Bianca Santana • Cidinha da Silva • Denízia Kawany Fulkaxó
Esmeralda Ribeiro • Jeferson Tenório • Márcia Wayna Kambeba
Mário Medeiros • Olivio Jekupe • Roni Wasiry Guará

Fábio Salem Daie (Org.)

# “Meu povo” está falando

## Resistência e liberdade num debate sobre apropriação cultural na literatura

fi

Este é um livro que deseja expandir a discussão, e não fechá-la. Nos últimos anos, a noção de "apropriação cultural" tem pautado debates no âmbito da estética, da filosofia e do direito, além de políticas públicas e privadas pelo mundo. O Canada Council for the Arts – bem como seus homólogos em províncias como Ontario e Québec – reconhece o conceito de "apropriação" para a formulação de suas políticas culturais em território canadense. Na França, a administração de Emmanuel Macron comissionou um relatório – marco na história da museologia francesa – sobre a composição do patrimônio oriundo de culturas africanas e atualmente sob responsabilidade do Estado francês. Entregue à presidência da república em 2018, tal relatório possui, entre outros objetivos, o de averiguar a possível restituição desses objetos aos países de origem. Nos Estados Unidos e na Inglaterra, veículos como The New York Times e The Guardian (para citar apenas dois importantes jornais) retomam o tema de tempos em tempos, dedicando-lhe reportagens, ensaios e artigos críticos. Grandes e pequenas instituições – museus, institutos culturais, galerias de arte, grupos de teatro, associações de escritores, universidades etc. – se debruçam sobre o conceito de "apropriação" no esforço de apreender sua complexidade e, por vezes, adotar uma posição diante dos problemas que ele propõe.  No Brasil, o assunto ganhou certa atenção há alguns anos, porém ainda parece pouco discutido e estudado. Daí uma das pretensões deste livro. Os nove escritores entrevistados abordam temas diversos, fornecendo novas perspectivas sobre questões literárias envolvendo a noção de "apropriação cultural". É certo que essas perspectivas se vinculam às preocupações estéticas e à trajetória individual dos artistas, e como tais estão sujeitas à mudança, sobretudo quando se trata de assunto tão complexo. Em todo caso, ao insistir sobre ponto tantas vezes polêmico, este livro aspira ser, no fundo, uma contribuição ao fortalecimento da democracia.

9 786585 725330

editorafi.org

CC BY SA

# “MEU POVO ESTÁ FALANDO”

# “MEU POVO ESTÁ FALANDO”

RESISTÊNCIA E LIBERDADE NUM DEBATE SOBRE
APROPRIAÇÃO CULTURAL NA LITERATURA

Bianca Santana • Cidinha da Silva • Denízia Kawany Fulkaxó
Esmeralda Ribeiro • Jeferson Tenório • Márcia Wayna Kambeba
Mário Medeiros • Olivio Jekupe • Roni Wasiry Guará

Organizador
Fábio Salem Daie

**Diagramação:** Marcelo Alves

**Capa:** Gabrielle do Carmo

A Editora Fi segue orientação da política de distribuição e compartilhamento da Creative Commons Atribuição-Compartilhalgual 4.0 Internacional
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR

O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M597 "Meu povo está falando": resistência e liberdade num debate sobre apropriação cultura na literatura [recurso eletrônico] / Fábio Salem Daie... [et al.]. Cachoeirinha : Fi, 2023.

190p.

ISBN 978-65-85725-33-0

DOI 10.22350/9786585725330

Disponível em: http://www.editorafi.org

1. Literatura – Apropriação cultural. I. Daie, Fábio Salem.

CDU 82:304

Catalogação na publicação: Mônica Ballejo Canto – CRB 10/1023

*Eu gosto de escrever do meu povo porque quero que as pessoas saibam que meu povo está falando para elas, que nossas histórias podem ser delas também. Quero que se sintam na beira da fogueira, na beira do rio, observando as canoas, as crianças que se banham, e que se peguem observando as mudanças no céu.*

—Roni Wasiry Guará, povo Maraguá, Baixo Amazonas

*A pesquisa que resultou neste livro contou com o suporte institucional da Universidade do Québec em Montréal (Université du Québec à Montréal – UQÀM, Canada) e do Fundo de Pesquisa da província do Québec (Fonds de Recherche du Québec, Nature et Technologies – FRQNT). Gostaria de agradecer os apoios da professora Carolina Ferrer (UQÀM), da professora Rejane Vecchia (USP) e do professor Jesús José Barquet (NMSU), sem os quais esta pesquisa não seria possível.*

# SUMÁRIO

**APRESENTAÇÃO** 13
*Fábio Salem Daie*

## ENTREVISTAS

**BIANCA SANTANA** 19

**CIDINHA DA SILVA** 37

**DENÍZIA KAWANY FULKAXÓ** 44

**ESMERALDA RIBEIRO** 64

**JEFERSON TENÓRIO** 86

**MÁRCIA WAYNA KAMBEBA** 108

**MÁRIO MEDEIROS** 125

**OLIVIO JEKUPE** 148

**RONI WASIRY GUARÁ** 163

**AS ESCRITORAS E OS ESCRITORES** 187

# APRESENTAÇÃO

*Fábio Salem Daie*

Este livro nasceu de uma pesquisa sobre a noção de apropriação cultural na literatura. Comecei a interessar-me por esse debate após uma passagem pelos Estados Unidos, entre 2016 e 2017, resultado da bolsa recebida para um doutorado-sanduíche. A partir de 2019, durante minha estadia na província do Québec (Canadá), transformei aquele interesse em pesquisa pós-doutoral. Em ambas as ocasiões, pude constatar como o assunto, motivo de polêmicas e debates no Brasil, parecia relativamente estabelecido nessas sociedades nortenhas, funcionando como critério de políticas públicas e privadas dedicadas às artes e à cultura.

Para além dessas experiências, devo dizer que me sentia predisposto a debater apropriação devido ao contraste desta noção com os estudos que conduzia sobre os modernismos em língua portuguesa e espanhola. Isso porque a ideia de apropriação cultural tensiona, em muitos aspectos, com projetos modernos de literaturas latino-americanas da primeira metade do século vinte. Porém, essa exposição ficará para outra oportunidade. O objetivo deste livro é trazer a público o momento mais rico da pesquisa levada a cabo: as entrevistas com escritoras e escritores indígenas e negras/os brasileiras/os.

Realizadas entre junho de 2021 e maio de 2022, as conversas que compõem este livro só foram possíveis devido à generosidade

intelectual e à disposição militante de quatro escritoras/es indígenas e cinco escritoras/es negras/os. A maioria (cinco, ao todo) é feminina, algo estipulado desde o projeto inicial. Em comum, possuem a qualidade de extravasar temas específicos da literatura, provendo testemunhos e reflexões que remoem a formação da sociedade brasileira: do passado colonial e escravista, passando pelos conflitos do período da redemocratização (parcial, é preciso dizer) do país, e chegando até os dias atuais.

Trata-se, em termos de método, de entrevistas qualitativas semiestruturadas, mesclando perguntas programadas e ordenadas a questões individuais, acolhidas à medida que as entrevistas se desenrolaram. Via de regra, todas partem do relato pessoal – a constituição familiar, as descobertas da infância, o processo de letramento e o confronto com as constantes brasileiras (o racismo, a radical hierarquização societal, a violência simbólica e física etc.) – para aprofundar-se, na sequência, em temas estéticos, mais próximos à atividade da escrita.

Nesse ponto, uma das percepções do leitor será a de que não há consenso, entre entrevistadas/os, sobre a legitimidade e o papel da noção de apropriação cultural no que tange a literatura. Eis uma das contribuições, creio eu, deste pequeno volume, que aponta a uma diversidade de posições e argumentos a qual, o mais das vezes, parece solapada pelas polêmicas nos grandes veículos de comunicação ou nas redes sociais. Dito de outro modo, trata-se de noção em disputa, e que, embora aparentemente importada (sobretudo de países anglófonos), adquire no Brasil conformação particular.

Outro tema que vale a pena citar é o entendimento das/os entrevistadas/os sobre conceitos tais como "literatura brasileira", "negrobrasileira", "indígena", ponto explorado com riqueza de premissas e abordagens. Algumas destas insistem em reflexões teóricas sobre o fazer literário, ao passo que outras estendem sua crítica ao mercado editorial ou a conceitos fundantes do Estado-moderno (para citar só algumas posições). Ambas as discussões – sobre a noção de apropriação cultural e sobre os termos "literatura brasileira / negra / indígena" – surgem por vezes vinculadas, embora a natureza desse vínculo se transforme de acordo com a abordagem.

Por fim, vale a pena percorrer essas páginas em que Bianca Santana aquilata a importância tanto de Lima Barreto quanto de Monteiro Lobato à literatura brasileira, e como estes podem e devem ser abordados; em que Cidinha da Silva e Esmeralda Ribeiro refletem sobre o peso da vivência cotidiana do racismo na produção literária de artistas negras/os; em que Denízia Kawany Fulkaxó problematiza a escrita ficcional elaborada por pessoas não-indígenas cujo tema são os próprios povos indígenas; em que Jeferson Tenório explica a contribuição (e as faltas) das literaturas europeias em relação à própria literatura; em que Márcia Kambeba e Olivio Jekupe avaliam a importância da vida na aldeia e da tradição oral para a composição da arte indígena; em que Mário Medeiros acusa o embranquecimento (pela crítica) da literatura de Machado de Assis e a necessidade de resgate por um "cânone negro"; em que, enfim, Roni Wasiry Guará chama a atenção às semelhanças e aos contrastes entre algumas das narrativas da tradição oral indígena e certos mitos fundadores do mundo ocidental.

Por tudo isso – e por mais razões que não cabem aqui –, parece-me que este livro merece ser lido. Seu complemento necessário é, sem dúvida, a literatura (ficcional, poética, ensaística) produzida por essas/es escritoras/es, e à qual me dediquei durante a preparação para essas conversas. Só posso finalizar agradecendo, novamente, a imensa generosidade das autoras e dos autores que cederam seu tempo e sua energia para que todas as questões fossem, se não respondidas, aprofundadas. Espero que meu aprendizado, por meio deste volume, possa disseminar-se em muitos aprendizados.

*Montréal / primavera de 2023*

# ENTREVISTAS

## BIANCA SANTANA

> *Não gosto da ideia de nação. Acho que essa ideia nasce com o racismo, nasce com a queima das bruxas, com tudo o que traz condição à estruturação do capitalismo. Então ela nasce na Europa no mesmo momento em que esse mundo cria o outro, e cria o negro como o outro, como o não-humano, o que deve ser submetido. Não vejo possibilidade para os não-brancos na ideia de nação, a nação é para os brancos. A ideia de nação é para promover a vida de pessoas brancas em qualquer lugar do mundo, é para exterminar o outro, porque quem atrapalha a ideia de nação é o específico, é o outro, é o indígena, é o grupo, é o identitário, é o que divide. (...) Qualquer critério mínimo para uma literatura considerada nacional, vai considerar como parâmetro a literatura dos brancos. Então eu gosto muito, cada vez mais, da ideia de quilombismo do Abdias Nascimento.*

**FSD**: Os relatos de *Quando me descobri negra* (2015) me lembraram, no estilo, o livro *Caderno de memórias coloniais*.

**Bianca Santana**: Da [escritora portuguesa] Isabela Figueiredo.

**FSD**: Sim. Fiquei pensando na brevidade dos excertos e no fato de que você começa com um relato do seu pai também. Queria saber se foram as memórias que a levaram a escrever ou se houve um evento pontual, e que você falou "a partir daqui, preciso colocar no papel".

**Bianca Santana**: Foi um jogo de búzios. Recebi orientação num jogo de búzios. Um pai de santo do candomblé falou: "tem que começar a escrever sobre as suas memórias, suas experiências, escrever e publicar, toda semana". Achei estranho, nunca tive esse desejo, nunca foi a minha ideia e até achei que não fazia sentido a orientação. Mas o Huffington

Post estava vindo para o Brasil, com a editora Abril. Aqui ia se chamar Brasil Post. Alguns dias depois, me chamaram para criar um blog. Lembro que na época eu pensei: "gente, mas já tive blog na Abril e era remunerado. Agora vou ter um blog na Abril e nem vou ganhar nada?". Então lembrei dos búzios. Escrevi assim para eles: "olha, eu só topo se puder fazer uma coisa bem solta, se puder escrever sobre as minhas memórias e experiências". Usei exatamente as palavras do pai de santo. Eles responderam: "tudo bem". E aí, topei. Isso foi antes do lançamento [do site Brasil Post], então tive um tempo. Tinha uns três meses para entregar. Esse primeiro texto sai e a Ariana Huffington o cita no lançamento do Huffington Post no Brasil. Foi muito no começo, tive meses para... Eu não sabia o que ia escrever ainda, estava elaborando. Na época, fazia uma consultoria para uma instituição gigantesca de educação, e queria construir um repositório para os seus recursos didáticos. Trabalhava bastante com esse tema naquela época. Me convidaram porque organizei com outras pessoas um livro sobre esse tema. Às vezes, passava o dia todo lá, realizava reuniões com várias equipes e tinha uma gerente de projeto, que foi quem me contratou e quem me acompanhava. Bom, é um ambiente formal, e um dia fui trabalhar com uma roupa social e de turbante.

**FSD**: É a gerente de quem você trata num dos relatos.

**Bianca Santana**: Essa é a gerente. Quando acabei, saí tão incomodada com aquele dia de trabalho, que cheguei em casa e escrevi. Só depois de finalizar o texto, pensei: "será esse o texto que vou mandar para o Huffington?". Eu ainda não sabia o que era. Escrevi pelo incômodo, mas

não pensando em publicar. O que aconteceu? Abriu uma porteira, e eu, que não tinha uma periodicidade, me coloquei essa periodicidade semanal. E quanto mais fui escrevendo, mais abria espaço interno para escrever outras coisas. Assumi um compromisso de escrever e, a partir daí, fiquei tentando entender o que é que iria escrever e veio esse episódio e depois outros. Mas o mais difícil, nesse período do blog, foi o texto sobre o meu pai. Foi o mais catártico. Acho que "catarse" é uma palavra para esse livro.

Por conta do blog, a Renata Nakano, que na época era sócia da Edições de Janeiro, me chamou para fazer um livro. A ideia era publicar textos que já estavam no blog e escrever novos para o livro. A gente combinou, o livro estava pronto, com o logo das Edições de Janeiro, e ela rompeu a sociedade, falou "olha, Bianca, eu posso deixar o seu livro na Edições de Janeiro, ou posso levá-lo comigo e publicar noutro lugar, se você autorizar". Eu falei "imagina, o projeto é seu também, leva para onde você quiser". Ela levou para o Sesi. Mas o livro chegou ali pronto, diagramado, só mudou o logo.

**FSD**: Quando você encontra o veio desse primeiro livro, você acha que isso definiu escolhas futuras? Estou pensando, por exemplo, no seu doutorado.

**Bianca Santana**: Tudo, na verdade. Porque eu não era ativista do movimento negro, não tinha proximidade com o movimento de mulheres negras. Eu tinha proximidade com o movimento de educação, tanto na área de recursos educacionais abertos quanto na de educação de jovens e adultos. A partir do livro, começo a circular por uma

militância negra. Só a partir dele eu me aproximo do movimento negro. E isso mudou tudo.

**FSD**: Na quarta parte do seu doutorado, você investiga relatos e testemunhos de mulheres negras, vinculados às experiências mais fundamentais, por vezes bárbaras, como a fome. O ato de escrever possui estatuto especial quando exercido pela mulher negra?

**Bianca Santana**: Sim, as narrativas têm uma importância fundamental para a população negra brasileira, mas a maior parte dessas narrativas não está no registro escrito. Muitas delas estão na oralidade, na música, na cultura popular. Elas são fundamentais para alinhavar uma sensação de pertencimento, para que as pessoas consigam sobreviver quando não têm trabalho, quando não têm absolutamente nada. Essas narrativas sustentam as pessoas, é a minha sensação, e é uma sensação que dialoga, por exemplo, com a percepção da Cidinha da Silva, escritora, e com a própria noção de "escrevivência", da Conceição Evaristo. Porém, quando a Conceição fala de "escrevivência", está falando realmente do texto escrito por mulheres negras, não a partir de um lugar de objeto da literatura – como tem sido ao longo da história da literatura no Brasil –, mas como essa mulher que escreve a partir de uma experiência, por tê-la vivenciado, se desloca desse lugar de objeto da literatura para o lugar de quem escreve, de quem narra.

Tanto o meu doutorado quanto qualquer proposição teórica que eu possa assumir estão dialogando tanto com a experiência quanto com outras autoras e autores. E quando observo uma produção teórica negra, uma produção literária negra, sinto que não se encaixam nas noções

mais separadas que herdamos da modernidade. Isso pode soar estranho, porque vivemos a separação da ciência, da espiritualidade, da natureza, da cultura e o jeito de viver essa separação que deu errado. Deu errado para todo mundo, não deu errado só para a população negra. A experiência de narrar da população negra escapa dessas separações. Eu ia falar que busca escapar, mas, não, eu acho que ela escapa mesmo.

**FSD**: Ela parte de um ponto de partida diverso? Seria isso?

**Bianca Santana**: É muito difícil, porque quando falamos do diverso, tenho a premissa do que é o hegemônico, mas obviamente é melhor falar desse "diverso" do que falar do "outro", porque o outro coloca de vez um hegemônico branco como padrão, e existem outras escritas, outras narrativas. Talvez exista uma busca por falar de uma escrita, uma narrativa que seja uma literatura negra por si, sem um padrão em relação ao qual se opor ou se contrapor, ou com o qual dialogar; mas que seja uma perspectiva própria, forma própria de narrar. Estou pensando que isso implica pensar a perspectiva hegemônica como mais uma perspectiva entre outras. Seriam várias perspectivas, variadas e diversas.

**FSD**: A escrita negra como uma perspectiva não dependente?

**Bianca Santana**: Isso, não dependente e não derivada. Já que a literatura é eurocêntrica, racista e machista, vamos fazer uma literatura que se oponha a isso.

**FSD**: Sobre o relato das mulheres negras – e já que você menciona que funcionam também como um tipo de sustentáculo –, você acha que

existem marcadores de diferença (não sei se é uma boa palavra) entre essa literatura negra e o que chamamos de "literatura brasileira"?

**Bianca Santana**: Existe, mas aí me parece que a gente precisa disputar a literatura brasileira. Como eu vou elaborar isso? A Conceição Evaristo produz literatura brasileira, a Maria Firmina dos Reis escreveu um dos primeiros romances publicados no Brasil. A Cidinha da Silva é uma grande cronista da literatura brasileira e me parece que, hoje, essa é uma conversa que nos interessa: disputar o que é o Brasil, disputar o que é brasileiro. Sobretudo num momento em que ocorre uma acusação política de quem considera os marcadores sociais da diferença como "identitários", num sentido restritivo. Então o movimento de mulheres ou movimento feminista seria pauta identitária; quem traz o gênero como estruturante das desigualdades seria identitário; o movimento negro, com a questão racial, estaria trazendo uma pauta identitária. Isso não é verdade, porque esses marcadores sociais da diferença (se a gente chamar assim) atravessam qualquer questão social, marcam as diferenças que existem em absolutamente tudo. Se a economia é central, a economia está completamente marcada por gênero, raça, classe e tantos outros marcadores. A questão é nomear como "identitário" quem pontua esses marcadores, e, para quem os ignora, tê-los como portadores de pensamento universal.

