegemônicas, responsáveis por desencadear violências físicas e simbólicas. Ter o direito à autoexpressão é também a garantia ao pleno exercício de manifestação criativa e subjetiva, confrontando o silenciamento compulsório que historicamente se volta contra os grupos subalternizados. Verificamos ainda o efeito desencadeado pela lei 11.645/2008, condicionando a uma mudança na postura dos estabelecimentos educacionais e do mercado editorial, uma vez que ela torna obrigatório o ensino de história e cultura afro-brasileira e indígena em todo o currículo escolar, e após sua promulgação pode se notar um progressivo aumento no número de escritores indígenas publicando suas obras.

Foi crucial para esta pesquisa o desenvolvimento das considerações teóricas e críticas a respeito das leituras e relações que os povos indígenas estabelecem com a Terra e os demais componentes do cosmos. São contribuições valiosas não apenas por oferecerem subsídios que amparam e expandem as interpretações a respeito da

Terra quando ela vier a ser retratada simbolicamente nos trabalhos artísticos, mas também para se somar aos debates coletivos sobre a tão indispensável necessidade de estabelecer novas relações com esse organismo vivo em contextos universais e não apenas indígenas. Em relação aos povos tradicionais isso se intensifica, considerando que a proteção da Terra é a condição para que suas culturas e humanidades sejam integralmente asseguradas. Assim, o desmatamento desse organismo acarreta a destruição de sua cultura e, por conseguinte, opera-se o ecocídio e o etnocídio.

Notamos também que a demarcação de imaginários, por intermédio da presença dos indígenas nos debates públicos, é indispensável para que se efetivem transformações sociais. A imagem da performance/manifesto de Ailton Krenak explicitada acima exemplifica isso, considerando que certamente a linguagem corporal de sua atuação neste discurso foi decisiva para o alcance dos direitos que foram aprovados na Constituição Federal. Além disso, ter outras lideranças, intelectuais e artistas indígenas demarcando espaços públicos serve como ato de encorajamento para que novos atuantes venham a cultivar suas subjetividades e se somar na luta pela ocupação desses mesmos espaços e, conseqüentemente, pela defesa e fortalecimento de direitos. Importante lembrar que foi num encontro de escritores e artistas indígenas que Gustavo Caboco, ao receber a premiação de um concurso destinado a escritores indígenas, teve a oportunidade de estabelecer importantes elos e fortalecer ainda mais a caminhada que já vinha trilhando.

Através do pensamento de Caboco verificamos ainda como as experiências criativas foram incontornáveis para elaborar significativas interrogações sobre suas memórias e identidades, que por muito tempo estiveram um pouco confusas, embora sempre férteis. A arte, como evidenciado, é uma insubstituível aliada para o cultivo de suas vivas memórias no tempo presente. É através desse campo fértil, como é nomeado por ele, que tem experimentado heterogêneas linguagens e mídias, resultando em uma excepcional e inconfundível poética, e essa é uma das razões pelas quais tem chamado atenção da crítica, tendo sido convidado para compor importantes mostras expositivas, como a 34ª Bienal de São Paulo de 2021. Sua contribuição também se dá ao colocar em discussão uma problemática tão séria e não suficientemente discutida, como é a do deslocamento geográfico compulsório dos povos indígenas, exigindo que se intensifiquem os debates e reflexões sobre os nocivos efeitos disso.

Com o seu premiado livro *Baaraz Kawau* nos surpreendemos pela instigante linguagem e com sua provocadora habilidade de conectar acontecimentos reais, políticos e pessoais, cultivando identidades, fortalecendo memórias e unindo distintas linguagens artísticas. Ao longo das vibrantes páginas vermelhas que contrastam com o contorno branco que caligrafa os desenhos e os textos verbais, ele conecta a Borduna Wapichana, que conhece no momento de sua visita ao Museu Nacional em 2018, com o devastador e negligente incêndio que acontece pouquíssimos meses depois, relacionando esses acontecimentos todos com a memória de seu estimado tio, Casimiro Cadete. Ao inserir no livro a borduna incinerada ele a resgata das ruínas, des(re)territorializando-a sob a superfície das páginas, possibilitando que sua memória permaneça sendo preservada e fortalecida, assim como é seu empenho pela defesa da memória de seu Tio Casimiro Cadete e do povo Wapichana.