Então, quem faz uma literatura do próprio umbigo para o próprio umbigo é quem faz a literatura brasileira. Eu adoro a pesquisa da Regina Dalcastagnè (acho que a última edição é de 2017), em que ela analisa os

romances publicados pelas grandes editoras brasileiras[1]. São homens brancos escrevendo romances em que os personagens são homens brancos escritores e essa é a literatura brasileira. Essa não é uma literatura identitária? Me parece evidente que existe uma voz própria, uma narrativa própria, mas que essa é uma narrativa brasileira. Pode ser que amanhã eu diga: "não, acho que existe essa literatura negra-brasileira, fundamental". Mas penso que hoje a disputa precisa ser outra, porque senão esse lugar do identitário, do encaixotado, do singular, da perspectiva, ele restringe as possibilidades para quem é, no fundo, a maior parte da população do Brasil.

**FSD**: O que você está dizendo, se entendi bem, é que ressignificar a noção do que é "identitário" seria uma das estratégias para disputar o discurso sobre o que é "brasileiro", o que é a "literatura brasileira" atualmente. É isso?

**Bianca Santana**: Sim. Quando converso com um escritor brasileiro, eu pergunto como a branquitude é importante? Se tem uma construção narrativa específica da branquitude brasileira e como essa literatura da branquitude, que não é crítica, conforma uma sociedade racista? Ou contribui para uma sociedade racista? Talvez a gente precise começar a fazer essa pergunta para aquilo que é considerado hegemônico.

**FSD**: Você acha que a literatura tem papel na manutenção de uma estrutura social super racializada?

[1] Trata-se do estudo *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado* (Vinhedo: Editora Horizonte).

**Bianca Santana**: Me parece que temos muitos insumos para compreender os pormenores de como se estrutura o racismo no Brasil, também a partir da literatura. E a literatura sempre teve um papel fundamental em propagar ideologias. O Monteiro Lobato é um autor que tem sido bastante discutido pelos movimentos negros, além de ainda ser recomendado como grande autor de literatura infantil e de textos que devem ser lidos (algo que diz muito de nós). Porque é evidente que Monteiro Lobato é um escritor que precisa ser estudado no Brasil, porque ele nos informa da nossa história, nos informa sobre a estruturação do nosso pensamento e sobre o racismo. No ensino médio, com a mediação de uma professora, de um professor, eu consigo fazer uma leitura crítica de um sabugo de milho que é um grande pensador, e de uma mulher negra que não concatena as palavras. Agora, se faço essa leitura sem crítica, como história para criança se divertir, para criança dormir, essa literatura continua contribuindo para um país racista que subjuga pessoas negras, porque esse é o papel que supostamente cabe à população negra no Brasil: é o papel da tia Nastácia, que cozinha, mas o livro de receitas é da dona Benta, de uma mulher que não sabe falar, enquanto tem uma boneca costurada por ela que é muito inteligente, porque qualquer personagem inanimado, em Lobato, é superior a uma pessoa negra. Então a literatura do Monteiro Lobato, eugenista declarado, propagou o racismo. Há romance adulto, artigo de jornal em que ele trata da importância da literatura para a eugenia. Era consciente, era intencional, mas a gente não fala a respeito. Quando as pessoas defendem que o Monteiro Lobato esteja na estante de escola infantil, disponível para crianças, e que seja lido sem crítica, elas

desconsideram a intencionalidade eugenista daquela literatura. Não dá para ser assim.

A literatura tem um papel na propagação de determinada ideologia. Guimarães Rosa foi um autor super importante para mim, e foi importante porque li, em *Grandes sertão: veredas*, uma legitimação da fala da minha avó que nasceu na beira do rio São Francisco. Quando fui fazer o meu TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) da [faculdade] Cásper Líbero lá no São Francisco, era nessa literatura – de um homem branco, médico, diplomata – que vinha a legitimação para trazer as narrativas daquelas pessoas em um trabalho que se pretendia também literário, o que mostra a loucura que nós somos. Eu, que descendo de gente daquela região e que acessei a universidade, precisei do Guimarães Rosa para fazer o meu trabalho? Você precisa mesmo desse médico, diplomata, escritor renomado, lido no mundo inteiro, com uma grande obra para legitimar a narrativa da sua avó, aquelas histórias que ouviu em casa desde que nasceu? Acho que vai passar, mas estou na fase do: "não, não precisa". Sei que é mais complexo que isso, porque precisei. Mas, na minha tese, faço o exercício de citar pessoas negras, primordialmente. Trago a Sueli Carneiro falando do dispositivo de racialidade e mal passo pelo Foucault, porque a Sueli fez isso.

**FSD**: Você falou do Monteiro Lobato. Como funcionaria a ideia da literatura como veículo de uma ideologia em autores da literatura brasileira como Graciliano Ramos, como João Cabral de Melo Neto?

**Bianca Santana**: Eu tenho feito um exercício de buscar essa análise numa literatura de mulheres negras, a partir do sujeito político “mulher

negra". Não tenho dedicado tempo de reflexão a autores do cânone. É óbvio que o cânone sempre chega. Então, hoje, para ter uma ideia... Vou te contar uma coisa que daqui a pouco não vai ser mais *off*, então se quiser publicar na pesquisa, não tem problema.

Eu acabei de atender a um pedido de consulta, vindo de mandato parlamentar, aqui em São Paulo. Eles receberam uma denúncia de racismo a respeito de um livro infantil sobre o Luís Gama. O livro foi publicado pela Alfaguara, que é Companhia das Letras, em 2015. Faço questão de ler para você a primeira página desse livro. "Eu tenho 10 anos, meu nome é Luís Gonzaga Pinto da Gama, mas todo mundo me chama de Luisinho. É melhor do que se me chamassem de Gonzaguinha, de Gaminha ou de Pintinho. Nasci na cidade de Salvador, na Bahia, no dia 21 de junho de 1830, às sete horas da manhã. Tenho dois covados e um palmo de altura e peso três arrobas, mais ou menos como todos os meninos da minha idade. Eu sou mulato..." Então é o Luís Gama escrevendo em primeira pessoa sobre ele mesmo. "Eu sou mulato, muito escuro, puxei mais a minha mãe que o meu pai." Essa é a primeira parte do livro.

**FSD**: A sua resposta já aborda muito do papel da literatura no processo formador, sobretudo na infância e na adolescência. Recentemente, você publicou um trabalho longo sobre a Sueli Carneiro. Como você encara a visibilidade que a inteligência negra ganhou no país e, ao lado disso, a ascensão de um debate sobre apropriação cultural.

**Bianca Santana**: Essa maior visibilidade tem a ver com muitas coisas, mas se eu fosse escolher um fator predominante, colocaria o fator

econômico. Não é que não existissem pensadoras, pensadores negros, não é que não existisse literatura negra, pelo contrário. Porém, por muita pressão internacional, a gente tem visto mudanças importantes acontecerem no Brasil. Esse aumento de visibilidade traz tensões e a conversa sobre apropriação me parece ser uma das principais, mas a gente tem muitas outras. Tensões necessárias em um país racista. Não estou dizendo com isso que todas as críticas colocadas à apropriação façam sentido. Tudo tem nuance e a gente não pode fugir da complexidade. Vou dizer para você que eu detestava essa ideia de apropriação cultural e detestava especialmente quando as pessoas falavam do turbante, do uso do turbante por mulheres não-negras. Lembro que eu dava aula na Cásper Líbero, e tinha tensão das meninas brancas usarem turbante. Eu achava aquilo uma bobagem até ler um texto da Ana Maria Gonçalves, publicado depois do post de uma garota branca, dizendo que tinha câncer e que tinha sido questionada quando usava um turbante no metrô[2]. Aquilo tomou as redes, moveu opinião pública, porque era um grande absurdo aquela mulher não poder usar um turbante.

A proporção daquele debate me deixou incomodada. Lembro de uma charge (não lembro a autoria), uma cena de pessoas negras mortas falando: "Bom, para falar sobre isso, a gente precisa recomendar que os meninos comecem a usar turbantes?". Para eu falar do genocídio negro, para falar do extermínio na favela, preciso falar para o menino preto usar turbante, porque aí vocês vão falar sobre isso. Essa charge me deu

[2] Trata-se de Thauane Cordeiro. O jornal Folha de São Paulo publicou uma nota, em 12 de fevereiro de 2017, intitulada "Jovem com câncer é repreendida por usar turbante e desabafa na internet".

pistas do que estava me incomodando. A Ana Maria Gonçalves publicou no Intercept, era colunista lá na época, um texto maravilhoso que diz algo assim: "não é sobre o turbante, é sobre pessoas brancas serem questionadas se podem ou não fazer algo". Então "como assim vocês querem colocar qualquer possibilidade de interdição a uma pessoa branca? Vocês não entenderam ainda que quem manda no Brasil são os brancos? A gente faz o que a gente quiser. E se a gente faz o que a gente quiser, a gente usa o turbante, a gente produz literatura em uma voz negra, mesmo sendo branco, a gente se apropria de qualquer símbolo cultural e coloca no contexto que a gente bem entender, porque no Brasil nós mandamos e a gente pode tudo". Depois desse texto da Ana Maria Gonçalves, eu entendi a ideia de apropriação cultural. Até aquele momento, não tinha entendido.

Tem um trecho do diário do Lima Barreto que a Sueli Carneiro mencionou. Um episódio narrado em 24 de janeiro de 1908. Ele está sentado, observando as pessoas entrando em uma embarcação, e está pensando sobre o bilhete, porque se você não tem (ele não tinha o bilhete), não pode entrar naquele barco. E ele começa a observar que não pedem o bilhete para as pessoas brancas. Vou ler o trecho: "fui a bordo ver a esquadra partir. Multidão, contato pleno com meninas aristocráticas. Na prancha, ao embarcar, a ninguém pediam convite, mas a mim pediram. Aborreci-me. Encontrei Juca Floresta, fiquei tomando cerveja na barca e saltei. É triste não ser branco". Porque é isso, ao branco não tem interdição. E aí quando alguém vem falar sobre apropriação cultural: "o quê? Como assim? Você quer colocar alguma

condição para eu exercer a minha liberdade autoral, artística, literária?".

**FSD**: Você vinculou a maior visibilidade da inteligência negra às questões econômicas. Poderia desenvolver esse ponto?

**Bianca Santana**: Acho que existe uma pressão internacional de empresas norte-americanas que já possuem uma série de padrões em relação à diversidade, enfrentamento ao racismo etc., e que, para estabelecerem negócios com o Brasil, alguns desses parâmetros precisam ser atendidos. Então, por exemplo, fui professora em um projeto de inclusão de estudantes negros em uma faculdade de Direito, projeto dedicado a alunos negros prounistas[3]. Quem financiava esse projeto? Os dez maiores escritórios de advocacia do Brasil. E por que eles tiveram essa maravilhosa iniciativa? Para trabalharem com os escritórios norte-americanos, eles tinham que responder à pergunta sobre quantas pessoas negras eles tinham no quadro de funcionários, quais posições elas ocupavam. E o que eles respondiam? Que só tinham gente negra trabalhando em posição subalterna, não tinham advogados negros, pelo menos não para atender aos parâmetros mínimos. Então começaram a perder contratos. Por isso esses escritórios foram muito "legais" e buscaram essa faculdade de Direito, por exemplo, com o objetivo de formar essas pessoas. É um troço absurdo.

[3] Referência aos estudantes que participam do Programa Universidade para Todos (Prouni), criado em 2004 como iniciativa do governo federal para facilitar o acesso de alunos de baixa renda ao ensino superior.

Agora me diga: por que a Companhia das Letras me publicou e está publicando esse monte de autora negra e autor negro? Porque a [escritora nigeriana] Chimamanda [Ngozi Adichie] foi um fenômeno de venda no Brasil, antes mesmo da Djamila [Ribeiro]. O primeiro convite que recebi da Companhia das Letras foi logo depois do lançamento do [romance] *Americanah*, e o convite tinha um tom de "precisamos encontrar uma Chimamanda brasileira". Esse era o tom do convite. Por quê? Porque está vendendo muito. É disso que estou falando quando menciono capitalismo, dinheiro, pressão econômica. Então tem essa coisa das editoras quererem publicar autoras e autores negros em um formato vendável. Mas não vejo esse movimento como permanente, eu acho que isso é pontual: um momento do mercado editorial em que mulheres negras vendem. No fundo, os relatos dessas mulheres existem desde o século dezoito. Foram escritos aos montes, mas depois invisibilizados, silenciados intencionalmente. E agora são publicados por motivação econômica. Eu realmente gostaria que fosse outra coisa, mas não acho que seja o caso.

**FSD**: Na questão da apropriação cultural, você acha que existe uma inflexão da literatura em relação a outros níveis da cultura, ou, pelo contrário, existe mais continuidade? Estou tentando pensar a especificidade da escrita em relação ao turbante, como você mencionou, e o uso do turbante que faz parte da sua trajetória.

**Bianca Santana**: Eu fui curadora do Festival Literário de Iguape, em 2019, talvez, e organizei uma mesa com Ana Maria Gonçalves, Deborah Dornellas, Deivid Domênico, quem escreveu o samba-enredo da

Mangueira daquele ano. Outras perspectivas da mesma história. A ideia da mesa era fazer um pouco essa discussão. O desejo de fazer essa conversa passava também pelo fato da Deborah Dornellas, uma mulher branca, ter escrito *Por cima do mar*, livro narrado em primeira pessoa por uma mulher negra. Eu queria ouvi-las sobre isso, mesmo porque gostei bastante do livro da Deborah. O livro tem uma consistência narrativa que, quando ela explica a motivação de, sendo branca, assumir a voz de uma personagem negra, não parece consistente. Mas achei bastante consistente ao lê-lo. É uma reflexão que faço também, e não tenho uma resposta, mas acho que é importante desnaturalizar a literatura e esse papel da escritora, do escritor... Desromantizar. Essa coisa romântica de liberdade artística e autoral, não acho que seja o caso. Acho que é hora de a gente pensar sobre isso, porque senão a gente reforça essa ideia de que os brancos podem tudo. Eu participei também de outro festival, em Araxá, uma cidade no interior de Minas Gerais, e tinha uma escritora portuguesa branca que depois ficou no meu pé, mandando 850 e-mails, porque estava escrevendo um livro com uma personagem negra, e queria interlocução. Ela queria validação. Então a sensação que eu tenho é "eu não tenho nada a ver com isso". Tudo isso para falar que não sei.

**FSD**: Perguntaram ao [escritor moçambicano] branco Mia Couto como era criar personagens negras em Moçambique, país quase integralmente negro.

**Bianca Santana**: É isso, você quer que o Mia Couto deixe de existir? É obvio que não. Você quer que o Mia Couto seja proibido de escrever a

partir de vozes negras? Eu não quero nada disso, mas o que eu quero? Que muitas autoras e autores negros sejam publicados e tão lidos quanto o Mia Couto. Isso eu gostaria. Tem espaço para todo mundo? Essa é uma pergunta que faço para os autores brancos. Se me disserem que tem, maravilha; se me disserem que não, então é preciso pensar a partir dessa conversa. Quantos Mia Coutos existem em Moçambique? Quem é o Mia Couto negro de Moçambique? O erro não é ser o Mia Couto. O erro é não haver um autor ou uma autora negra tão publicada e reconhecida quanto o próprio Mia. E aí também não dá para separar, isolar o Mia Couto, porque parece que a gente está falando de problema de física do ensino médio: "isole todas as variantes". Se eu isolar o racismo, o sexismo, mas é impossível. Mia Couto pode ser livre no mundo, mas não está isolado. Não dá para isolar todas as variáveis.

**FSD**: A escritora sul-africana Nadine Gordimer publicou em 1980 um artigo intitulado "Do apartheid ao afrocentrismo", no qual ela diz mais ou menos o seguinte: diferente de outros países da África, onde quem produz literatura é sobretudo a população negra, na África do Sul há uma especificidade. Devido à inserção dos adventícios na vida da colônia, aqui a literatura é produzida pelo setor branco e pelo setor negro da população". A tese de Gordimer é, *grosso modo*, a de que não existiria ainda uma literatura sul-africana porque não existe unidade de consciência nacional expressa por essa literatura produzida por negros e brancos. Como você vê isso, hoje, no Brasil?

**Bianca Santana**: Não gosto da ideia de nação. Acho que essa ideia nasce com o racismo, nasce com a queima das bruxas, com tudo o que traz

condição à estruturação do capitalismo. Então ela nasce na Europa no mesmo momento em que esse mundo cria o outro, e cria o negro como o outro, como o não-humano, o que deve ser submetido. Não vejo possibilidade para os não-brancos na ideia de nação, a nação é para os brancos. A ideia de nação é para promover a vida de pessoas brancas em qualquer lugar do mundo, é para exterminar o outro, porque quem atrapalha a ideia de nação é o específico, é o outro, é o indígena, é o grupo, é o identitário, é o que divide. Não gosto da ideia de nação. Não acho que nos diga respeito. Qualquer disputa sobre a literatura brasileira será tomada por pessoas brancas, porque são pessoas brancas que estão no poder e qualquer critério que se estabeleça para uma literatura de qualidade, por exemplo, vai ser uma literatura branca. Qualquer critério mínimo para uma literatura considerada nacional, vai considerar como parâmetro a literatura dos brancos. Então eu gosto muito, cada vez mais, da ideia de quilombismo do Abdias Nascimento.

O Abdias foi um cara que disputou a política institucional, mas não acreditava que nessa disputa residia a melhor possibilidade para a população negra brasileira. Ele achava que a nossa maior possibilidade estava na construção de autonomia: daí pensar a ideia de "quilombo", esse agrupamento independente e autônomo em relação ao Estado. Então não me diz respeito uma ideia de literatura nacional. Acho que ela sempre vai ser branca e sempre vai ser dos brancos, e não é essa a disputa que eu gostaria de fazer. O que eu gostaria é de uma literatura que contribuísse para as pessoas negras viverem em liberdade, e, para viver em liberdade, não sei se é possível às pessoas negras viverem em liberdade no Estado. Politicamente, digo que sim, estou lá na Coalização

Negra por Direitos, porque os direitos da constituição têm que ser garantidos para toda a população. A gente luta por moradia, por educação, só que a população negra brasileira não tem direito à vida até hoje. Então acho que a luta por direitos é também alguma medida, um exercício retórico no que é possível, atualmente. Mas, para construir possibilidade real de existência, quilombo.

# CIDINHA DA SILVA

*A literatura é um espaço de liberdade sem restrições, mas não usurpar a cultura dos outros não configura "restrição", é algo do campo semântico da ética. Eu não abro mão de construir personagens brancos, principalmente personagens racistas porque sei como o racismo opera, sou alvo do racismo e, por esses dois motivos, sou capaz de construir personagens racistas muito críveis. Sei também como operam as discriminações de classe, de gênero, de orientação sexual e não me interessa falar apenas do lugar de quem é discriminada, quero entrar na engrenagem mental de quem discrimina.*

**FSD**: Cidinha, gostaria de começar com uma pergunta básica: por que você começou a escrever?

**Cidinha da Silva**: Comecei a escrever por gostar muito de histórias que lia e por um desejo consequente de criar minhas próprias histórias.

**FSD**: Poderia citar obras (brasileiras e estrangeiras) que foram importantes na sua formação de escritora?

**Cidinha da Silva**: Entendo que a formação da gente é algo que vai acontecendo ao longo do tempo, que passa por fases e que, quando a amadurecemos um pouco, passa pela troca, pela relação mais equânime com a escrita de escritoras e escritores que admiramos. A música brasileira jogou um papel mais forte na minha formação literária básica do que a leitura, notadamente os universos composicionais de Milton Nascimento, Gilberto Gil e Paulinho da Viola.

Em termos de leituras, em primeiríssima instância, a coleção "Para gostar de ler", da editora Ática, que publicava livros com excertos da

obra de grandes nomes da literatura brasileira, adequados a crianças e adolescentes para despertar neles o gosto pela leitura. Deu muito certo comigo, principalmente, o encontro com os cronistas mineiros, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos. Gostei de Machado de Assis aos doze anos quando comecei a lê-lo na escola. Gostei, destoando da maioria dos colegas de série e idade. Entre os dez e doze anos, descobria a poética de Gilberto Gil e Milton Nascimento. Mais tarde, entre os quinze e dezesseis anos, encontrei Paulinho da Viola.

Aos dezesseis anos, li um livro que me marcou muito, *Raça e cor na literatura brasileira*, de David Brookshaw, obra que me apresentou um coletivo significativo e diverso de escritoras e escritores negros. Mais tarde, já no ensino médio, gostei muito de Lima Barreto. Conhecer a literatura de Adélia Prado, aos dezessete anos, e, um pouco mais tarde, a de Elisa Lucinda, abriu possibilidades de decodificação do mundo pela poesia escrita por duas mulheres, o que foi algo descortinador também. Conhecer a poesia de Edimilson de Almeida Pereira, aos dezoito anos, foi um alumbramento. Um pouco mais tarde, conheci a escrita refinadíssima dos ensaios de Leda Maria Martins. [A escritora moçambicana] Paulina Chiziane e, mais recentemente, [a escritorsa camaronesa] Leonora Miano são duas autoras importantíssimas em minha formação e nos caminhos de escrita que escolho. Tatiana Nascimento, Ana Maria Gonçalves, Natália Borges Polesso, Maria Valéria Rezende, Paulo Lins, Jeferson Tenório são autoras e autores cuja produção literária leio com muita atenção e espírito de aprendizado.

**FSD**: Entre as obras citadas, você poderia eleger uma delas e explicar mais a fundo a razão pela qual ela foi importante para você? O que mais lhe chama a atenção nessa obra? Por quê?

**Cidinha da Silva**: Como eu disse, *Raça e cor na literatura brasileira*, de David Brookshaw, livro que me apresentou um coletivo significativo e diverso de escritoras e escritores negros.

**FSD**: Logo no início de *Um Exú em Nova York*, a palavra "ancestralidade" surge duas vezes (no prefácio do professor Wanderson Flor do Nascimento). Qual o vínculo que existe entre a ancestralidade, como valor, e a literatura que você escreve?

**Cidinha da Silva**: A conexão entre a ancestralidade e a literatura que escrevo se dá pelas águas da tensão e diálogo entre tradições (africanas, afro-brasileiras, afro-indígenas e afrodiaspóricas) e contemporaneidade. Essas águas me embalam, me nutrem, me constituem e me oferecem tecnologias de produção de infinitos que me permitem a invenção de mundos e trânsitos por outros mundos.

**FSD**: Alguns dos seus contos nada explicam (nem desejam explicar) da cosmogonia de religiões afro-brasileiras na qual as suas personagens estão inseridas. Parece-lhe correto dizer que *Um Exu em Nova York* é, neste ponto em particular, um livro para "iniciados"?

**Cidinha da Silva**: Não, não está correto. Apenas me parece que, da literatura escrita por pessoas negras brasileiras, espera-se o cumprimento de uma funcionalidade. "Fruição" tende a ser uma palavra inadequada para nós, frente aos olhares que nos cobram explicações,

definições, utilidade, serventia. Se o Exu fosse um livro para "iniciados", cifrado, portanto, não desfrutaria do forte apelo de público que o caracteriza, provavelmente não teria sido escolhido para compor o PNLD[1] Literário 2021 (política pública federal de formação de acervo em bibliotecas escolares e salas de leitura). Provavelmente ele não teria sido premiado pelo júri da Biblioteca Nacional (2019) e, por fim, este não seria o livro que me jogou no colo do público (majoritariamente branco) que o lê (e se encanta por ele) como obra literária, não como peça de "literatura feminina negra" ou qualquer clichê semelhante.

**FSD**: Você pensa num público específico quando escreve?

**Cidinha da Silva**: Eu penso em mim, penso na leitora exigente que sou. Escrevo pensando em atender às minhas exigências como leitora.

**FSD**: Na entrevista dada ao Asymptote Journal (para Ana Luisa de Oliveira e Daniel Persia), em setembro de 2020, você afirma rejeitar ("despise") o termo "escrita feminina", mas lhe agradam as expressões "literatura escrita por mulheres" e "autoria negra". Na sua opinião, no que diz respeito à literatura, há diferença entre obras escritas por homens ou mulheres, por uma autoria branca ou negra? Ou seriam classificações pertencentes a outras áreas de conhecimento que não a teoria literária?

**Cidinha da Silva**: Eu não entendo nada de teoria literária, não tenho formação em Letras, não sou pesquisadora da área de literatura. Como escritora, subo nos ombros de Toni Morrison e digo o seguinte: esta

[1] Programa Nacional do Livro e do Material Didático, vinculado ao Ministério da Educação e ao Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação.

escritora estadunidense contava que, certa feita, um amigo muito íntimo e querido, um homem branco, aconselhou-a a parar de se definir como uma escritora afro-americana, pois ela já havia ganhado o Nobel de literatura e estaria acima dessas classificações. Procedendo assim, segundo o raciocínio do amigo, ela poderia ampliar ainda mais seu público. Morrison respondeu a ele com perguntas: você conseguiria ler o que escrevo e pensar que meus livros foram escritos por uma mulher branca? Por um homem branco?

Completo afirmando que os textos que escrevemos são atravessados por nossos pertencimentos (raciais, de gênero, de orientação sexual, de classe, entre tantos outros) e a gente os subverte e também se insurge contra muita coisa que nos marca a ferro e fogo, para então produzirmos literatura.

O pessoal que defende uma "literatura feminina" passa ao largo do movimento feminista, de pressupostos feministas que se empenham em combater as construções socioculturais do feminino feitas pelo patriarcado, como forma de obliterar as mulheres e suas complexidades, como maneira de encapsulá-las num conjunto de normas, procedimentos e estéticas. O "feminino" é uma expressão totalmente anacrônica e despolitizada no que concerne a compreensão das lutas emancipatórias pelos direitos das mulheres (causa muito espanto que pessoas jovens e de grupos não hegemônicos a utilizem).

Sobre a expressão que melhor contempla a literatura feita por pessoas negras no Brasil, aproveito para dizer que, além da "literatura de autoria negra", os termos "literatura afro-brasileira" e "literatura afrodiaspórica" fazem sentido para mim.

**FSD**: Você pensa que existem marcadores que diferenciam uma literatura de "autoria negra" e a literatura tradicionalmente conhecida como "literatura brasileira"? Se sim, quais seriam? Se não, por quê?

**Cidinha da Silva**: A literatura brasileira é feita prioritariamente por homens brancos, jornalistas, moradores do sudeste e do sul do Brasil, características apontadas há décadas por pesquisas importantes como aquela feita pela professora Regina Dalcastagné no âmbito do romance brasileiro, do ano 2000 para cá. A perspectiva hegemônica é a de que autoras e autores negros não foram talhados para serem escritores, não herdam bibliotecas de seus avós ou mesmo pais, não nascem em berço de livros, têm vivências de classe diferentes dos escritores da tradição literária brasileira. Nós, autoras e autores negros, somos alvos do racismo, como de resto todas as pessoas negras num país como o Brasil, e isso marcará de maneira indelével qualquer objeto artístico que venhamos a produzir.

**FSD**: No debate sobre a "apropriação cultural", como você encara esta questão no âmbito da produção literária? Haveria assuntos, histórias, personagens ou linguagens próprias a um grupo de autoras ou autores? Ou, pelo contrário, a literatura seria um espaço de liberdade sem restrições?

**Cidinha da Silva**: A literatura é um espaço de liberdade sem restrições, mas não usurpar a cultura dos outros não configura "restrição", é algo do campo semântico da ética. Eu não abro mão de construir personagens brancos, principalmente personagens racistas porque sei como o racismo opera, sou alvo do racismo e, por esses dois motivos,

sou capaz de construir personagens racistas muito críveis. Sei também como operam as discriminações de classe, de gênero, de orientação sexual e não me interessa falar apenas do lugar de quem é discriminada, quero entrar na engrenagem mental de quem discrimina. O grande desafio da literatura é sempre o "como". As pessoas que forem acusadas de apropriação cultural que se defendam e demonstrem por que não o fazem, se é que não o fazem.

**FSD**: Por fim, pediria que você comentasse a seguinte frase de Antonio Candido:

> "Ora, no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida quotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles" (Literatura e Cultura de 1900 a 1945).

**Cidinha da Silva**: Quem seriam os sujeitos "primitivos" que produziriam uma "cultura primitiva" que se misturaria a uma vida cotidiana, provavelmente pautada por parâmetros "civilizados", "não primitivos"? Você consegue interpretar o professor Candido e responder quais são os geradores das "culturas primitivas"? Se você os explicitar, faço um esforço do lado de cá para responder à pergunta. Contudo, sem a explicitação, não tenho condição de responder, porque não vou me dedicar a revelar os sujeitos soterrados nas tais "culturas primitivas".

**A pedido da autora, as perguntas foram enviadas e respondidas por escrito.*

## DENÍZIA KAWANY FULKAXÓ

> *Lembro quando a professora de Língua Portuguesa (...) levou a carta de Pero Vaz de Caminha para analisarmos. E a gente discutia aquele tema, no final a gente leu e não entendeu nada. Ela disse assim: "poxa, você não é índia? Como assim?". Não é porque sou "índia" que sei dessa carta e o que foi que aconteceu lá. Os meus mais velhos contam de uma forma, e a carta está contando de outra. Aí ela: "mas o que está certo é o que está registrado". (...) Eu tinha quinze ou dezesseis anos, questionei a professora: "não sou obrigada a aprender o que está nesse documento. Sou obrigada a ler e a entender, comparar, e saber quem foi a vítima nessa época. Mas não preciso saber o que eles colocaram aí, ainda por cima de forma romântica, como está escrito". Na verdade era isso o que ela queria que eu falasse.*

**FSD**: Primeiro de tudo, poderia me contar como chegou o impulso da escrita? Depois, gostaria que falássemos de obras – no sentido de estímulos artísticos e culturais – que foram importantes nesse processo para você.

**Denízia Kawany Fulkaxó**: A maioria das pessoas faz essa pergunta porque tem curiosidade. Nosso povo tem o poder da oralidade, e quando temos contato com a escola, há um choque porque não aprendemos a nossa língua materna, e as escolas indígenas vieram depois. Com esse choque, vamos perdendo a língua materna para aprender o português, que não tem nada a ver com a nossa raiz, e isso nós sabemos pelo processo histórico. Pois a língua portuguesa, hoje, é tão fluente no Brasil, e, se fosse de outra forma, seriam as línguas indígenas. Mas as línguas indígenas são cerca de trezentas. Temos um dado, do censo de 2010, de que são aproximadamente 274, e nunca sai desse número.

Talvez, hoje, com o novo recenseamento, esse número tenha se alterado. Mas as línguas vêm se revitalizando.

Eu cresci na aldeia, em Porto Real do Colégio, e estudei na escola indígena. Fiquei lá até os dez anos, mais ou menos. Depois fui estudar na escola da cidade de Porto Real do Colégio. Depois fui para Aracajú. Você faz aquele equilíbrio, do que aprende dentro e fora. De posse desse conhecimento – que eu costumo dizer "é um pé na aldeia e outro na cidade" – eu percebi que há uma necessidade dos indígenas de se engajar na literatura. E eu via a Eliane Potiguara, via o Daniel Munduruku, e achava lindo como faziam da literatura uma forma de militância, uma maneira de lutar pelos seus direitos. Eu ficava como aquelas adolescentes: "um dia vou ser como eles, vou escrever também". Mas a trajetória é longa. Já é difícil lidar com a oralidade, porque também nos rotulam como povos que não sabem dominar a língua portuguesa: ou não falamos bem; ou não usamos as classes gramaticais direito etc.

Então não fiquei só na literatura. Na verdade, fiz várias coisas. Como disse, é tempo, é por fase, porque a nossa vida é assim. Fui estudar Pedagogia, fiz uma pós-graduação e, depois que deixei meu emprego, resolvi pôr a mão na massa e me dedicar à escrita. A gente sabe que umas portas se fecham, mas outra, ali na frente, se abre. Por um tempo, ensinei aqui na escola da comunidade. Vi a diferença entre a época em que estudava e quando vim lecionar. Percebi a importância de se aprender a falar bem, não por obrigação, mas para poder atingir o mesmo nível que o sistema nos impõe. No caso, o Estado impunha que a gente aprendesse 100% a língua portuguesa, e nossa língua materna não era ensinada fluentemente. Porque a grade curricular, por exemplo,

ensinava elementos da cultura indígena, mas sem focar muito no aspecto linguístico, e eu ficava questionando: "como é que vou ensinar a cultura indígena para o meu povo, dentro da escola, se fazemos isso, naturalmente, dentro da própria comunidade?". O que é preciso levar para a escola são questões da língua portuguesa, para conciliar com o que a gente já tem. Era muito problema, na época, a respeito disso. Eu me chocava muito, brigava com o Estado, brigava pela "língua popular". "Está bom" – pensei – "não vou conseguir por aqui, mas vou conseguir por meio de duas coisas: a literatura e o meu curso de Direito."

Foi quando uma amiga veio fazer pesquisa a respeito da educação escolar indígena e, na entrevista, aguçou esse sentimento em mim. "Por que você não escreve mesmo? A literatura, os cantos, as danças, coisas que acontecem na comunidade?" E eu já estava pensando nisso. "Mas não sei escrever", eu falava para ela. Para poder escrever, precisa estudar Letras, Jornalismo, ou algo nessa área. E para escrever para criança é uma coisa, para adolescente é outra, e hoje estou fazendo uma dissertação, e a linguagem da academia também é diferente.

Comecei a observar os parentes, as formas de falar. Comecei a observar os mais velhos. Lia livros de literatura, de todo tipo, não prestigiava só a literatura indígena. Lia Ziraldo, Machado de Assis, diversos escritores da literatura infanto-juvenil para pegar o jeito da coisa. Mas mesmo lendo, eu dizia: "não sei como colocar isso na escrita". E você percebe pelos três volumes[1], há uma diferença. O primeiro é mais tradicional,

[1] A autora se refere aos três volumes da série de contos "Kariri Xocó: Contos indígenas", lançada em parceria com o SESC (Serviço Social do Comércio), com ilustrações de Caco Bressane. No início de 2023, o quarto volume também seria lançado pela mesma editora.

aquela coisa ancestral; o segundo tem mais um tom acadêmico; o terceiro, agora, saiu com questões atuais. Cada vez mais as ideias vêm, e você quer colocá-las em prática. Li vários livros dos meus parentes, e quando começava a escrever, me perguntava: "será que está legal?". Reunia as crianças, os mais velhos, os meus familiares, e pedia para lerem os textos, dizerem se aquilo estava correto, se estava aberto. Agora, sim, falavam do enredo da história, mas não falavam se as classes gramaticais estavam bem aplicadas, a concordância, nada disso... Porque isso não é com eles. Mas eles me davam suporte. Não adianta escrever e ficar para mim. Então testava os meus filhos, eles me ajudavam também: "mãe, está bom aqui, mas ali não está legal". Eu perguntava para as minhas irmãs e os meus irmãos, para os tios. Aí foi quando nasceu, mesmo. Comecei a escrever. Tem o meu primo Wakay, que é personagem do meu primeiro volume como "Wakay: o guerreiro da águia". Ele também me deu muito suporte e foi fundamental para essa construção literária: "isso aqui está certo, isso não está, a sociedade isso, aqui dentro da comunidade isso; então vamos ver o que a gente tem que escrever". Porque, se eu pudesse, escreveria, na verdade, um livro das nossas questões internas, mas não posso.

**FSD**: Por quê?

**Denízia Kawany Fulkaxó**: Porque o que é interno é, até hoje, nosso segredo, é nossa manutenção de vivências e sobrevivências ancestrais. Era esse o cuidado que meu primo tinha, ele falava: "cuidado com o que vai escrever, porque senão vão dizer, 'olha, a própria parente da comunidade escrevendo coisas que não são para escrever'". Peguei o

gancho de escrever as histórias e deu certo. Do primeiro livro até o segundo, demorou um tempo, porque a gente teve que parar. Lançamos o terceiro em 2022, e o quarto vai sair esse ano também.

**FSD**: Fico contente que vai ter continuação. Vou perguntar da sua vontade de escrever sobre as questões internas. O que você quis dizer com isso?

**Denízia Kawany Fulkaxó**: Nos três livros tem, sim, questões internas, mas com outra linguagem. Não é a nossa linguagem, própria. Porque, por exemplo, quando a gente fala da divindade, da espiritualidade, existe uma linguagem que não é fluente, uma linguagem que não é vista por olhos de não-indígenas, e como é que vou colocar isso? Que linguagem devo usar no livro? Quando a gente fala, por exemplo, das sementes, do alimento, da espiritualidade, a maneira como cura as pessoas... Tudo isso é voltado para dentro da comunidade.

**FSD**: E há um tabu ou uma interdição?, no sentido de colocar essa dimensão da vida da comunidade em livro.

**Denízia Kawany Fulkaxó**: Não é tabu. É porque, durante o processo de todos os povos, somos obrigados a realizar os nossos rituais escondidos. Se, no passado, os nossos ancestrais realizassem os rituais aos olhos dos não-indígenas, éramos considerados sem lei. Falavam que adorávamos o demônio. Nossos rituais eram diferentes daquilo que o cristianismo e a Igreja viam como espiritualidade. Então muitos parentes, naquela época, por causa da perseguição, faziam os rituais escondidos, na madrugada, quando a sociedade estava "dormindo". Por exemplo,

quatro ou cinco da manhã já acabava tudo, todo mundo se recolhia para os seus cantinhos. Tem até relatos do período da ditadura militar, a que consegui ter acesso, sobre parentes que não sabiam falar o português, praticavam os rituais e eram alvos de crueldades. Por exemplo, usavam até leite quente, água quente, para ele parar de falar na língua materna. Eles imaginavam que, ao falar na própria língua, o indígena estava articulando alguma coisa contra o regime. É claro que havia também a intenção de dizimar. Quando li esses relatos das atrocidades (e outros que temos), falei: "meu Deus, como os meus parentes sofreram". Nós, hoje, somos agraciados por eles. Por causa deles estamos aqui.

**FSD**: Pelo que entendo, a sua maior fonte de inspiração são mesmo as histórias do povo Kariri Xocó e as suas "personagens". É isso?

**Denízia Kawany Fulkaxó**: Exatamente. Muitas pessoas perguntam, "quem é esse personagem que você colocou no livro?". Tem alguns específicos, mas outros são generalizações. Quando falo da dança da Kauã, do casal que começa a se enamorar e se encanta, não estou especificando quem é o casal: são todos os casais da comunidade que casam cedo. Eu casei cedo também. E tem muitas meninas que não gostariam de se casar cedo, mas, por uma ou outra questão, além da cultural, acabam se casando. Isso também põe um problema no que diz respeito aos casamentos civis. Hoje, perante a lei – como o juiz entende que é algo cultural, embasado na lei 6.001/1973 do Estatuto do Índio – é permitido; mas assim mesmo precisa ter cuidado, porque se um parente de dezoito anos casar com uma menina de doze, treze anos, pode ser considerado estupro. E nós já temos casos a respeito disso.