Desejo com a presente pesquisa que, mais do que apontar respostas, possamos potencializar a elaboração de perguntas e expandir caminhos possíveis para se pensar sobre a Literatura Indígena Brasileira contemporânea e outros assuntos que dialogam com este segmento estético, intelectual e político. Ademais, espero contribuir para elaboração de uma merecida fortuna crítica no que se refere à *Fértil Poética de Gustavo Caboco*, e fico na expectativa de que novidades produzidas por ele sejam constantemente divulgadas.

Recorro às palavras finais de *Baaraz Kawau* para encerrar esta etapa de estudo, pois elas sintetizam com excepcionalidade o desfecho das considerações alcançadas:

*“Os corpos-memórias são vivos, mesmo após a
combustão. Não apagarão a nossa memória.”
(Gustavo Caboco).*

REFERÊNCIAS

34ª BIENAL DE SÃO PAULO. **Gustavo Caboco**. 2021. Disponível em: <<http://34.bienal.org.br/artistas/7863>>. Acesso: 18 jun. 2022.

APIB Articulação dos Povos Indígenas do Brasil. **PRIMAVERA INDÍGENA: mobilização permanente pela vida e democracia**. 2021. Não paginado. Disponível em: <<https://apiboficial.org/luta-pela-vida/>>. Acesso em: 14 nov. 2021.

ALESSI, Gil. **Indígenas isolados no Brasil entram em risco de extinção com avanço de projeto na Câmara**. El País, 02 jul. 2021. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/brasil/2021-07-02/indigenas-isolados-no-brasil-entram-em-risco-de-extincao-com-avanco-de-projeto-na-camara.html>>. Acesso em: 14 nov. 2021

ANGELO, Claudio. **A tribo do iPhone**. Blog da Companhia. 2021. Disponível em: <<https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/A-tribo-do-iPhone>>. Acesso: 05 jun. 2022.

BARRETO, J. P.; GONÇALVES, L. D. V. **O perigo da folclorização**. São Paulo: n-1 edições, 2021. E-book. Disponível em: <<https://www.n-1edicoes.org/o-perigo-da-folclorizacao>>. Acesso em: 14 nov. 2021.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal, 1988.

BRASIL. Decreto 5.051, de 19 de abril de 2004. Promulga a Convenção nº 169 da Organização Internacional do Trabalho - OIT sobre Povos Indígenas e Tribais. **Diário Oficial da União**. Brasília, 19 abr. 2004. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2004/Decreto/D5051.htm>. Acesso: 01 mar. 2022

BRASIL. Lei nº 6.001, de 21 de dezembro de 1973. **Estatuto do Índio**. Brasília, DF, 21 dez. 1973. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6001.htm. Acesso: 01 fev. 2022.

BRASIL. Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática 'História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena'. **Diário Oficial da União**. Brasília, 10 mar. 2008. Disponível

em:<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm>
Acesso: 06 fev. 2022.

CABOCO artista indígena. Disponível em: <<https://caboco.tv>>. Acesso em: 14 nov. 2021.

CABOCO, Gustavo. **Baaraz Kawau**. São Paulo: Caderno Listrado. 2019.

_____. “Ano III* Homem Planta”. **Caboco**. Disponível online em: <<https://caboco.tv/work/ano3/>>. Acesso: 17 jun. 2022.

_____. “Corpo-presente e Corpo-memória Wapichana. **Caboco**. Dezembro, 2018. Disponível online em: <<http://caboco.tv/work/corpo-presente/>>. Acesso: 17 jun. 2022.

_____. “Sustos Wapichana: banana. **Caboco**. Setembro, 2018. Disponível online em: <<https://caboco.tv/work/sustos-wapichana/>>. Acesso: 05 fev. 2022.