**FSD**: Já que estamos falando da vida da comunidade, deixa perguntar uma coisa que ficou na minha cabeça, depois de ler os livros. Quem trabalhou em olaria?

**Denízia Kawany Fulkaxó**: Olha, todos os parentes trabalharam na olaria, porque a economia naquela época – dos anos 1980 até 2000, por aí – era a várzea. Na época, a economia era a roça, a várzea ("a vage", como eles chamam) e a olaria, porque eram tijolos. Não eram blocos, eram tijolos, mesmo. Não lembro o nome desse tijolo, mas tinha por trás da minha casa uma lagoa onde se colhia o barro, de onde se retirava tudo. E hoje a lagoa está seca. Está morta. Não existe mais. Porque não houve mais aquele processo da água, o processo das mulheres tirarem o barro para regenerar. O barro ficou seco, não tem vida. Porque, enquanto faziam cerâmica – as panelas, os potes – os parentes retiravam o barro, mas ele se recompunha. Era bonito a forma como o barro se recompunha, mesmo com aqueles buracos. Os caniços, os matos ao redor, era incrível como a natureza conseguia se regenerar. Hoje, não. Está seco, mesmo. Então a maioria trabalhava com a olaria e também as louceiras, que até hoje trabalham, mas são poucas mulheres. Tem o documentário do Sesc sobre elas. Eu trabalhava lá e observava tudo isso. A parte com que mais trabalhava era a "rapa". "Rapa" é raspar as laterais dos tijolos com a lâmina, para ficarem bem nivelados. O tijolo ficava bonito, lisinho, e levava até a caieira – o local onde empilhavam os tijolos ou as cerâmicas para o processo da queima. Nessa época, para mim, era como uma diversão. Mas para os parentes mais velhos, não. Era uma forma de subsistência.

**FSD**: Você vê algum tipo de conflito numa literatura indígena escrita em língua portuguesa, mas trabalhada com termos locais? Você já enfrentou esse debate?

**Denízia Kawany Fulkaxó**: Já enfrentei, mas foi mais em palestras, mesmo, viajando pelo Sesc e outras instituições. A minha preocupação inicial, quando comecei a escrever, foi justamente essa que você trouxe agora. Acabei não falando, ainda bem que você trouxe, porque estamos num processo de revitalização da língua. As pessoas perguntam: "por que você não escreve na língua?" E eu devolvo: "posso até escrever, mas a sociedade vai entender o que está escrito?". Porque vocês não falam nem o tupi-guarani, imagine o macro-jê dzubukuá! Para ler o meu livro, na língua, vocês precisam aprender. Mas é interessante para vocês? Vocês vão usar isso onde? Se fosse de interesse estatal, aí sim, nós teríamos essa possibilidade. A questão é o interesse. Vocês não têm interesse em aprender a nossa língua. Têm interesse em aprender um "bom dia", um "boa tarde", "boa noite", um nome do celular, coisas básicas. Mas aprofundar, isso vocês não querem. A gente sabe que tem uma galera que tem, mas a maioria, não. Então comecei primeiro a escrever na língua portuguesa, colocar algumas palavras "internas", da nossa língua, a forma como a gente fala. Mas, à frente, tem um projeto de tradução de todos esses livros. Eu já estou trabalhando no terceiro [volume] juntamente com o historiador José Nunes (Nhenethy), aqui da comunidade. Fizemos o sumário na língua portuguesa e também na língua indígena. Ficou bem legal. Aí, conversando com ele, mencionei traduzir a história do livro. Ele respondeu que daria para fazer, mas

seria trabalho de seis meses. Aí eu falei: "então vamos fazer o seguinte, a gente pega os jovens, aqueles que já estão mais fluentes, monta uma equipe. Depois lança prêmio, alguma coisa para incentivar, para que cada um deles traduza uma história, para criar um retorno". Ele olhou... Disse: "boa ideia".

**FSD**: Quer dizer que existe a possibilidade de edições bilíngues no futuro?

**Denízia Kawany Fulkaxó**: Existe, só não fiz ainda o primeiro, e queria já fazer esses [volumes]. Mas não tive tempo. Não fico só na área da literatura, eu trabalho também na área jurídica. Agora, vou traduzir, sim, os livros, porque sei que isso é importante.

**FSD**: Ficou claro que as suas maiores referências, estímulos, são da sua comunidade. Histórias que você ouviu ou presenciou. De livros da escola, permaneceu alguma coisa?

**Denízia Kawany Fulkaxó**: Eu acho que sim, só não posso lhe dizer com tanta firmeza. Porque quando eu falo da comunidade, também estou falando da escola. Não estou especificando, por exemplo, no terceiro volume [de contos], mas foi a partir da escola também que surgiu a ideia de escrever. Eu via que na escola não tinha muitos livros de literatura indígena. Nós éramos obrigados a aprender a literatura não-indígena, e os romances, principalmente, nada tinham a ver com a nossa realidade. Não quero dizer que devem ser descartados. Mas, é preciso equilibrar, porque quando um parente sai daqui para fazer vestibular, e se estuda até o terceiro ano na comunidade, vai ter dificuldade para prestar

vestibular. Não vai ter a mesma educação, as mesmas histórias. E digo com precisão, porque já passei por isso. Quando fui prestar o vestibular para a UFSCar, vi que eles tinham colocado um texto indígena, ainda que de outro povo. Pelo menos era história do meu povo, mesmo que não fosse do meu povo específico, Kariri, mas era do meu povo. Agora se é um texto que não tem relação, o que acontece? Poxa, posso até ter estudado para fazer o vestibular, mas não consigo assimilar, não consigo entender.

Percebi isso dentro da escola, dos livros literários, tanto o infanto-juvenil quanto o acadêmico, assim como os didáticos que o Estado enviava. A gente tinha que analisar os didáticos e eu via que o livro não tinha nada a respeito da nossa história. O que existia nos livros didáticos eram imagens de 1500 ou de portugueses que invadem o Brasil. Mas não falam em "invasão" nos livros, falam em "descobrimento". É como se a gente estivesse descontruindo aquela história que foi contada pelos antropólogos renomados, pelos literatos como Monteiro Lobato, quem conta uma história distorcida sobre os povos indígenas. Lembro quando a professora de Língua Portuguesa – na sétima série, que hoje é o oitavo ano – levou a carta de Pero Vaz de Caminha para analisarmos. E a gente discutia aquele tema, no final a gente leu e não entendeu nada. Ela disse assim: "poxa, você não é índia? Como assim?". Não é porque sou "índia" que sei dessa carta e o que foi que aconteceu lá. Os meus mais velhos contam de uma forma, e a carta está contando de outra. Aí ela: "mas o que está certo é o que está registrado". Na minha dissertação de mestrado, conto essas passagens da disciplina de Língua Portuguesa, de História, de Geografia. Essas comparações incomodavam, porque o que

os mais velhos contavam era totalmente diferente daquilo que diziam os livros. Aí vinha o conflito: o que precisava aprender? O que os meus mais velhos ensinavam ou o que estava no livro? Mas tem que prestar vestibular. Se escrevermos o que os nossos mais velhos falaram, não é a palavra considerada "correta", nem vai estar nas alternativas a, b, c ou d quando for preciso escolher. Eu tinha quinze ou dezesseis anos, questionei a professora: "Não sou obrigada a aprender o que está nesse documento. Sou obrigada a ler e a entender, comparar, e saber quem foi a vítima nessa época. Mas não preciso saber o que eles colocaram aí, ainda por cima de forma romântica, como está escrito". Na verdade, era isso o que ela queria que eu falasse. Aquilo me incomodava demais.

Então, vendo isso dentro da própria comunidade, estudando os livros que não tinham nada a ver com a gente, falei: "meu Deus, a gente precisa mudar isso pela militância, só assim a gente consegue". Porque até a formação dos professores indígenas não era uma formação adequada. Era aquela imposta pelo Estado, tinha que aprender daquela forma. Não estou dizendo que não era legal, claro, os métodos são legais. E quando você faz o curso de Pedagogia, existe a maneira de lidar com as crianças. Mas vendo esses problemas dentro da comunidade, pensei que precisava escrever sobre como é a escola, como são as crianças, como são os jovens, como foi a nossa história até chegar à escola. Porque não tínhamos escola na comunidade até 1944, na época do SPI[2]. Quando são montadas escolas nas comunidades indígenas do nordeste, não era para

[2] Serviço de Proteção aos Índios, criado em 1910. Em 1967, foi substituído pela Fundação Nacional do Índio (Funai). Em 1º de janeiro de 2023, esta foi renomeada, passando a chamar-se "Fundação Nacional dos Povos Indígenas".

agradar aos parentes, era para entregá-los à sociedade e à agricultura, era isso que era feito naquela época. Escravizar os parentes.

**FSD**: Nos seus livros são criticados não só valores e hábitos ocidentais, mas também as consequências de ambos para a natureza e o modo de vida dos povos originários. Existe uma crítica forte dessas consequências, em termos ecológicos. E você estava falando da lagoa agora há pouco, a que desapareceu ao lado da sua casa.

**Denízia Kawany Fulkaxó**: Sim, porque, com o tempo, dentro da comunidade, a população vai crescendo, outras situações aparecem: na economia, na educação, na saúde e, principalmente, na questão ambiental. Porque se a gente não tem terra e não tem uma questão ambiental sustentável, que nos dê saúde, como vamos conseguir? Não apenas nós, povos indígenas. E se a humanidade não entender que a questão da preservação do meio ambiente está vinculada à nossa espiritualidade, à nossa ancestralidade? Para que se quer tanto bem material, se temos vários bens, aqui na nossa natureza, de que podemos usufruir também. Até um antropólogo que fez parte do comitê aqui – do grupo de trabalho para fazer o levantamento da nossa terra –, ele viu o meu livro, falou: "menina, o seu segundo livro está muito crítico". Eu falei: "imagine quando vier o terceiro". Depois, perguntei: "como assim 'muito crítico'?". Ele falou justamente desse tema em que você tocou: a questão da ecologia para ensinar às crianças, aos adolescentes, a verdadeira realidade. A ideia é essa. As pessoas precisam se conscientizar por meio da literatura, da nossa militância, da nossa oralidade, do contato com o meio ambiente, com a espiritualidade, tudo

isso que perdemos um pouco na cidade. Mesmo eu, quando fico, às vezes, muito tempo na cidade, falo que preciso voltar para a aldeia, preciso aterrar os meus pés, compartilhar as coisas com os parentes. Isso pesou muito quando a pandemia veio. Eu ficava confinada. Me perguntava: "meu deus, como é que o pessoal está passando na cidade? Trancado em apartamento?". Porque aí vêm outras doenças, vem a questão psicológica, depressão, situações com que a gente nem sabia lidar. Nosso povo também sofreu com o isolamento. Agora, o que é que nos ajuda muito? A natureza. A natureza faz muito isso com a gente.

**FSD**: Me chamou também atenção uma das histórias entre o neto o avô. Nela, o avô faz referência ao aspecto, digamos, "tradicional", explicando por que a *xanduca* é importante a partir de uma visão Kariri Xocó. Por outro lado, tem ali todo um repertório de informações, que vai da Antropologia a conhecimentos atuais das ciências naturais. Ele se vale da tecnologia dos Kariri Xocó e da tecnologia ocidental para explicar ao menino por que fumar e por que não fumar. Ou seja, a importância cultural da *xanduca* e, ao mesmo tempo, os males do fumo. Com essa história, pelo que entendi, você enfrenta um preconceito que existe ainda na sociedade "branca": o de que "índio" tem que viver "na floresta" e não pode se inserir na sociedade ocidental. Minha pergunta – não sei se faz sentido – é: você enfrenta o preconceito contrário? Um preconceito no sentido purista, por viver dentro e fora da comunidade?

**Denízia Kawany Fulkaxó**: Você diz, dentro da comunidade?

**FSD**: Sim, exatamente.

**Denízia Kawany Fulkaxó**: Enfrento, sim, e vou explicar. Às vezes, sinto que estou numa roda, em uma corda bamba, sei lá, em um jogo. Às vezes, eu me sinto... Porque ora estou dentro do meu povo e ora sou criticada, primeiro, porque sou mulher; segundo, porque sou mãe. Acho que as mulheres, em geral, sempre sofreram essa imposição. Imagine nas comunidades indígenas. Não pode viajar porque, se viajar, você está desobedecendo uma ordem natural daqui da comunidade. Ou seja, não pode viajar, deixar filho, marido. Isso é difícil, às vezes, de ser aceito na comunidade. Você não pode estudar, não pode militar, tem de ficar aí como foi educada. Você foi educada para ser mãe, para ser mulher, para cuidar dos afazeres da casa (quando a gente fala "da casa", é das questões das atividades culturais). Eu falei: "tudo bem, vou fazer tudo isso, mas nunca me impeçam de estudar e de viajar". Meu pai perguntou: "você está saindo dos padrões?". Falei: "não, pai, foi o senhor que me ensinou que o mundo lá fora é assim, então estou indo para aprender".

Dentro da própria comunidade, não sabem o que é esse meu aprender. Eles acham assim: "você vai sair para ficar igual branco, e vai chegar aqui na comunidade e se comportar como branco". Eu falei: "não, preciso estudar, só isso". Por quê? Eu preciso da caneta, do computador e do celular para lutar; dessas ferramentas que hoje nós temos, que os antepassados não tinham. Eu, enquanto mulher, vou fazer e não tem ninguém que impeça. E quando me impus, quando me empoderei, aí o resultado fluiu: foram os livros, foi o curso de Direito, foi a Pedagogia, foi o trabalho no Sesc, foi a pós-graduação. Mesmo assim, se você fizer 99% e não fizer 1%, você é criticada de todo jeito. Não quero estar nessa margem. E quando um parente disser: "parenta, preciso de uma

diligência aqui", vou lá fazer, porque, mesmo com a crítica, estou do seu lado, ajudando. E peço sempre nas minhas orações, nas minhas questões ritualísticas, a Deus, primeiramente, que mesmo com eles me massacrando, eu vou estar lá. Como Jesus disse, "dê a outra face". Porque são meus parentes, e correm nas minhas veias. E é gratificante para mim. Mas a gente sofre, sim, principalmente as mulheres. Costumo dizer que sofro preconceito duas vezes, dentro e fora da comunidade.

**FSD**: Eu entendo que esse é um tema delicado. A gente sabe que o esforço, agora, é justamente no sentido de fortalecer as comunidades. Por outro lado, também entendo que, às vezes, quem se aventura por esses dois mundos – com a liberdade que você advoga nos seus livros – pode ser motivo de incompreensão de ambas as partes.

**Denízia Kawany Fulkaxó**: Essa incompreensão existe. Já ouvi aqui na comunidade que eu estava indo para a cidade para aprender as coisas ruins. É claro que vemos essas coisas, mas temos a escolha de querer aprendê-las ou não. Então soa como se eu trouxesse as mazelas do mundo externo para cá, e a minha devolução é: "não é possível julgar desse jeito; tem que julgar desde 1500, quando eles trouxeram os espelhos, trouxeram tudo isso". Infelizmente, nossos mais velhos sofreram esses ataques.

**FSD**: E os seus filhos?

**Denízia Kawany Fulkaxó**: O mais velho tem 23, o segundo tem dezenove, o próximo, quinze, e o último, quatorze. Eu tento inserir eles no universo da aldeia, para entenderem como é aqui, como é o mundo

lá fora. Eles estudaram nas escolas de fora, eu tive que ir para o Sesc, eles estudaram lá. Lembro que só dois estudaram aqui, na comunidade, porque eu estava sempre em movimento. Tem até um documentário do meu filho, o menor, que fala como é a vida dele aqui, como é ele comigo, com os livros, e como é ele na escola.

**FSD**: A gente fala muito, hoje, de "literatura indígena". Fala-se também de "povos originários", e eu acho que você usa essa expressão. A minha pergunta é a seguinte: você vê contrastes entre o que chamam de "literatura indígena" e o que chamam comumente de "literatura brasileira"? Você acha que há marcadores de diferença entre as duas?

**Denízia Kawany Fulkaxó**: Existe, porque os termos que são dados, se fossem dados por nós, enquanto protagonistas das nossas histórias, acho que entenderíamos melhor esses universos da literatura, do meio jurídico, do ativismo, da terra, da saúde, da educação. Eu falo nas minhas palestras que nós somos colocados em caixinhas: uma caixinha "educação", uma caixinha "saúde", uma caixinha "terra". Para nós, povos indígenas, não há essa separação, lidamos com isso constantemente. Quando fazemos o ritual, estamos trabalhando medicinas, a espiritualidade e o corpo. Trabalhamos também a alimentação, porque até nos povos africanos ela possui esses vários âmbitos. Nós vamos trabalhar a pele e o cabelo, vamos trabalhar os nossos comportamentos, a sensibilidade. Tudo isso não está em caixinhas. Está junto nos rituais. Eu tento inserir isso na literatura indígena, nos meus livros.

Então há uma diferença, sim, porque quando vemos a literatura brasileira contar a história dos povos originários, de outros povos, de forma distorcida, aí temos que ir até a fonte, que são os mais velhos, ir para os documentos oficiais, para saber se aquilo é verídico. Porque não adianta explicar como são os rituais, se não sentimos na pele, se não vivemos a cada dia. Você pode imaginar, ter uma dimensão. Mas não é só a questão ritualística, é tudo na vida. Nós somos povos "experimentais", vamos dizer assim, nós fazemos as coisas na prática, não fazemos na teoria. Eu, às vezes, ficava pensando em como a gente pega uma criança não-indígena para fazer um ritual? O pai, no mínimo, passaria mal quando visse uma criança sendo jogada da forma como elas vão, jogadas, pintadas, incluídas naquele momento com os animais e tal. "Atrocidades", diriam. Mas são práticas que, felizmente, já temos. As nossas crianças estão protegidas. Então não vemos isso na literatura não-indígena, não vemos esse lado nosso.

**FSD**: Você está falando das crianças, dos rituais. Você quer trazer a questão da vivência na comunidade, que seria parte de uma literatura indígena?

**Denízia Kawany Fulkaxó**: É, seria parte da literatura. Se você trouxer o seu filho, por exemplo, para conviver com a criança indígena, os dois vão ter aquele conflito de interação, porque seu filho vai ter medo, em alguns momentos, de participar de alguma situação que a criança indígena cria ali. É preciso ensinar a não ter medo naquele momento, e que vai dar tudo certo, aí tudo flui. Agora se ele for com medo, é igual aquela história: "estou com medo do cachorro, e o cachorro percebe o

medo e ataca". Tudo o que escrevi é para mostrar segurança para as crianças, para os adolescentes, para quem lê, e dizer: "tudo isso existe, sim". Nós precisamos compartilhar, precisamos beber na fonte, precisamos entender esse universo, porque se a gente olha com aquele olhar mais "sólido", não consegue entender jamais nenhum povo. E olhe que uma das minhas preocupações é entender esse universo não-indígena. Fico tentando descobrir certas coisas, o porquê de certas ações.

**FSD**: Você tem acompanhado algo do debate sobre apropriação cultural?

**Denízia Kawany Fulkaxó**: Sim, muito.

**FSD**: Como que você encara essa questão no âmbito da produção literária? Você acha que haveria assuntos, histórias, personagens ou linguagens próprias a um grupo de autoras ou autores? Ou, pelo contrário, você acha que a literatura seria ou deveria ser um espaço de liberdade sem restrições?

**Denízia Kawany Fulkaxó**: Eu acho que a literatura deveria ser um espaço de liberdade sem restrição, para todos, porque se limitássemos a nossa literatura, não faríamos o trabalho que a gente faz, hoje. Não se trata de apropriação cultural, literária, não. Porque se você disser assim: "Denízia, quero escrever uma história sobre o seu povo". Vamos lá, vamos escrever. Mas você vai dar os créditos para a comunidade? Tudo bem, vai dar. Você está escrevendo algo que você pesquisou, algo que viveu, mas está dando os créditos para a comunidade ou para quem quer que seja da comunidade, porque o ideal é isso: fornecer a fonte. Eu não

considero apropriação, não. Agora, existem casos (que eu já vi) de o próprio Estado pegar situações da nossa literatura, colocar no livro didático e não citar que aquele conteúdo era daquela comunidade. Ficou registrado que foi o autor que escreveu.

**FSD**: E no caso da ficção, vamos dizer, de um livro paradidático?

**Denízia Kawany Fulkaxó**: Para a gente, não. Eu não acho legal, porque isso já fazem.

**FSD**: Você poderia aprofundar? Se entendi bem, com a colaboração, com os créditos dados, seria válido. A literatura seria espaço de liberdade. Agora, sou um autor branco, e estou escrevendo um romance com a história de um herói mirim Kariri Xocó. Como é isso?

**Denízia Kawany Fulkaxó**: Para mim é libertador, sim, mas tem situações em que, mesmo que você não dê crédito, é você que está escrevendo. Então se você vai escrever sobre essa história, para não se tornar apropriação indébita, acho que é possível se você vier para a comunidade. Se você escrever apenas a partir dos dados que recolheu numa pesquisa, não vai conseguir. Se você vier para a comunidade, vivenciar, entrevistar, participar, e disser assim no final: "Kawany, eu quero escrever essa história...", não seja por isso, pode escrever. Porque ninguém vai ter base legal para dizer que não é sua história. Até juridicamente, você tem como sair dessa, porque você veio, viveu, nem que passe uma semana, mas você viveu. Aí, nesse sentido, acho que tem condição, sim. Tenho certeza que tem, porque já houve situações em que disseram: "ah, mas foi um sicrano que escreveu". Eu digo: "mas não tem

problema, o cara passou aqui mais de ano, não foi nem mês, foi mais de ano. Ele tem condições de escrever". Agora, depende: o que ele escreveu está correto? Está. Então, ponto. Não tem problema.

**FSD**: Você está defendendo que é importante, para o escritor ou a escritora, ter esse contato com os próprios Kariris Xocós. Você vê diferença no tipo de material que a pessoa está escrevendo? Se é ficção ou é, digamos, um documento historiográfico? Ou nos dois casos esse contato é necessário?

**Denízia Kawany Fulkaxó**: Eu acho há diferença. Existem momentos em que se escreve ficção e não pode, porque nós não somos ficção. Então é preciso escrever a realidade, e na hora em que a pessoa está meio perdida, dizer: "não é por aí, você já está indo pelo caminho dos outros; está escrevendo igual a outros que já romantizaram a nossa história. Não tem nada disso, vamos pegar o gancho do que é realidade". As pessoas podem nem acreditar, mas você veio, viveu, acreditou, sentiu. Então escreva como você se sente, como você viu isso aqui, porque é uma história que você vivenciou, você não foi para a internet (e muita gente vai para a internet, lê a nossa "história" lá).

**FSD**: Elas leem na Wikipédia...

**Denízia Kawany Fulkaxó**: Exatamente. E aí tem como diferenciar, sim, logo de cara, logo no primeiro parágrafo, digamos, no primeiro trecho, já de cara, a gente percebe. É na hora.

**FSD**: Obrigado pela conversa, Denízia.

## ESMERALDA RIBEIRO

> *Quando não existe a preocupação (porque algumas pessoas brancas a têm), quando você não se preocupa que o jovem está sendo assassinado, que alguém não tem o que comer, você escreve... Não vou dizer "livre", mas você não se dedica a trabalhar essas questões das pessoas invisíveis. Em 20 de novembro, só negros limpando bueiro. Dia 31 de dezembro, todo mundo em casa e os trabalhadores negros quebrando calçada. Vi um retrato só de negros, já eram onze horas, iam ficar até de manhã. Só negros. Dia 31. É uma crueldade. Quer dizer, eles não têm família? (...) São imagens que trazemos nos nossos textos. Acho que um escritor branco ou escritora branca têm outras preocupações. Nós, negros e negras, além da questão racial, temos que ter outras. Eles só têm essa preocupação como questão filosófica, especial, ou não têm preocupação nenhuma.*

**FSD:** Na sua breve biografia do livro *Malungos e milongas*, você menciona que sua mãe trabalhou como operária e depois em casa particular. Você cita Francisca Maria de Jesus e diz que, até 1979, sofreu de solidão. Poderia falar um pouco dessa fase?

**Esmeralda Ribeiro**: Na verdade, eu sou uma pessoa adotada. Francisca Maria de Jesus foi minha mãe, quem me adotou, quem me deu uma chance de sobrevida. E ela trabalhou, ela como todas. E tinha o sobrenome "Jesus". Porque até fiquei curiosa, uma vez, para saber se ela não tinha ligação com a Carolina, porque não a conhecia até então, com dezoito anos, quando a Carolina Maria de Jesus morreu. Minha mãe tinha vontade de ser escritora também, mas não sabia escrever. Eu soube que ela queria ser escritora depois que faleceu, mas foi uma empregada com uma trajetória um pouco como a da Carolina, trabalhando na casa de patrão. As histórias se confundiam. Falavam que

ela era de Minas Gerais. Depois, ela foi, tirou o registro, está no interior de São Paulo, não entende bem onde foi tirado, porque antigamente os registros de nascimento não tinham esses cuidados. Qualquer coisa que se falava, qualquer nome que você desse para a pessoa... Minha irmã, que faleceu, se chamava Piedade, por exemplo. Qualquer nome, qualquer coisa. Então minha mãe teve essa trajetória de empregada doméstica, que ela foi quando era criança. As mulheres negras, as crianças negras, meninas negras, na verdade, com dez anos, saíam do seu lugar de origem, iam para outro lugar para trabalhar, ter responsabilidade de cuidar de uma casa, de cuidar até de uma criança, de ser babá, cozinhar e até... E outras coisas mais que sempre existiam nesses lares. Ela trabalhou também na roça.

Francisca Maria de Jesus é a minha mãe, que me adotou, me deu essa oportunidade de vida, de uma esperança, investiu em mim. Ela era parteira. Tinha o dom de ser parteira. No bairro, a maioria das crianças nasceu com ela. Não tinha hora, de madrugada, criança não tem hora para nascer, ainda mais em casa. Então, ela ia, as pessoas vinham buscá-la. Minha mãe conhecia os médicos, porque, para ser parteira, tinha que ter autorização, mas era uma coisa menos burocrática, não precisava de registro. E esse médico em que ela me levou, lá no posto de saúde, falou assim: "dona Francisca, a senhora acha que vale a pena ficar com essa menina? Ela está muito fraca, não vai sobreviver e a senhora vai ter trabalho ainda". E a minha mãe já tinha os meus irmãos criados, ela falou: "eu vou sim, eu vou investir". Por isso também devo essa coisa da escrita, da vida, à minha mãe adotiva, porque, na verdade, ela que é a minha mãe, ela foi quem me leu.

**FSD**: Ela fez o parto da sua mãe biológica?

**Esmeralda Ribeiro**: Não. Ela era vizinha dessa minha mãe biológica. O que a minha irmã conta... Minha mãe sempre teve medo de mexer nessa história. Ela achava que se eu soubesse, ficaria contra ela, abandonaria ela. Não sabia como lidar com isso. Eu soube de uma forma muito errada. Mas ela me ajudou a sobreviver, então dedico a ela esse livro [*Malungos e milongas*]. Também tem o conto "Guarde segredo", publicado nos Cadernos Negros 14, em que dialogo com o Lima Barreto: a personagem da avó, nesse conto, foi também muito inspirada na minha mãe adotiva. Escrevi no ano em que ela faleceu. Muitas manias, muitas coisinhas que ela tinha, eu levei para o conto.

**FSD**: E por que você começou a escrever? Você poderia citar obras que foram um estímulo na formação como escritora?

**Esmeralda Ribeiro**: Lógico que existia em São Paulo poucas bibliotecas. A [biblioteca] Mário de Andrade só é referência nos bairros. Em casa, quando acabava a luz, minha mãe tinha essa coisa de ficar contando histórias. Às vezes, apavorantes. Histórias que, no momento em que a gente ouvia, não fazíamos nenhuma reflexão. Ela contava de uma cobra (não sei se você já ouviu esta), uma cobra que aparecia (isso quando eu estava sem luz), a cobra vinha e ela, a cobra humana (mas não é uma cobra qualquer, porque, cobra, a gente sabe que não tem nada de humano), mas a cobra que a minha mãe contava (ela também deve ter ouvido essa história), era uma cobra diferente, era uma cobra humana, e ia aonde tinha um bebê, uma manta, de madrugada; e daí tomava o lugar do bebê (olha o cuidado da cobra), tomava o lugar do bebê e

colocava o rabo dela na boca do bebê, como se fosse o leite. Então, depois, você pensa "como podia ouvir essas histórias?". Mas a forma como era contada era de um convencimento, de uma verdade. A gente vê uma cobra que, ao mesmo tempo, não tem dente; mamava na mãe; também não deixava a criança sem nada (porque a criança está fazendo de conta que está mamando, mas só mamava o rabo). Imagina: não picava, não mordia, não comia nenhum deles. Essas histórias e outras que a minha mãe contava.

**FSD**: Existe uma cobra em *Malungos e milongas*? Tem uma cobra que aparece no umbigo do chefe...

**Esmeralda Ribeiro**: Eu trago isso na escrita. Mas não tive essa experiência de uma biblioteca em casa. Mesmo assim, comecei a gostar muito de ler. Em casa, entre os irmãos, eu sempre gostei mais de estudar. Ela viu essa vibe minha e ela investiu. As mães negras sempre tiveram esse cuidado, sempre nos avisaram para estudar. "A gente pode não ter nada, nem para comer, mas vocês têm que se virar e estudar." Sempre me incentivou essa coisa da escrita. E sou do tempo da máquina de escrever manual, que fazia um barulho do cão, e eu ficava escrevendo, às vezes, a noite inteira. Trabalhava e estudava, chegava em casa e ainda escrevia à máquina. Sempre foi um quarto só, e não tinha porta. Era uma cortina. Quarto, sala e cozinha. E aquele barulhão. Nunca, no outro dia, falou algo como "poxa, eu não aguento esse barulho". Porque era infernal, mesmo. Ela nunca falou qualquer coisa. Você sabe que ela via a luta.

Comecei a escrever negócios com a dor, na verdade. Os processos da minha vida são dois. Eu sentia os racismos, as coisas aconteciam, mas

não conseguia perceber. Acontecem as coisas nas falas, nos movimentos, nos jeitos, mas eu achava que aquilo não me atingia. Parece que não me dizia nada – o sentido. Daí quando entrei na universidade foi o ápice. Como se fosse um renascimento da Esmeralda. Eu ia fazer Relações Públicas e, na época, não tinha cotas. Até tentei a Universidade de São Paulo, mas, falei: "e quem não conseguia, e não tinha muito dinheiro, ia para onde?". Ia para a Universidade de Mogi das Cruzes. Tinha um trem dos estudantes. Existia. Não existe mais. Ele tinha um horário para sair e um horário para voltar. O duro era o horário para sair, porque era preciso sair correndo do trabalho para pegar esse trem. O nosso era o terceiro vagão porque se tivesse algum acidente, diziam, no terceiro era mais provável sobreviver. Porque a gente andava de trem, praticamente, de segunda a sexta-feira. A maioria da negrada ia todo mundo no terceiro vagão, e os não-negros também, e sexta-feira era samba. O trem até balançava.

E nessa entrada na universidade, meu pai faleceu. Ele estava bem doente, com algumas melhoras. E tinha um barbeiro perto de casa. "Vou fazer a barba." Minha mãe falou: "você vai? Você não está bem". Ele falou: "não, mas eu vou". Chegou na esquina, nem chegou ao barbeiro e teve um infarto fulminante. Quer dizer, não morreu em casa, morreu na rua. E a gente pediu ajuda para as pessoas, mas ninguém. Ainda consegui um táxi, mas já chegou ao hospital e não tinha muito o que fazer. Essa perda foi muito dolorosa. Ele faleceu, entrei na faculdade. Emagreci muito, não comia. Acho que tive de ir ao médico. Estava bem mal. E nisso nasceu um poema. Um texto em prosa que eu chamei de *Era sábado*, porque ele faleceu nesse dia. Esta poesia não tinha nada da questão

racial. Quando entrei na universidade, tinha a Vanda Lopes, quem ia fazer um baile negro. Ela achava que tinha que festejar quando se entrava na universidade, não quando saía. A gente a chamava de tia Vanda. Era um grupo de pessoas em que nem todos eram formados, mas acreditavam que era importante incentivar outros negros. Tudo se interligou no mesmo momento. Entrei na faculdade, meu pai faleceu, conheci os Cadernos Negros. Por conta da prosa que fiz, *Era sábado*, eu já ia a alguns eventos da União Brasileira de Escritores. Fui conhecendo outras pessoas. A gente era um grupo de pessoas negras, poucos escritores que iam para a casa da Ruth de Souza lá em Santo Amaro. Naquele tempo não tinha *fast food*, não tinha *delivery*. A gente comprava um frango, pão e ficava a noite inteira conversando sobre literatura.

Eles eram mais velhos, tinham mais experiência, mas foi uma iniciação. Daí que fiquei sabendo que existia Carolina de Jesus, depois o Lima Barreto, aí eu falei: "poxa, saí de uma universidade, do curso de Jornalismo, em que nunca foi mencionado Lima Barreto". Ele foi jornalista. E nunca foi citado. Aquele apagamento, um silenciamento. Então foi todo um conjunto. As coisas estavam acontecendo. Fui arrumar um emprego, também fui barrada. Falei por telefone e estava tudo certo com a pessoa (não sei se era gerente, não lembro o cargo do cara). Precisava de uma secretária. Acho que tinha uma moça que também era uma secretária e eu fui. Por telefone estava tudo maravilhoso, a gente estava quase como amigos. Eu tinha concluído um curso com a máquina de escrever elétrica. Nossa, achei bárbaro, eu falei: "vou progredir e tal...". Ia de sábado, fazia esses cursos, fazia também trabalho como doméstica na casa das pessoas. O curso tinha até o

certificado, eu estava segura: "essa empresa é onde vou trabalhar, é só chegar e me apresentar". Quando cheguei, a moça me recebeu, mas já notei... Fiquei na porta e não saí da porta. Não foram nem discretos, nem disfarçaram.

Então, a partir dessa prosa que escrevi para o meu pai, comecei a transitar, conhecer e escrever mais. Foi essa a virada de chave. Relembrando os filmes da minha vida, falei: "poxa, mas aquele fato foi um racismo que sofri". E só desse emprego estou falando aqui, porque foi marcante, porque me deu um chacoalhão. Como se tivesse me chacoalhado um monte de vezes. "Acorda!"

**FSD**: Pelo que entendi, tudo isso acontece na virada da década de 1970 para 1980. Falecimento do seu pai, a universidade, o ambiente dos Cadernos Negros, os primeiros casos de racismo.

**Esmeralda Ribeiro**: Os racismos sempre aconteceram. O fato do emprego perdido foi o que o deixou mais escancarado. Também sofri racismo numa rádio, mas também não percebia. O dono da rádio ia viajar e pegava aquelas pochetes antigas que homem carregava. Abria e ficava contando dinheiro na minha frente. Esperava todo mundo sair. A sala era de vidro, então dava para ver quando não tinha ninguém. Ficava contando os dólares e colocava lá e olhava para mim. Colocava em cima de um negocinho (isso eu não esqueço, em cima, assim), então se acontecesse alguma coisa, não tinha como, seria eu [a responsável]. Se sumisse, eu não tinha como... Graças a Deus que ninguém pegou. E quando ele voltava, fazia o mesmo processo. Esperava todo mundo sair e contava o dinheiro. Porque na mente dele, branco, rico, falava assim:

"eu sempre fui ensinado que os negros roubam, que as negras roubam". Daí contava o dinheiro e ficava espantado comigo, ficava olhando para a minha cara. Como ela não pegou um centavo? Porque eu fui educada em casa. Saía com o meu pai no sábado, no domingo, a gente ficava catando coisas, essa coisa de reciclagem, eu atravessei essa fase. A gente catava as coisas que podia vender no depósito. Sempre fui educada a trabalhar e ter as coisas com o próprio esforço. Não estava interessada nos dólares dele. Para ele, isso era o cúmulo. Ele contava o dinheiro várias vezes, não se cansava, pensava que uma hora ia me pegar. Esse racismo eu ainda não sentia. Se tivesse mais consciência, teria até processado ele. E depois um branco, que ficou no meu lugar, roubou a maioria dos discos lá.

Então esses processos de violência eu trouxe também. Conseguíamos as coisas para ajudar na renda em casa. Tinha uma feira num terreno da Vila Gustavo. Catávamos as coisas na feira e até falo, ficava de uma maneira... Ficava com vergonha, ficava com vergonha. Ao invés da gente xingar os políticos, os feirantes que não tinham nem o pudor de falar: "poxa vida, essa aqui não vou vender, se quiser levar". O feirante via você catando lá no chão, o tomate que uma parte estava boa e a outra, não. Mas a gente catava, chegava em casa e cortava e aproveitava. Eu trouxe esse conto, essa vivência. Não sei, se alguém não catar [comida no chão da feira], pode até contar, acho que depende da forma que alguém conta, pode passar também como algo verdadeiro. Mas eu tive uma vivência, não necessariamente passei essa vivência, da margem [social], para outros personagens. A questão de trabalhar como empregada doméstica: achei que isso deveria ter voz. Se tem alguém que trabalha

como doméstica na sua casa, ela conhece a sua intimidade. Então esse olhar tinha que trazer para a literatura: essa pessoa que sabe tudo, que tem poder porque domina segredos, mas que é invisível.

**FSD**: Estou aqui pensando na faxineira de *Malungos e milongas*, a que escuta o chefe e vai contar para a Ruth, essa pessoa que escuta tudo. *Malungos e milongas* foi lançado pela Quilombhoje em 1988. Pelo que entendi, foi logo depois desse período de iniciação intelectual, talvez até mesmo afetiva, com o movimento negro, com a literatura, enfim. Como você avalia o contexto da produção literária negra naquela época, quando ele foi lançado, e no Brasil atual?