_____. **Rede Indígena Extensão Wapichana. Aua Editorial, 2020.**

_____. **Recado ao parente: fortificar nossos elos**. Instituto Moreira Salles. Disponível em: < Disponível online em: <<https://ims.com.br/convida/gustavo-caboco/>>. Acesso: 02 mai. 2021.

CADERNO, Listrado. **Caderno Listrado**. Disponível em:<<https://www.cadernolistrado.com.br/>>. Acesso: 18 jun. 2022.

CEDIPP - DIVERSITAS FFLCH - ECA / USP. **Gustavo Caboco e Lucilene Wapichana: não apagarão a nossa memória**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MmY4LqJMU3c&t=6s>>. Acesso em: 14 nov. 2021.

CORPO território e memória ancestral. Gustavo Caboco e Família Wapichana. Disponível em: <https://affect-and-colonialism.net/exhibition/corpo-territorio-memoria-ancestral/>. Acesso em: 18 jun 2022.

Culturas of Antirracismo na América Latina (CARLA). **Terra fértil: véxoa e a arte indígena contemporânea na Pinacoteca de São Paulo**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7VnYH4VgaAE&t=395s>>. Acesso em: 14 nov. 2021.

CURITIBA. **Programa Curitiba Lê é recomendado pela Unesco**. Curitiba, 2012. Disponível em:< <https://www.curitiba.pr.gov.br/noticias/programa-curitiba-le-e-recomendado-pela-unesco/25693>>. Acesso: 5 fev. 2022.

DANNER, F; DANNER, L; DORRICO, J. A literatura indígena brasileira contemporânea: a necessidade do ativismo por meio da autoria para a garantia da autonomia. In: DANNER, F; DANNER, L; DORRICO, J. **Literatura Indígena Brasileira: autoria, autonomia e ativismo**. [recurso eletrônico]. Porto Alegre, RS, Editora Fi, 2020. Disponível em: <https://www.editorafi.org/765indigena>. Acesso em: 14 nov. 2020.

_____. **Literatura Indígena Brasileira: criação, crítica e recepção**. [recurso eletrônico]. Porto Alegre, RS, Editora Fi, 2018. Disponível em: <https://www.editorafi.org/438indigena>. Acesso em: 13 set. 2020.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1996.

DICIONÁRIO Ilustrado Tupi Guarani. **Pororoca**. Disponível em: <<https://www.dicionariotupiguarani.com.br/dicionario/pororoca/>>. Acesso: 18 jun. 2022.

DORRICO, Julie. Vozes da literatura indígena brasileira contemporânea: do registro etnográfico à criação literária. In: DANNER, F; DANNER, L; DORRICO, J. **Literatura Indígena Brasileira: criação, crítica e recepção**. [recurso eletrônico]. Porto Alegre, RS, Editora Fi, 2018. Disponível em: <https://www.editorafi.org/438indigena>. Acesso em: 13 set. 2020.

_____. Cardumes poéticos: a literatura indígena brasileira contemporânea. In: AZEVEDO, B.; DORRICO, J. **Poesia Indígena Hoje**. N.1, p. 11-16, ago, 2020. Disponível em: <<https://www.p-o-e-s-i-a.org/dossies/>>. Acesso: 14 nov. 2021.

_____. **3º Edição Trema - Dia 3, mesa 2 - Literatura indígena e tradução** – Memorial da América Latina, 2021. 1 vídeo (1h e 28 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aZe5EirtECk&t=1919s>>. Acesso: 20 fev. 2022.

_____. Cardumes poéticos: a literatura indígena brasileira contemporânea. In: AZEVEDO, B.; DORRICO, J. **Poesia Indígena Hoje**. N.1, p. 11-16, ago, 2020. Disponível em: <<https://www.p-o-e-s-i-a.org/dossies/>>. Acesso: 14 nov. 2021.

_____. **Universos Kariri: a poesia e o celular no cotidiano indígena**. Ecoa Uol. 2021. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/colunas/julie-dorrigo/2021/05/05/universos-kariri-a-poesia-e-o-celular-no-cotidiano-indigena.htm>. Acesso: 05 jun. 2022.