**Esmeralda Ribeiro**: Então, na verdade, *Malungos e milongas* saiu por um projeto chamado "Livro do Autor", dentro do Quilombhoje. A ideia – que deve ter sido o Cuti que trouxe (muita gente discutiu sobre isso) – era não matar a individualidade dos componentes do grupo, porque você sabe que um grupo depende de como você está dentro desse grupo. A ideia era ter essas duas coisas e assumir os Cadernos Negros enquanto grupo. Isso foi em 1982. Existia o Quilombhoje e existiam os Cadernos, coisas diferentes. Pensamos em unir para dar um sentido, e em ampliar os Cadernos Negros para o mundo. Trouxemos ideias, trabalhos, essa garra dentro do Quilombhoje, e eu fui sorteada em 1988. Poderia ter sido antes ou depois, mas teve o sorteio dos "búzios" (como falávamos), mas era um papelzinho. Quem vai ser? Porque a ideia era a de que toda a estrutura dos Cadernos fosse revertida para o livro do autor. O autor que fosse sorteado apresentava o gênero que gostaria de fazer, ficaria à vontade. O grupo preparava o volume e quem fosse sorteado daria um

almoço em casa. O grupo ia com o texto lido, e depois desse almoço a gente ia discutir. Nós dávamos sugestões. Tira aqui, tira ali se for o caso, como uma revisão para fortalecer o texto da pessoa. E eu fiz esse "contão" [*Malungos e milongas*].

A minha ligação com o movimento negro não é desde de 1978, não. Porque como eu tinha essa defasagem na questão racial, em casa, como não tinha esse preparo, então até passeava aqui no Viaduto do Chá, sexta-feira, ficava uma turma enfileirada na rua Direita e tal. Eu trabalhava no centro, passava por ali, mas não perguntava: "o que eles estão fazendo?". Não participei ativamente dessa época do movimento negro unificado, só depois fui me engajando. Os Cadernos foram criados juntamente com o MNU, Movimento Negro Unificado, mas teve a participação do Cuti, que é o Luiz Silva. Eu não conhecia onde foram criados os Cadernos, eu vim depois dessa fase.

E se fosse agora, eu faria outro conto. Não sei se seria esse. A minha escrita foi amadurecendo. Naquele momento, quis contar sobre esses irmãos. Tem gente que fala: "ela está contando a história do movimento negro". Se estou, eu não sei, quando você escreve, depois que publica, não tem mais a dimensão. Você quer falar uma coisa, mas as pessoas entendem outras. Talvez [a obra] possa ser vinculada não só ao movimento negro, mas ao fato de que as pessoas são assim, e você só conhece a pessoa se der poder a ela. Eu falo um pouco disso também nos Cadernos Negros 18. Não da irmandade, mas dessa competição e das transformações enquanto indivíduos. Estou sempre trabalhando isso. Foi interessante, mas não sei se faria esse conto novamente como

naquela fase. Eu acho que há um amadurecimento da Esmeralda, ela passeia por outros fazeres literários e também pela questão de gênero.

Na década de 1990 sempre foi um trabalho ter mais escritoras negras. Eu fiquei mais voltada aos Cadernos do que à minha produção particular, quer dizer, eu tenho só dois livros, quarenta anos de experiência, tenho só dois livros publicados. Agora medimos um autor, uma autora, pela quantidade de livros. Tem gente que começou há pouco tempo e já oito, dez, quinze, vinte livros. Tem edições dos Cadernos das que nem participei, fiquei na produção. Por ter poucos livros, tem gente que acha que só sou uma das editoras dos Cadernos. Então me chamam para falar não da posição de escritora, como alguém com fazer literário, e sim como pessoa que produz, que pensa os textos dos outros. Eu fui muito fiel aos Cadernos, muito fiel ao Quilombhoje. De uns tempos para cá, tenho mudado um pouco, tenho participado de outras coisas.

Agora está mais livre. Existe todo tipo de literatura. Na época em que comecei, era um padrão, muita coisa quadradinha: você tinha que seguir os escritores brancos que escrevem isso e aquilo. Tinha algumas técnicas, o livro tinha que ser assim ou assado. Agora as pessoas fazem livros à mão. Estão fazendo costurado, colado, não estão muito preocupadas sobre o que os outros estão pensando. Acho que a minha geração está muito preocupada. E também é uma geração mais cruel. Eu conto como muitos homens negros, escritores negros, foram cruéis com mulheres negras. É sempre aquela coisa da comparação. Esmeralda é pior que a fulana, isso aqui é pior... Mas nunca se falava dos homens, nunca se comparavam. Nesse processo (que agora está melhorando), isso de não percebermos as questões de gênero, da comparação, nós

entrávamos em atrito com nós mesmas em vez de nos fortalecer enquanto escritoras. Fulana falava assim: "já que eu sou melhor que sicrana". Mas, na verdade, ele [o homem negro] estava desejando outras coisas, extrapolava: não era só literatura, vai para o corpo, para a questão sexual. A outra era melhor também por essas questões. A gente tentou romper com a competição, teve também coisas ruins aí. Até conto a história de uma escritora de que eles, escritores negros, não gostavam. Fizeram um texto contra ela, e era um livro de poesia. Fizeram um manifesto chamado "Não morre a cara da poesia". E foram no lançamento da menina distribuir. Era esse nível de agressividade.

**FSD**: Isso aconteceu em que época?

**Esmeralda Ribeiro**: Talvez 1990, década de 90. Para você ver que a coisa era bem mais cruel. A menina parou de escrever por um bom tempo, agora está voltando, porque também mudou de país, então está com outra visão da vida. Mas, hoje, você tem redes sociais, a gente conversa. Acho que se fizessem isso que fizeram com ela, se fizessem agora, a gente botava para quebrar. A gente acabava com eles. Se você não gosta do meu trabalho, você não compra. Não precisa me agredir.

**FSD**: Nos seus poemas, nos textos publicados nos Cadernos Negros, parece que a condição da mulher negra, a condição feminina tem ênfase especial. Essa condição foi um projeto literário para você? Ou veio à tona enquanto você escrevia?

**Esmeralda Ribeiro**: Eu acho que foi meio a meio, porque sempre pensei assim. A empregada doméstica, a negra, a mulher, ela é invisível nessa

literatura brasileira. Eu quis fazer [na literatura] esse papel que a minha mãe fez de empregada, trazer essa mulher. E, nos contos, achei que conseguia trabalhar melhor. Como num conto dos Caderno Negros 12, em que a secretária lava o órgão sexual com cândida, transa com o patrão. Mas quis trazer esse escritório visto por uma empregada, uma faxineira. Sempre trago a faxineira. Adoro conversar com as faxineiras. Elas sempre trazem elementos, histórias do lado escondido do comercial, do social, como posso dizer? Você olha e vê tudo bonitinho, mas daí elas trazem o outro lado, o que está acontecendo por trás daquela coisa tradicional, com todo mundo bem, todo mundo cumprimentando. Mas, no fundo, as coisas estão acontecendo e elas trazem algum comentário, alguma coisa que aponta que nada é perfeito. Essa mulher, esse projeto eu quis trazer na minha escrita. O homem negro sempre escreveu sobre a mulher, mas nós queremos falar de nós, o que gostamos, o que não gostamos, da nossa sexualidade, da nossa solidão, se somos sacanas. Porque mulheres negras não são perfeitas. Quero trazer o ser humano, mas esse humano que tem uma visão do mundo, não tem que ser perfeito.

Eu acho que o processo da literatura é muito demorado. Essa coisa de escrever e escrever, as pessoas têm pressa. Você publica o livro e, às vezes, não é isso o que te dá sucesso. Tem gente que me falou: "o importante não é sucesso". Sim, mas é também, porque, quando você escreve, você quer ser lido. Às vezes é um investimento no sentido de ter paciência. Acho que, por um longo tempo, eu tive paciência. Como falei, aquelas comparações todas, para que eu desistisse, e logo no primeiro momento que o médico falou, "ela não vai conseguir", minha

mãe falou: "não, ela vai conseguir, sim". Tanto é que, depois, fiquei forte, tomando tanta vitamina que ela não conseguiu nem me carregar, quer dizer, ela demonstrou que ele estava errado. Portanto, isso tem o projeto da minha vida. Eu fui malhada. Se fosse pelas críticas, nem estaria mais escrevendo. Mas eu resisto ainda, resisto, continuo escrevendo.

A literatura mostra que são trajetórias de vida e que a comparação não é boa: pode vir uma jovem, talvez, que escreva, amanhã, em uma sentada só, ela faz um belo livro. Sim. Ela é jovem, ela teve todo o suporte, uma livraria ou várias bibliotecas no bairro. Você pode formar grupos, conversar sobre escrita. A gente está conversando aqui, você pode fazer reuniões online. Acho que os jovens têm mais ferramentas, agora. Não dá para comparar a fulana que começou e dizer "ela é melhor que a Esmeralda que está há quarenta anos...". Tudo bem, temos que louvar, incentivar para que ela continue, mas tem que ver a trajetória dela e a da Esmeralda.

**FSD**: E saber também que gerações anteriores contribuíram para abrir caminho, não?

**Esmeralda Ribeiro**: Mas existem jovens que não entendem isso. Você vai falar com algumas e dá a impressão de que elas começaram e até me assusta. Estava ouvindo uma palestra sobre os ancestrais. Só tinha jovem, eu falei: "gente, são esses os ancestrais? Em que categoria eu me incluo?". Eu falei que acho que vou ficar na minha, porque não sou nem dinossauro, estou na pré-história. Imagine, eu não estou em categoria nenhuma, então... Você entende? Por que está se achando ancestrais? Porque elas acham que começou com elas. Quando começo uma

palestra, sempre digo: tem que reverenciar quem começou antes da gente. Lima Barreto, Cruz e Sousa... Eles não denominavam "literatura negra", mas eles começaram antes.

Eu não posso dizer que demos holofote à questão da literatura afro-brasileira, literatura negra, como queiram chamar. Discute-se mais agora porque persistimos, pegamos o bastão, continuamos. Se existe mercado, hoje, para a literatura negra, afro-brasileira, foi por causa de um trabalhado sistemático e contínuo do Quilombhoje, e depois outras pessoas foram embarcando. Porque nós também recebemos muito pau de grandes editoras. Nós não tínhamos que provar nada, fizemos isso com os nossos textos, no sentido de continuar fazendo nossos contos, nossos poemas e uma hora vai... Agora está no forte isso que falo. Às vezes, nem a gente é muito aproveitado, chamam outras pessoas, mas tudo bem, faz parte dos convívios, dos relacionamentos. O que eu digo é: quando não existir mais Cadernos Negros, podem falar mal, mas as pessoas não podem deixar de ler e falar alguma coisa, porque foi uma trajetória que deu continuação para esses jovens, para jovens e não-jovens.

**FSD**: Você mencionou a literatura negra e a literatura afro-brasileira. Você acha que existem marcadores de diferença entre o que alguns chamam de "literatura negra" e o que chamam, mais comumente talvez, de "literatura brasileira"?

**Esmeralda Ribeiro**: Acho que existe, sim, essa diferença. Porque quando a gente escreve, no caso dos Cadernos, nossas vivências – ou seja, uma coisa que eu sofri ou não, mas que surge no texto trabalhado... Isso de trabalhar os textos sobre a questão racial, alguns dizem que só falamos

de racismo. São os "ativistas literários". Mas o racismo está presente e, às vezes, são textos que você observa e fala: "poxa, nunca tinha percebido, nunca tinha analisado isso". Quando entramos numa loja, nós, negros, a atendente ou o atendente corre para nós. Está atendendo você, mas corre para nos atender: "o que você deseja?". É algo que a gente tenta trabalhar, até no psicológico. A pessoa faz isso... Não vou dizer que é maldade, mas num impulso enraizado. "Eu vou me livrar daquele negro, daquela negra, porque...". Ou, como aconteceu: fui a um shopping aqui em São Paulo, olhei um celular, daí o atendente negro falou assim: "é muito caro para a senhora comprar". Mas ele não sabe se eu... Porque o racismo também se internaliza, ele está trabalhado nesse sujeito. A pessoa negra, seja qual for, para ele não tem dinheiro.

**FSD**: Você menciona isso como a experiência do racismo que permeia a literatura negra? Seria um dos marcadores de diferença?

**Esmeralda Ribeiro**: É um dos marcadores. A gente também traz elementos das nossas famílias. A questão do alcoolismo, que atravessa todas as famílias, lógico, mas nós, negros e negras, temos um histórico com esse problema. Como o conto do Cuti, que trabalha de forma irônica o batizado. Esse conto foi publicado nos Cadernos. A irmã está fazendo o batizado e o irmão chega para estragar tudo, vai chegar bêbado.

Acho que algumas pessoas não querem trabalhar a questão racial porque não querem "ficar dentro das caixinhas". Mas nós tratamos de tudo. É uma loucura, porque há pessoas que falam em "caixinha" e não querem publicar nos Cadernos, mas querem entrar na movimentação porque existe um ativismo, uma linha, um trabalho que fazemos. Tem

pessoa beneficiada com isso, mas não quer dizer que está dentro da "caixinha", porque quando outras pessoas a convidam, ela é vista como escritora negra. A pessoa quer elaborar, talvez, outro tipo de pergunta, não sobre a questão racial. Mas isso não nos impede de fazer a mesma coisa. Na verdade, quando escrevemos para os Cadernos, procuramos deixar claro que o tema não é negro.

**FSD**: Uma autora sul-africana, Nadine Gordimer, escreve na época do *apartheid* que a literatura sul-africana, diferente da de outros países na África subsaariana, tinha uma presença branca forte. Isso teria resultado numa cisão na consciência nacional: na consciência da parte negra que escrevia, que vivia certa realidade do país, e da parte branca que escrevia sobre outra realidade, favorecida pelas leis segregacionistas. Você acha que isso se aplica para o Brasil? Para a diferença entre literatura negro-brasileira e literatura brasileira?

**Esmeralda Ribeiro**: Acho que sim, porque nós sempre corremos atrás, pensamos, refletimos sobre ter um idioma, uma expressão própria. Um negro africano sabe vários idiomas: sabe o idioma da localidade, que ele fala em casa; sabe o do país, se foi colonizado por franceses ou ingleses; e sabe um outro. Nós não sabemos. Não tenho um idioma próprio para falar com o meu filho, com o meu companheiro. As realidades são diferentes. O autor branco não está preocupado com as mesmas coisas que o negro, porque é algo cultural. Ele entra nos lugares e é tratado bem, com atenção, talvez não tenha nem dinheiro, mas existe no Brasil a concepção de que ele tem dinheiro, não vai "roubar como o negro". São realidades que o escritor vai trazer na escrita. É escritor branco, não

negro, e não é indígena: não está preocupado com a questão da terra. Tem indígena que, além de tudo, tem a melanina, indígena negro, ele está preocupado com a terra, com as suas culturas, com não ser invisível, porque é invisível ainda no Brasil.

Quando não existe a preocupação (porque algumas pessoas brancas a têm), quando você não se preocupa que o jovem está sendo assassinado, que alguém não tem o que comer, você escreve... Não vou dizer "livre", mas você não se dedica a trabalhar essas questões das pessoas invisíveis. Em 20 de novembro, só negros limpando bueiro. Dia 31 de dezembro, todo mundo em casa e os trabalhadores negros quebrando calçada. Vi um retrato só de negros, já eram onze horas, iam ficar até de manhã, só negros. Dia 31. É uma crueldade. Quer dizer, eles não têm família? É como se negros não tivessem família, não tivessem que se divertir. São imagens que trazemos nos nossos textos. Acho que um escritor branco ou escritora branca têm outras preocupações. Nós, negros e negras, além da questão racial, temos que ter outras. Eles só têm essa preocupação como questão filosófica, especial, ou não têm preocupação nenhuma.

Agora, não estou dizendo que não são importantes. Há pessoas que escrevem muito bem, não é isso. Sempre falo que nós lemos eles [os brancos], mas eles não nos leem. Lemos Clarice [Lispector], lemos Lygia [Fagundes Telles], mesmo se algo é racista e se as editoras não têm o mínimo interesse em retrabalhar aquilo. Estamos lendo aqueles textos. Quando falo que é preciso existir escritores indígenas e negros dentro de todos esses processos é para ter várias visões. É um trabalho árduo trazer sempre essas visões. Talve a literatura indígena paute muito a

questão da natureza, a questão da terra, alguém vai dizer: "ah, mas vocês só falam disso?". Mas é isso, por enquanto, que é possível escrever. Pode escrever sobre outras coisas. Eu vou escrever sobre o povo cigano, eu não sou cigana, posso até pedir para um cigano fazer uma pesquisa e daí, sim, escrevo em cima da pesquisa. Tem muitos brancos que fazem, porque a gente sabe que tem negros fazendo pesquisa para eles, entregam e eles fazem textos. "Esmeralda escreveu um super texto. Ela não é cigana." Tudo bem, consegui porque alguém fez uma pesquisa, não vou falar bobagem. Quer dizer, podem acabar comigo, ainda mais com as redes sociais: "nossa, o que ela escreveu não tem nada a ver. Resumindo, não comprem o livro dela". E pronto.

**FSD**: Queria saber como você encara o debate sobre "apropriação cultural" no âmbito da produção literária? Haveria assuntos, histórias, personagens ou linguagens próprias a um grupo de autoras ou autores, ou seja, que se utilizados por outros setores, outros autores ou autoras, configuraria, portanto, uma apropriação? Ou, pelo contrário, a literatura seria o lugar da liberdade sem restrições?

**Esmeralda Ribeiro:** Essa é uma pergunta que... apertou sem abraçar. É desafiante. Mas é sobre turbantes de que se fala no Brasil. Algumas pessoas acham que nem todas as mulheres brancas devem usar turbantes, porque há um fator histórico. Eu acho que o autor branco, a autora branca, se usam os termos que usamos por interesse, é uma apropriação. Se usam porque está na moda e faz sucesso, como forma de ganhar dinheiro, de estar na fama, eu acho que não devem porque... Por outro lado, acho que o autor negro e a autora negra estão mais

livres, porque podemos usar tanto essas referências [da cultura negra] quanto tratar de outros temas. Nesse caso, o indígena também terá a liberdade de ter acesso a esses dois universos. Ele vai falar mais da natureza, das vivências, da sua visibilidade na sociedade, mas também ele pode desenvolver um texto mais amplo e universal. Mas, como diz a Chimamanda [Ngozi Adichie], acho perigoso uma história única. Então quando alguém diz "universal", o que é esse "universal"? Quem se sobrepõe ao outro? Eu acho que tem de existir a diversidade.

É uma pergunta complicada. É um "sim" e, ao mesmo tempo, "não". Só se fala agora de "literatura negra", "afro-brasileira", porque realmente ficamos batendo nessa tecla desde a década de 1970, ou mesmo antes. Trouxemos à tona Cruz e Sousa, Lima Barreto, Carolina Maria de Jesus, Walter de Souza, Lino Guedes, mas é um trabalho. É pauleira constante que a gente sempre teve.

**FSD**: Então no seu ponto de vista, existem, sim, temas ou estilos que possuem lastro que não deve ser utilizado pela escritora branca ou pelo escritor branco? É isso?

**Esmeralda Ribeiro:** Porque acho que é oportunismo. Porque uma coisa é querer "sentar na janelinha", outra é estar junto. Agora todo mundo recebe os louros, tanto os escritores negros e escritoras negras, quanto o escritor branco. Por outro lado, tem muitos que sempre escreveram sobre nós. Essa coisa histórica: sobre a escravidão, pelo olhar dele ou dela. Acho que quando o escritor branco ou a escritora branca fizer um texto sobre os ancestrais deles, que foram racistas, perversos, mataram muita gente, mataram crianças, separaram famílias, acho que aí, sim, vão tentar ver se

ele/ela está se colocando. Mas eles nunca se colocam. Falam sobre nós. Eu posso fazer um poema que traga menções, mas não vou fazer um poema "sobre", porque você está se achando superior ao outro. Então quando um escritor branco / escritora branca faz isso, acho que é oportunismo. Por que esse oportunismo? Porque tudo foi de acreditar: os Cadernos Negros, o Quilombhoje. Foi de acreditar, de continuar o trabalho. Os Cadernos põem uma resposta para o mercado editorial que não aceitava a escrita de negros e negras. Teria sido menos produtivo ficar chorando. Não estaríamos no Caderno 144. Estaríamos chorando há 44 anos. Quando o escritor branco / escritora branca for a fundo, falar dos estragos, dos massacres que seus ancestrais fizeram com os povos negros e indígenas, acho que daí será possível ver que estão mudando.

Agora é a literatura negra que está vivendo um *boom*. Algumas pessoas estão ganhando dinheiro, mas nós [negros e negras] não estamos ganhando tanto. Branco e branca escrevendo hoje sobre literatura negra ou falando a mesma "vibe", é oportunismo. Porque agora é legal "dar tchau na janelinha", depois de toda uma construção, depois que provamos que é possível escrever. A mesma coisa vale para a literatura indígena. Quem não fez nada para a luta dos indígenas, e amanhã diz: "olha, eu escrevo também sobre literatura indígena", porque fica famoso, ganha dinheiro, aparece na televisão. Também acho que é oportunismo.

**FSD**: Você acha que isso vale para um escritor branco que escreve um romance contando a história, por exemplo, de um líder negro? Alguém que resolve ficcionalizar sobre assunto que seria próprio da população negra? Isso também valeria no caso da arte?

**Esmeralda Ribeiro**: Eu não vou citar nomes, mas teve um cara que escreveu não sei que tipo de romance, acho que queria trabalhar com alguns personagens negros... Mas começou a fazer isso em tudo. Eu fiz até oficina com ele, não fui feliz, porque critiquei o trabalho dele. Eles fazem pesquisa e, lógico, alguns romances exigem pesquisa, eles [esses escritores] têm pessoas, pessoas negras, historiadores, que são boas para dar subsídio. Daí o cara escreve: une o talento, aquela vivência, a pesquisa que a pessoa fez. Tudo isso. E consegue, acho que consegue escrever, sim, porque usa todos os recursos. Mas não vai colocar que chamou duas ou três pessoas para fazer a pesquisa para ele.

**FSD**: Seria uma modalidade de apropriação?

**Esmeralda Ribeiro**: Um exemplo, você pede para que eu pesquise, mas o meu nome não vai sair como pesquisadora, só vai sair o seu como autor. Você ganha prêmios, mas eu fiquei batalhando, pesquisando, dando sugestões, e não vou aparecer no livro.

**FSD**: Isso valeria também para um assunto escolhido?

**Esmeralda Ribeiro**: Vale para tudo. Nesse caso, um dos personagens do romance dessa pessoa ia ser negro. Ela fez o estudo com diversas pessoas e foi analisando como as pessoas falam, os seus modos, para ir se apropriando disso. Depois vai passar para alguém para receber uma orientação: "não, não é assim, é assado. Tira isso, isso aqui não é legal escrever etc". Entende? Será que respondi?

**FSD**: Respondeu. Agradeço muito, Esmeralda.

# JEFERSON TENÓRIO

> *No entanto, eu me recuso a pensar no lugar de fala para a literatura. Não há lugar de fala na criação. Sempre digo que há dois campos em que é preciso exercer a liberdade plena: na sexualidade e na literatura. Se você não consegue exercer a liberdade nesses campos, você não é verdadeiro consigo mesmo. Penso que a literatura é o momento em que você pode migrar de uma identidade a outra, ou seja, é quando você conhece esses estrangeiros que te habitam. Na literatura, você vai ao encontro deles.*

**FSD**: Para começar, uma pergunta básica. Queria que tocasse na questão do porquê começou a escrever e, se possível, citasse obras, brasileiras ou estrangeiras, que foram importantes na sua formação.

**Jeferson Tenório:** A minha formação se deu de maneira acidental, não era para me tornar um professor, nem escritor, muito menos pesquisador. As coisas foram acontecendo e fui aproveitando as oportunidades. Eu não tive muitas escolhas, o que foi aparecendo eu fui pegando, e o que apareceu na minha frente foi o curso de Letras, em que acabei entrando por não conseguir pagar o curso de Arquitetura, que era o que eu queria, de fato. O curso de Letras era mais barato e era o que a minha família conseguiria pagar. Eu entro e me surpreendo com o curso, logo me apaixono pelos livros e começo a me tornar um leitor literário.

Passados dois anos na faculdade, como leitor, decido escrever. Começo escrevendo poesias e submeto um desses poemas a um concurso literário da própria faculdade. Eu venço esse primeiro concurso e, a partir dali, comecei a escrever. Não estava nos meus planos me tornar escritor. As coisas foram acontecendo. Num primeiro momento, na

faculdade, o contato foi com a literatura ocidental, com a literatura europeia. Na escola, como eu não era um leitor, não me interessava muito. Os livros estavam distantes de mim. Eu lembro vagamente de ter lido os românticos, como José de Alencar. Na faculdade, fui apresentado a Cervantes, Dostoiévski, Shakespeare, esses foram os primeiros com quem tive contato.

**FSD**: Os clássicos.

**Jeferson Tenório**: Os clássicos. Talvez dois ou três anos depois, por conta própria, tive contato com a literatura norte-americana. Começo a ler James Baldwin, Toni Morrison, Ralph Ellison, que passaram a ser as minhas referências. Por último, já como professor, em vias de me formar no curso de Letras, tenho acesso à literatura brasileira, principalmente de autores negros, e aí vou ler Machado de Assis, Lima Barreto, Carolina Maria de Jesus, Luís Gama. Essa apropriação da literatura brasileira negra se dá tardiamente. A primeira leitura que tenho é dos clássicos.

**FSD**: Você cursou a universidade em Porto Alegre ou no Rio de Janeiro?

**Jeferson Tenório**: No Rio de Janeiro morei só até meus 13 anos. Primeiro, cursei faculdade particular, mas não consegui mais pagar porque comecei a comprar livros e deixava de pagar a faculdade. Aí me obriguei a prestar vestibular para uma universidade federal no sul do país, não porque queria entrar numa universidade federal, mas porque não queria mais pagar o curso para continuar comprando livros. Esse

foi o objetivo principal. Aí eu consegui, ingressei na federal e continuei comprando livros.

**FSD**: Das obras que mencionou, poderia eleger uma delas, explicar mais a fundo a razão pela qual foi importante para você, o que mais te chama a atenção e por quê?

**Jeferson Tenório**: Dessas obras que citei, posso elencar talvez três como não fundamentais, mas que persistem como leituras que me influenciam, porque depende do momento da sua vida. Houve um momento em que Guimarães Rosa me influenciava mais; em outros, era a Clarice [Lispector]. Essas obras acabam sempre voltando. Dito isso, Cervantes. *Dom Quixote* foi uma obra que me marcou e ainda me marca, não à toa aparece no meu primeiro romance, *O Beijo na parede*. Tenho um personagem de dez anos que, por razões de pobreza, vai à escola mas não aprende a ler muito bem. Porém anda com o *Dom Quixote* debaixo do braço, porque quer ler o *Dom Quixote*, sabe que há algo importante ali porque um professor, certa vez, disse isso em sala de aula: "*Dom Quixote* é importante".

Por que *Dom Quixote* me marca? Primeiro, pela questão do riso, o rir da própria tragédia. É você se dar conta de que a sua vida é uma grande comédia humana. E essa figura do sujeito que se apaixona pelos livros e sai cometendo loucuras em função dessas histórias. Deixa de ser Alonso Quijano e passa a ser dom Quixote. Depois passa a ser o "cavaleiro andante" e, por último, o "cavaleiro da triste figura". O herói atravessa essas etapas de apaixonamento pelos livros, pela história, pelo sonho, pela ilusão e, depois, se encaminha de novo à realidade. Portanto, o *Dom*

*Quixote*, na verdade, não é um livro sobre as ilusões. É sobre como você lida com a desilusão, como lida com o fim do sonho. Isso me chamou muito a atenção, era um pouco como eu me via: esse sujeito que se apaixona pelos livros e, de repente, dá de cara com a realidade muito dura. Por isso foi fundamental.

Outro livro que continua me marcando é o *Hamlet*. É com ele que abro o meu último romance, *O avesso da pele*. *Hamlet* é uma história que tem a ver com a minha relação com o meu pai, que é uma relação de ausência, mas ausência em que há certa presença. É um pai fantasma. O meu pai foi embora quando eu tinha um ano de idade, e passei a vida sem saber se estava vivo ou morto. Então era um pai ausente, mas, ao mesmo tempo, muito presente.

**FSD**: Você falou com ele só uma vez, depois, não é?

**Jeferson Tenório**: Sim, só uma vez. Sei que ele está vivo. Mas há essa relação do pai e do filho, e também o modo como me porto enquanto pai, agora, porque tenho um filho de onze anos. Essa obra de Shakespeare continua me dizendo muitas coisas nesse sentido, e a própria figura do Hamlet também, porque é o sujeito da ação e da reflexão, o sujeito que hesita antes de agir, mas, quando age, é desmedido. Há essa complexidade do *Hamlet* de que gosto muito.

Por último, o que me influencia bastante e me ajudou a desenvolver *O Avesso da pele* foi o livro do James Baldwin, *Terra Estranha*. Tem ali um sujeito negro no início do século vinte, em Nova York, em plena depressão econômica. Nova York se apresenta como o lugar das oportunidades, mas são oportunidades que não chegam à população negra. O livro é sobre isso:

como aqueles personagens, muitos netos de escravizados, lutam nessa cidade que se diz a cidade dos sonhos, o grande sonho americano. E, no entanto, não para a sua população negra. As reflexões de Rufus, personagem principal, são reflexões muito profundas, de sujeito negro inserido numa sociedade extremamente racista.

**FSD**: Você mencionou que a sua introdução à literatura se deu, sobretudo, a partir do ensino formal e superior. Você não teve essa referência ou esse estímulo no âmbito privado e familiar? Foi um estímulo externo na sua vida?

**Jeferson Tenório**: Foi e não foi, porque o discurso da minha mãe, que nos criou sozinha, era o de que a gente tinha que estudar. De certo modo, ela tinha algumas referências. Lembro dela escutando Caetano Veloso, dizendo que era preciso escutar música clássica. Ela não escutava, mas sabia que era importante. Algumas coisas ia nos dizendo. A minha mãe terminou o Ensino Médio só depois que a gente cresceu. Tinha uma noção do que era importante, dizia que a gente tinha que estudar.

Mas houve outra formação, que talvez também tenha ajudado, e hoje compreendo que me ajudou bastante: foi a minha formação dentro dos terreiros de candomblé e de umbanda. Lembro de uma das mães de santo da minha mãe contando histórias dos orixás e aquela naturalização das festas nos terreiros; de ver as pessoas incorporadas, ou seja, o mágico ali, o sagrado ali não era distante, era muito próximo da gente. Talvez essa naturalização do mágico, esse sobrenatural muito próximo, tenha, de certo modo, me ajudado a fabular histórias, e talvez seja o meu gancho com *Dom Quixote* também: ter acesso a esse mundo

mágico de maneira muito próxima. Eu não entendia aquilo como um símbolo ou um mito, mas como algo presencial, que fazia parte. Os orixás intervinham na vida das pessoas diretamente. Então talvez essa proximidade tenha provocado meu letramento no que diz respeito à fantasia, à mágica, ao sobrenatural. Acho que é por aí.

**FSD**: Numa entrevista, na televisão, você foi perguntado sobre o "lugar de fala". Sua resposta foi mais ou menos a seguinte: as pessoas brancas precisam compreender que abrir mão do lugar de fala em prol do lugar de fala do sujeito oprimido é ter uma relação ética com o outro. Minha pergunta é: esse raciocínio também vale para a literatura?

**Jeferson Tenório**: Primeiro, aquela entrevista com o Pedro Bial foi editada, a gente não tinha muito tempo. É uma entrevista rápida, de trinta minutos. Não dá tempo de desenvolver, aí você tem que dizer frases mais sintéticas. Mas a questão do "lugar de fala" é mais complexa do que simplesmente abrir mão da fala, porque às vezes a situação é tão complexa que a única saída que você tem é falar, mesmo que não pertença àquele grupo. Por exemplo, por muito tempo fui professor de escola pública e particular – hoje não atuo mais em sala de aula – e houve situações em que tinha que trazer, digamos, a discussão sobre feminismo para o ensino médio. Mas se eu não propusesse o assunto, quem ia propor, se não havia uma professora que estivesse interessada em falar dele? Eu pensei: "não vou levar esse assunto, porque não é o meu lugar de fala", mas há uma questão ética envolvida. A questão ética não se resume a abrir mão. É compreender o contexto da situação e se colocar nesse lugar de fala, entendendo que você é homem, que herdou

o patriarcalismo e que, eventualmente, na sua fala, pode trazer essa herança, e corre o risco de ser "cancelado", de ser mal entendido, de ser machista, ou seja, é um risco que precisa ser compreendido. Se falarmos de racismo, pode falar o que você quiser. A questão é que não é possível esquecer de onde você veio, quais as experiências que teve para chegar lá e falar. E estar preparado para ser contestado, algo que não acontecia antes. As pessoas [brancas] falavam e ninguém contestava. Hoje essa contestação vem de imediato.

O lugar de fala não é, de maneira nenhuma, uma interdição. Não é proibição nem censura. As pessoas brancas devem falar sobre racismo, porque é uma questão de todos, não só dos negros. As pessoas confundem um pouco com o tema da representatividade. Se há pessoas negras e brancas com o mesmo nível de conhecimento sobre determinado assunto, aí sim você vai pensar em abrir mão, ou seja: "vou deixar de falar porque tem outra pessoa aqui, que é negra, que pode ocupar esse espaço de fala". Aí estamos falando de uma questão ética. Agora, se não há ninguém, se você é um professor branco e não existe na escola um professor negro, o que você vai fazer? Não vai falar? Na universidade é a mesma coisa: se não há professores negros, você não vai trazer a Conceição Evaristo, a Carolina Maria de Jesus para discutir com os alunos? Claro que vai trazer, porque é uma questão ética. Mas, de novo: corre-se o risco, obviamente, de se cometer racismo na própria intenção de propor a discussão, é um risco que sempre corremos.

No entanto, eu me recuso a pensar no lugar de fala para a literatura. Não há lugar de fala na criação. Sempre digo que há dois campos em que

é preciso exercer a liberdade plena: na sexualidade e na literatura. Se você não consegue exercer a liberdade nesses campos, você não é verdadeiro consigo mesmo. Penso que a literatura é o momento em que você pode migrar de uma identidade a outra, ou seja, é quando você conhece esses estrangeiros que te habitam. Na literatura, você vai ao encontro deles. Então me parece que na arte, em geral, não deve haver a noção de "lugar de fala".

**FSD**: Acho que você tocou no mesmo tema quando lhe perguntaram sobre a personagem feminina de seu outro romance, *Estela sem Deus*. Você acredita que ele foi um desafio maior, no sentido de ter assumido o "eu lírico" feminino?

**Jeferson Tenório**: A Estela, para mim, não foi uma personagem possível, ela é uma personagem impossível, é assim que a vejo. É uma personagem inalcançável, quase como se eu estivesse tocando nela e ela consegue dar mais um passo. Até hoje, depois da publicação, de críticas e resenhas, essa é a minha impressão da personagem, justamente porque a ideia de liberdade na arte não significa superficialidade, não significa que não há responsabilidade. Você tem liberdade de escrever o que quiser, mas precisa se responsabilizar pelo que está escrevendo. Essa responsabilidade não é com o outro, é com você mesmo. É conseguir fazer um personagem que seja de tal forma humano que ele te convença disso. Nesse sentido, a Estela foi muito difícil, justamente porque não conheço a experiência de ser mulher e negra. O que nos unia era justamente a raça, mas parava por aí, porque as questões da mulher negra são diferentes das de um homem negro.

Portanto, hoje vejo com certa reserva alguns escritores brancos que têm personagens negros como protagonistas. Eu vejo com reserva porque não basta pintar o personagem, é preciso trazer todo um mundo em que esse sujeito negro está inserido, assim como quando uma personagem feminina é construída por autores homens: não basta trocar o gênero, você precisa trazer universo e movimento complexos, não podem ser superficiais e maniqueístas. Quando há esse mergulho no personagem, naquilo que é estranho a você, acho que há uma grande probabilidade de chegar perto desse personagem. Não acredito em alteridade plena, nessa ideia de se colocar no lugar do outro. A gente não se coloca no lugar de ninguém, a gente se aproxima desse outro, da dor do outro e, a partir dessa proximidade, você vai fazer uma determinada representação. Então, sim, Estela foi a personagem mais difícil que tive até agora.

**FSD**: Em certa passagem de *O avesso da pele*, o pai do personagem principal, Pedro, diz à esposa que eles são os únicos negros no cinema. Ela o censura por esse comentário e depois diz: "o teatro não vai ser melhor nem o filme vai ser melhor se houver, ou não, pessoas negras aqui". Qual o sentido dessa frase? Você concorda com ela?

**Jeferson Tenório**: A Martha é uma antagonista do Henrique. Eu quis colocar esse conflito para que as pessoas entendessem que pessoas negras podem pensar de maneira diferente. De certo modo, eu concordo e não concordo com essa frase. Eu concordo porque, se não há pessoas negras num teatro ou num cinema, então há um problema. No Rio Grande do Sul, a população negra é bem menor, mas, aqui na cidade de Porto Alegre, por exemplo, nós somos 40%. E se vamos ao teatro e não

vemos as pessoas negras, tem alguma coisa errada e isso deve incomodar as pessoas, não só as negras, mas as brancas também. Por outro lado, se toda vez que você sai isso vira um questionamento, um incômodo, você não vai aproveitar nada. Fica justamente naquela tensão entre se preocupar com aquilo e viver o momento. A Martha vai cutucando o Henrique. Mas não só. Também o movimento negro, no modo como o movimento negro por muito tempo encarou a questão da mulher negra sem ver essas diferenças, essa intersecção de gênero e raça, que demorou muito a chegar. Ela cutuca o leitor, o Henrique, para mostrar que os negros pensam diferente e que a questão do enfrentamento ao racismo é mais complexa.

**FSD**: Se entendi bem, no tema da recepção da obra, o estado de espírito diante do objeto, seja qual for, será de alguma maneira afetado pelo entorno, sujeito a um racismo sistêmico. Nesse sentido, parece que a Martha não teria razão.

**Jeferson Tenório**: Sim. Na verdade, é um pensamento mais pragmático: "senta aí e aproveita, o filme não vai ser melhor ou pior". É claro que se corre o risco de um processo de alienação. Por outro lado, você precisa sentar e aproveitar aquele momento. É um discurso tenso, mesmo.

**FSD**: Há outra passagem em que Pedro, falando do pai, diz assim: “a psicanálise tinha cor e ela era branca, você pensou. E definitivamente havia coisas que escapavam a Freud”. Este raciocínio, "a psicanálise tinha cor e era branca", vale para a literatura?