ENNE, Ana Lucia. **Conceito de rede e as sociedades contemporâneas**. In: Comunicação e Informação, V.7, nº2: pág. 264-273. - jul./dez. Goiânia, 2004. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/ci/article/view/24452>>. Acesso: 28 jul. 2021.

ECHEVERRÍ, Juan Alvaro. **Territorio como cuerpo y territorio como naturaleza: diálogo intercultural?** In: Surrallés, A. e García Hierro, P. (Orgs.). *Tierra adentro: territorio indígena y percepción del entorno*. Copenhague: Grupo Internacional de Trabajo sobre Asuntos Indígenas, 2004.

ESBELL, Jaider. **Makunaima, meu avô em mim!**. Revista Iluminuras, Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 11-39, jan./jul. 2018. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/iluminuras/%20article/view/85241>>. Acesso em: 22 mai. 2022.

FLIP. **João Paulo Lima Barreto**. 2021. Disponível em: <<https://flip.org.br/2021/autores/joao-paulo-lima-barreto/>>. Acesso: 01 mar. 2022.

FNLIJ. **CONCURSOS FNLIJ 2018**. 2018. Disponível em: <https://www.fnlij.org.br/site/images/Concursos_FNLIJ_2018.pdf>. Acesso: 06 fev. 2022.

FNLIJ. **17º CONCURSO TAMOIOS* FNLIJ/UKA - 2021**. 2021. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1WyN3PDNjcvBPBkwjImLgdQBxxNGp6kU/view>>. Acesso: 06 fev. 2022.

FNLIJ. **FNLIJ Concursos FNLIJ 2019 Resultado dos Concursos FNLIJ 2019**. 2019. Disponível em: <https://www.fnlij.org.br/site/images/VENCEDORES_concurso_2019.pdf>. Acesso: 06 fev. 2022.

FÓRUMDOC.BH.2021. **Kanaukyba**. 2021. Disponível em: <<https://www.forumdoc.org.br/filmes/kanaukyba-kaminhos-da-pedra>>. Acesso: 11 jun. 2022.

FUCHS, Franco Caldas. “Construção e compreensão de identidades por meio da literatura”. **Educacional**. Disponível em: <<http://www.educacional.com.br/>>. Acesso em: 07 nov. 2021.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GERMANO, Beta. O retorno à terra de Gustavo Caboco em busca de suas raízes. **Arte que Acontece**. Disponível em: <<https://www.artequaeacontece.com.br/o-retorno-a-terra-de-gustavo-caboco-em-busca-de-suas-raizes/>>. Acesso em 03 mai 2021.

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

GUATTARI, F e ROLNIK, S. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização**.: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. 11ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.

_____. **Território e descolonialidade** : sobre o giro (multi)territorial/de(s)colonial na América Latina. 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : CLACSO ; Niterói : Programa de Pós-Graduação em Geografia ; Universidade Federal Fluminense, 2021. Libro digital, PDF.

IMS. Instituto Moreira Salles. **Gustavo Caboco (PR/RR)**. 2020. Disponível em: <<https://ims.com.br/convida/gustavo-caboco/>>. Acesso em 05 mar. 2021.

IYIL, 2019 I Internacional Year of Indigenous Languages. **About IYIL 2019**. Disponível em:<<https://en.iyil2019.org/about/>>. Acesso: 22 mai. 2022.

IZEL, Adriana. **Povo de luta: livro de João Nyn discute a questão dos indígenas no Brasil**. Correio Braziliense, 2021. Disponível em: <<https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2021/04/4917827-povo-de-luta-livro-de-juao-nyn-discute-a-questao-dos-indigenas-no-brasil.html>>. Acesso: 01 mar. 2022.

JACA. **Salisa Rosa (BR)**. Disponível em: <<https://www.jaca.center/sallisa-rosa-br/>>. Acesso em: 14 nov. 2021.

KRENAK, Ailton. **Discurso Ailton Krenak Assembléia Nacional Constituinte - 1987** – Karioka multimedia. 1 vídeo (3 min 32 seg). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ildN6lyXDNE&t=2s>>. Acesso: 02 fev. 2022.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A Queda do Céu**: palavras de um Xamã Yanomami. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LUDMER, Josefina. **Aquí América latina**: una especulación. 1ªed. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.

_____. **Aqui América latina**: uma especulação. Tradução: Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

LUNA, Luis Eduardo. **Biosfera, antropoceno e animismo ameríndio**. Dantes editora. 2021. Disponível em: <http://selvagemciclo.com.br/wp-content/uploads/2021/02/CADERNO16_LUNA.pdf>. Acesso em: 16 nov. 2021.

MARACÁ, Livraria. **Eu sou macuxi e outras histórias - Julie Dorrico**. Disponível em: <<https://www.livrariamaraca.com.br/produto/eu-sou-macuxi-e-outras-historias-julie-dorrico/>>. Acesso em: 18 jun. 2022.

MARTINS, Thays. PL 490: Entenda o que é o projeto que muda a demarcação das terras indígenas. **Correio Braziliense**. Disponível em: <<https://www.correiobraziliense.com.br/politica/2021/06/4933154-pl-490-entenda-o-que-e-o-projeto-que-muda-a-demarcacao-de-terras-indigenas.html>>. Acesso em 14 nov. 2021.

MARTONI, Alex. **Texto, imagem e visualidade na literatura contemporânea brasileira**. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 55, n. 1, p.39-50, jan./mar. 2020. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/36438/19585>>. Acesso: 18 jun. 2022.

MÍDIA ÍNDIA OFICIAL. ***BRASIL É TERRA INDÍGENA***. Ensino Fundamental I. 24 ago. 2021. Instagram: @midiaindiaoficial. Disponível em <https://www.instagram.com/p/CI3IZI8HDCu/>. Acesso em: 14 nov. 2021.

MUNDURUKU, Daniel. **O Banquete dos Deuses**: conversa sobre a origem da cultura brasileira. São Paulo: Global, 2009.

_____. **O caminho de volta**. In: DORRICO, Julie. *Eu sou macuxi e outras histórias*. Nova Lima, Editora Caos & Letras, 2019.

_____. **O caráter educativo do movimento indígena brasileiro (1970-1990)**. São Paulo: Editora Paulinas, 2012.

_____. **Vozes de origem em folhas de papel**: a literatura indígena como ativismo político, cultural e atualizador de memória: depoimento. Nonada, 02 dez. 2019. Entrevista concedida a Joyce Rocha. Disponível em: <<http://www.nonada.com.br/2019/12/vozes-de-origem-em-folhas-de-papel>>. Acesso em 05 mar. 2021.

MUPA, Museu Paranaense. **Mesa-redonda discute a literatura indígena no Museu Paranaense**. 2019. Disponível em: <https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Noticia/Mesa-redonda-discute-literatura-indigena-no-Museu-Paranaense>. Acesso: 17 jun. 2022.

MUSA, Museu de Arte da UFPR. **Netos de Makunaimi: encontros de arte indígena contemporânea.** 2019. Disponível em: <http://www.musa.ufpr.br/links/exposicoes/2019/2019_Makunaimi.html>. Acesso: 18 jun. 2022.

MUSA, Museu de Arte da UFPR. **Libras - Catálogo da exposição Netos de Makunaimi: encontros de arte indígena contemporânea.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pcF8iQNJP64&t=678s>>. Acesso em: 14 nov. 2021.

Nhexyrõ: artes indígenas em rede. Ailton Krenak - Tecendo redes de Afeto. Jaider Esbell entrevista Ailton Krenak. Produção: Galeria Jaider Esbell em parceria com a produtora Sem Início Sem Fim. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yXlJlsJu5JA&t=736s>>. Acesso: 20 fev. 2022.

Nhexyrõ: artes indígenas em rede. Gustavo Caboco - Semente de Caboco. Idjahure Kadiwéu entrevista Gustavo Caboco. Produção: Galeria Jaider Esbell em parceria com a produtora Sem Início Sem Fim. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5i9C3WYghz8&t=33s>>. Acesso em: 07 set. 2021.

NYN, João. **Tybyra:** uma tragédia indígena brasileira. = Tyryrá: ymã mba'e wai nhandewa regwa pindó reta-re; Ilustrações: Denilson Baniwa. - São Paulo: Selo do burro, 2020.

OLIVEIRA, João Pacheco; FREIRE, Carlos Augusto da Rocha. **A Presença Indígena na Formação do Brasil.** Edição. Brasília: Edições MEC/Unesco, 2006. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me004372.pdf>>. Acesso: 02 fev. 2022.

ORGANIZAÇÃO INTERNACIONAL DO TRABALHO. **Convenção nº 169 sobre povos indígenas e tribais e Resolução referente à ação da OIT.** Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Convencao_169_OIT.pdf>. Acesso: 19 fev. 2022.

PARANHOS, Ana Lúcia Silva. **Des(re)territorialização.** In: BERND, Zilá, et. al. (Org.). Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos. Porto Alegre, RS. Literalis, 2010.

RAHE, Nina. **O livro como ponto de encontro.** Prêmio Select, 2020. Disponível em: <<https://premio-select.com.br/o-livro-como-ponto-de-encontro/>>. Acesso em: 13 jan. 2021.

RUFFINO, L.; SIMAS, L. **Encantamento**: sobre política de vida. – Rio de Janeiro. Mórula Editorial, 2020. Disponível em: <<https://morula.com.br/produto/encantamento-sobre-politica-de-vida/>>. Acesso: 08/09/2020.

SAAVEDRA, Carola. **O mundo desdobrável**: ensaios para depois do fim. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

SILVA, Liana Amin Lima. Sujeitos da Convenção n. 169 da Organização Internacional do Trabalho (OIT) e o direito à consulta e ao consentimento prévio livre e informado (CCPLI). In: GLASS, Verena. **Protocolos de Consulta Prévia e o direito à livre determinação**: São Paulo, Fundação Rosa Luxemburgo, CEPEDIS 2019, p.47-107.

SOARES, Ingrid. **Pesquisadores culpam falta de investimentos por incêndio no Museu Nacional**. Correio Braziliense, 2018. Disponível em: <<https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/brasil/2018/09/28/interna-brasil,708817/pesquisadores-culpam-falta-investimentos-por-incendio-museu-nacional.shtml>>. Acesso: 04 fev. 2022.

SMITH, Linda Tuhiwai. **Descolonizando metodologias**: pesquisa e povos indígenas. Curitiba: Ed. UFPR, 2018.

TAKARIJU, Felipe Coelho Iaru Yê. **Alienindi**: Os portais dos mundos. Ponta Grossa: UEPG-PROEX, 2021. *E-book*. Disponível em: <<https://www2.uepg.br/proex/ebook-alienindi-os-portais-dos-mundos/>>. Acesso: 17 jun. 2022.

TETTAMANZY, A. L. L. Prefácio: Falas à espera de escuta. In: DANNER, F; DANNER, L; DORRICO, J. **Literatura Indígena Brasileira: criação, crítica e recepção**. [recurso eletrônico]. Porto Alegre, RS, Editora Fi, 2018. Disponível em: <https://www.editorafi.org/438indigena>. Acesso em: 13 set. 2020.

THIÉL, J. C. **Pele silenciosa, pele sonora: a construção da identidade indígena brasileira e norte-americana na literatura**. 376 f. Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/19188>. Acesso em: 12 nov. 2021.

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

VALENTE, Rubens. **Às vésperas da Cúpula do Clima, postagem de Salles ridiculariza indígenas**. Uol. 2021. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/colunas/rubens-valente/2021/04/20/salles-ridiculariza-indigenas-que-usam-telefones-celulares.htm>>. Acesso: 05 jun. 2022.

_____. Rubens. **Os fuzis e as flechas: história de sangue e resistência na ditadura.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

YAMÃ, Yaguarê. **Sehaypóri: o livro sagrado do povo Saterê-Mawê.** São Paulo: Editora Peirópolis, 2007.

Endereços pessoais de Gustavo Caboco:

<https://caboco.tv>

<https://www.instagram.com/gustavo.caboco/>