**Jeferson Tenório**: Vale num certo sentido. Vale porque a literatura a que eu tive acesso, uma literatura branca, ocidental, eurocêntrica, é uma literatura que muitas vezes desumanizava os negros, desumanizava o continente africano ou na qual este simplesmente era inexistente. Nesse sentido, é claro que a literatura é branca, eurocêntrica, e não dá conta de uma série de demandas das culturas de matriz africana. Por outro lado, foram essas literaturas que me ajudaram a chegar até aqui. Tenho uma relação ambígua com elas, porque, ao mesmo tempo que desconhecem a existência dos meus ancestrais, também me dão instrumentos para pensar e, a partir disso, construir a minha arte. E por que isso acontece? Porque, por mais que a literatura seja branca e eurocêntrica, em algum momento ela nos oferece pontos de contato. Esses pontos de contato são, talvez, o que há de mais genuíno na literatura.

Por exemplo, o que Raskólnikov [personagem do romance *Crime e castigo*, de Fiodór Dostoiévski] tem a ver com meninos negros numa escola de periferia, que é onde o Henrique [personagem do romance *O avesso da pele*] dá aula? Ou seja, o que o Henrique viu ali, no romance de Dostoiévski, que conseguiu identificar naqueles jovens? Ele funde as duas realidades. Pega o Raskólnikov, que é um rapaz de 22 anos, pobre, desempregado, que parou de frequentar a faculdade porque não tem dinheiro e fica caminhando por São Petersburgo planejando um crime. Traz isso para os alunos. Guardadas as devidas proporções, eles estão em posições parecidas. O que aqueles alunos queriam? Queriam saber como o Raskólnikov vai se livrar daquilo, porque, no fundo, o que um leitor quer é levar algo da leitura para a vida, no fundo é isso o que a gente quer. Aquilo que nos agrada ou que nos desagrada, no fundo, a gente quer levar.

Por isso as frases são marcadas num livro, porque a gente quer que aquela frase passe a morar com a gente. O Henrique percebe essa semelhança de experiências e leva algo do *Crime e castigo*, mesmo que o Dostoiévski jamais tenha falado sobre os negros ou qualquer coisa parecida. Me parece importante que haja essa ponte, esse diálogo.

Mas há outra coisa. Acho que, em algum momento da vida, todas as pessoas deveriam fazer uma leitura negrocentrada ou afrocentrada, ou seja, passar meses da sua vida com leituras de autoria negra ou africana. Eu digo isso por uma questão ética, mesmo, questão de cidadania. Se você mora num país em que mais de 50% da população é negra, o mínimo que tem que fazer é ler o que esse pessoal está escrevendo. Porque a gente passou a vida lendo só autores brancos, então, por uma questão de justiça, é bom que se faça também uma leitura negrocentrada ou afrocentrada.

**FSD**: Existem marcadores de diferença entre uma literatura chamada "negra" e uma literatura tradicionalmente conhecida como "literatura brasileira"?

**Jeferson Tenório**: Eu acho que há, sim, esses marcadores. Você está perguntando como a gente identifica?

**FSD**: Uma vez que você colocou que existiria uma literatura "branca", estou te fazendo a pergunta do outro lado: sobre os marcadores do que é conhecido como "literatura negra", ou "afro-brasileira", ou "negro-brasileira".

**Jeferson Tenório**: Eu gosto de trabalhar com a nomenclatura que o Cuti trabalha e ele vai trabalhar com a literatura "negro-brasileira", que eu acho que contempla melhor, mas não vejo problema em falar "afro-brasileira". O negro-brasileiro diz várias coisas, já diz a autoria. A autoria negra faz parte desses marcadores da literatura negra. Depois, as experiências e as jornadas de personagens negros, isso também é um marcador para designar uma literatura negra. Também existe uma representação de pessoas negras muito diferente daquela realizada na história da literatura. No caso, os meus personagens em *O avesso da pele* são de uma classe média com acesso aos bens culturais, não são bandidos (embora sejam tratados como tais), não usam drogas. Fogem daquele estereótipo. Existe também, e é algo super importante, um público leitor negro, que compõe a ideia de uma literatura negra. Também um setor editorial que pensa essas literaturas.

Mas a gente também pode pensar que ao nomear, por exemplo, a minha literatura como literatura negra, que esse é um ato político e ideológico. Tenho consciência disso e, em alguns momentos, faço questão que o meu livro, ou eu, seja tratado como uma literatura negro-brasileira. Em outros espaços, vou lutar para que eu seja apresentado como escritor, e que o que faço seja literatura. Ponto. Então não há um movimento estanque, fixo, identitário. Quem gosta de fixidez identitária é o colonialismo, porque com ela é mais fácil de dominar. E quando se vai conforme o contexto, ou seja, sem fixar a identidade, fica mais difícil de ser dominado, porque, enfim, a gente ainda vive uma colonização tardia – para pegar de empréstimo o "capitalismo tardio", do [crítico americano] Fredric Jameson. Nesse sentido, acho que a gente precisa ter

uma identidade móvel, de acordo com o contexto em que a gente se insere.

**FSD**: Pegando o gancho da resposta, haveria tensão entre a literatura que é teorizada, a partir da lógica acadêmica, como literatura negro-brasileira (ou afro-brasileira) e esse movimento de uma "identidade móvel"? Ou a teoria que trata da literatura afro-brasileira / negro-brasileira é também ela carregada politicamente?

**Jeferson Tenório**: As escolhas teóricas que a gente faz são escolhas ideológicas, não tem como você fugir. Quando você escolhe Walter Benjamin para analisar o narrador da Conceição Evaristo, por exemplo, existe aí uma visão ideológica. A questão é: a qual ideologia você vai se filiar para conseguir desenvolver as teorias que você quer. No caso da literatura negra / afro, acho que ainda estamos construindo as teorias que deem conta dessas literaturas, que trazem outras demandas para a crítica. Enfim, eu acho que o Walter Benjamin não dá conta do narrador da Conceição Evaristo, porque a experiência e a pobreza do narrador do Benjamin tem a ver com a impossibilidade de narrar o horror da Primeira Guerra Mundial, ora, nas literaturas africanas é o contrário. Aí se vai narrar a partir das atrocidades, da violência, ou seja, conseguir narrá-las é uma necessidade. Como Walter Benjamin explica a Carolina Maria de Jesus? Como explica uma narradora que passa fome, que tem o mundo desmoronando à sua volta?

**FSD**: Você já adiantou que, para você, o espaço da literatura é o espaço da liberdade plena, assim como o espaço da sexualidade. Você tem acompanhado o debate sobre a apropriação cultural no Brasil? Você vê

diferenças entre apropriação no âmbito da cultura, de maneira geral, e no âmbito da arte, em particular?

**Jeferson Tenório**: Esse debate esteve forte aqui no Brasil em 2015 e 2016, eu me lembro de ser chamado para falar sobre isso. Teve um episódio bastante emblemático, de uma menina que estava usando um turbante, menina branca, que foi interpelada por uma menina negra dizendo que ela não tinha o direito de usá-lo porque era uma apropriação cultural. No caso, a menina estava usando turbante porque estava fazendo tratamento para o câncer[1]. Deu todo aquele auê. Muito se falou nisso. Eu me lembro da preocupação que algumas pessoas começaram a ter: "então eu não posso usar mais um colar africano". Acho que essa discussão foi interessante aqui, embora ela tenha ficado na superfície. Eu era sempre chamado para dizer: "pode" ou "não pode". Tentava aprofundar, mas as pessoas queriam uma solução já. As pessoas, que eu digo, são pessoas brancas. Depois, passou.

Hoje existe mais o medo de as pessoas brancas, por exemplo, não entrarem em um projeto cultural que envolva as questões raciais ou de matriz africana. Hoje mesmo, recebi uma mensagem de uma das diretoras de novela da Globo. Ela ficou muito interessada por um conto que escrevi: "Solange". Ela tem conversado comigo porque queria transformar o conto num filme. Desde o ano passado que ela pensa a respeito. Ela é branca. Hoje, recebi uma mensagem dizendo que talvez não tenha condições de dirigir o filme e perguntando o que eu acharia

[1] O escritor se refere à paraense Thauane Cordeiro, também mencionada por Bianca Santana durante a entrevista.

se fosse coprodução, ou se ela abrisse mão da direção para só produzi-lo, justamente com medo de ser "cancelada" ou de ser acusada. Ela era uma das diretoras da novela das seis da Globo, *Nos tempos do imperador*, e a novela sofreu várias críticas pelo modo como representava as pessoas negras. Então a discussão migrou. Saiu da apropriação cultural e hoje aborda se pessoas brancas podem trabalhar com as questões que envolvem o racismo e a cultura negra.

Esse debate, o que acontece nos Estados Unidos e no Canadá, ainda não chegou. Há dois tipos de apropriação cultural, pelo menos no modo como vejo. A apropriação cultural da qual a gente trata aqui – e que é a que mais circula – tem a ver com o pensamento colonial e colonialista, e é justamente esse movimento de uma cultura que se acha superior e no direito de se apropriar das riquezas de outro povo em benefício próprio: é um movimento de usurpação, mesmo. Houve até debate sobre um fóssil de dinossauro encontrado no nordeste, se não me engano, em Pernambuco. Veio uma equipe alemã, levou o fóssil, que hoje está num museu em Berlim. Há todo um esforço para trazer de volta o artefato roubado, enfrentar esse movimento colonialista. Quando se combate essa ideia da apropriação cultural, o que se combate é precisamente o pensamento colonial, um pensamento de usurpação, de violência. Em alguns momentos, isso de fato acontece. Veja, não está no nível de "se você deve ou não usar turbante, se você deve usar um colar". Não é nesse nível. E aí entramos noutro tipo de apropriação cultural, que tem a ver com a filosofia iorubá, e não só com iorubá, mas com outras, como a quicongo, uma comunidade que vive na República do Congo. A ideia é a seguinte: o planeta foi gerado por um ser supremo, esse ser é Calunga. O Calunga

criou todas as coisas que existem no mundo e elas são suficientes para que a gente possa viver. Todo mundo tem o direito, segundo essa filosofia, de se apropriar de tudo o que está no mundo. Bom, Calunga cria tudo o que há, dá um nó no mundo e esse nó ninguém pode desatar, ou seja, ninguém pode saber como esse nó foi dado. Então a origem do mundo não interessa para essas comunidades, o que já as diferencia do pensamento ocidental, que procura justamente o início do universo, o início do mundo. Segundo essa filosofia, todas as comunidades, todos os países, todos os povos carregam uma força vital chamada de "muió". Todos os povos têm essa força vital e, quando partilho – e essas forças vitais estão representadas nos elementos subjetivos e materiais – com as outras pessoas, eu também aumento a minha energia. Veja que é quase uma troca: eu partilho o que tenho e você partilha o que tem. A partir dessa partilha de energias, que tem a ver com a subjetividade e também com elementos materiais, você se fortalece.

Nesse sentido, a apropriação cultural é benéfica, que é o que faço quando escrevo: estou me apropriando do Dostoiévski, por exemplo; estou me apropriando de elementos que não fazem parte da minha realidade, da minha cultura. Mas não posso comparar esse tipo de apropriação com uma apropriação colonial, que é de outro tipo. A gente precisa justamente entender que tipo de apropriação está sendo realizada. Uma coisa é a pessoa roubar um artefato precioso e levar para a Alemanha, e outra é alguém passar por uma loja e comprar um turbante: "achei bonito, vou me enfeitar; não sei a origem desse turbante; não sei qual a cultura em que está inserido, mas achei bonito e vou utilizar". Não é a mesma coisa. Claro que o ideal é que essa pessoa, usando o turbante,

soubesse da historicidade, da importância dele, mas aí estamos no mundo da utopia. O que me preocupa é a apropriação com viés colonial, que se entende como superior e, nessa superioridade, achar que pode roubar ideias, por exemplo, roubar elementos materiais. É nesse sentido que, creio, temos que ficar atentos.

**FSD**: Entre os que abordam o tema da apropriação, existe uma "vertente" (se é que se pode falar assim) voltada a certa presença da política colonial dentro da ficção. Segundo essa posição, não seria legítimo que alguém de cultura "dominante" se valesse de elementos de cultura "dominada". Digamos: homem branco que viesse a contar histórias de determinada etnia indígena ou comunidade quilombola. Para esses, a apropriação teria aspecto colonial, portanto, ocorrendo dentro da arte. O que você acha?

**Jeferson Tenório**: Dentro da arte, a gente tem, sim, essa liberdade de criar o que quer. Mas não pode esquecer que, junto com a liberdade, há também a responsabilidade ética na criação dos personagens. Eu fiz uma cadeira sobre ética na escrita no doutorado, em que a gente discutia qual o limite da liberdade dentro da ficção, e como trabalhar a questão ética com personagens, às vezes, desajustados, politicamente incorretos. Claro que a gente não conseguiu encontrar uma resposta definitiva, mas acho que a discussão ajudou a pensar o fazer literário. A gente chegou a certo entendimento de que escrever – independentemente do personagem ou da cultura que se está criando – requer um envolvimento afetuoso, não no sentido de afago, mas no sentido de ser afetado por personagens, pelo ambiente, pela cultura.

Talvez essa seja a forma mais ética de se conseguir produzir boa literatura, ou seja, o envolvimento existencial com a sua criação.

O que tem acontecido – e tenho percebido alguns casos –, são autores brancos, de classe média, que, ao verem que há demanda por leituras com personagens negros ou histórias negras que falem sobre racismo, têm esse primeiro movimento de: "opa, estão falando disso, então acho que preciso falar também para não ficar para trás". Por outro lado, há o movimento de revisão da própria literatura: "puxa, como não falei sobre isso ainda?". Há esse movimento ético, portanto, de encarar o assunto como uma responsabilidade da pessoa branca com privilégios. Porém, é claro que existe aí uma barreira racial, de classe, e se não houver envolvimento existencial com esse tema, a probabilidade de errar a mão e ser "cancelado" depois é muito grande. Isso pode acontecer.

Eu lembro de alguns casos positivos. A Clarice Lispector, por exemplo, quando vai escrever *A hora da estrela* e traz a Macabéa, que é nordestina, ou seja, é o oposto da Clarice. Clarice é da classe média, viaja o mundo, é casada com diplomata, ela tem todo o aparato da classe média ao seu redor. E aí traz uma personagem como a Macabéa, personagem muito dolorida, mas o estereótipo que há ali é pensado, proposital, justamente para mostrar o quanto aquela personagem era dolorida. No fim, a gente sabe que a Macabéa era uma filósofa, pelas perguntas que faz. Veja que ali não tem um arremedo de uma nordestina, o que existe é acesso à subjetividade dessa nordestina. Tomemos o Fabiano, de *Vidas secas*, do Graciliano Ramos. O Graciliano é um autor super reconhecido e chega no âmago do Fabiano. Em *Grande sertão: veredas*, há um jagunço semianalfabeto que também é um filósofo. Vamos pegar um escritor

branco na África, o [moçambicano] Mia Couto. Ele é branco, filho de portugueses e, na minha opinião, talvez seja o autor branco que mais tenha conseguido representar esses conflitos raciais e discutir a questão identitária das pessoas negras. Outro autor branco, o [angolano] [José Eduardo] Agualusa, também trabalhando com as questões raciais. Claro, eles moram nesses países em que a maioria das pessoas são negras, e talvez essa inserção, esse contato, esse afeto que eles têm com essas pessoas tornem a literatura mais próxima. Então acho que é preciso cautela para não levar o ativismo para dentro da arte, de modo que se impeça ou censure a criação das pessoas.

Por outro lado, as pessoas brancas precisam entender que há uma limitação, e que se elas não tiverem a habilidade estética e o envolvimento existencial e afetivo, não vão conseguir produzir algo muito profundo. Já se foi o tempo em que as coisas não eram contestadas. Eu tenho um livro chamado *Estela sem Deus*, cuja narradora é uma menina negra de treze anos de idade. Ali falo sobre questões da sexualidade dela, da primeira menstruação, falo sobre aborto, temas do universo feminino. Mas eu me preparei para isso, para ser questionado sobre essa construção. Se alguma leitora pegar o livro e disser "Jeferson, isso aqui é machismo, isso aqui não funciona", eu, enquanto criador, vou dizer "ok, não consegui, é a minha limitação". Agora, não posso proibir as pessoas de fazerem essas leituras. As pessoas brancas estão tão acostumadas a um posto de privilégio que, quando produzem alguma coisa, acham que estão blindadas de serem questionadas. Ninguém está blindado de ser questionado. Agora, se você vem de um privilégio, se faz parte de uma elite ou de uma história de colonização, é claro que será questionado. Acho que as pessoas têm que

aprender a lidar com isso: "bom, fui questionado, fui criticado e é isso, vamos adiante, vamos conversando".

**FSD**: Há também a questão da contradição, porque a gente sabe como as ideologias trabalham: é possível haver mulheres machistas, como alguns homens são machistas. Pergunto se, com receio desse questionamento, certos escritores evitam dar um passo que consideram "em falso". Produzem panfleto, em vez de personagens com contradições.

**Jeferson Tenório**: Eu tive muito medo que isso acontecesse com *O avesso da pele*: de produzir um texto sobre violência policial. Corria o risco, a todo momento, de cair num panfletarismo, num texto de reivindicação. Eu me lembro que parei de escrever *O avesso* e eu fui reler *No caminho de Swann*, do Proust. Lembrava que havia alguma coisa ali que me faria não cair na tentação de baratear a linguagem, justamente porque o Proust tem essa elegância, esse modo indireto de dizer as coisas. Eu precisava reler Proust para me afastar o máximo possível dessa literatura que comunica já: rápida e direta. Foi muito bom ter entrado *No caminho de Swann*, compreender que ali há uma discussão sobre a degradação da arte, a degradação da linguagem, era justamente isso que estava procurando, ou seja, como não degradar a linguagem. O personagem tem que ser contraditório, tem que ser complexo. Parece-me que os personagens que são criticados, geralmente, ou a arte criticada, ficam justamente na representação superficial, e aí não há muito o que fazer.

**FSD**: Jeferson, vou citar uma frase de Antonio Candido, que diz: "Ora, no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida quotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias

de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles."

**Jeferson Tenório**: Eu não conheço essa citação. Não sei se essas "terríveis" é uma crítica que está fazendo ou se é um elogio. Enfim, é o pessoal do modernismo. No ano que vem, teremos os cem anos da Semana de Arte Moderna. Acho muito interessante que a gente faça essa comemoração, porque foi um movimento importante no cenário cultural brasileiro, embora eu tenha algumas críticas. Vou participar de um documentário sobre a Semana de Arte Moderna falando justamente sobre esses cem anos. Vejo, em primeiro lugar, uma supervalorização do movimento, justamente porque aconteceu numa capital como São Paulo, uma capital rica, o que lhe forneceu uma grande dimensão; e, também, o completo desconhecimento, por essa elite cultural, do que estava de fato acontecendo no Brasil. Tinha-se talvez uma ideia muito precária e estereotipada. Claro, os modernistas tinham a boa intenção de querer mostrar o Brasil, e aí vem toda essa arte primitivista, a exaltação da arte primitivista, de olhar para a natureza, de olhar para a linguagem, olhar para o sertanejo. Mas não olhavam para o morro carioca, por exemplo, e lá estava acontecendo uma coisa incrível: a origem do samba. Não olharam para Machado de Assis e para Augusto dos Anjos, que eram de vanguarda. Então há uma série de críticas que podem ser feitas a partir desse olhar. Mas não consigo compreender bem esse comentário do Candido.

## MÁRCIA WAYNA KAMBEBA

> *Eu posso falar do Kambeba aqui e acolá, mas não tenho um marcador direcionado para o Kambeba. O livro Ay Kakyri Tama começou assim. É todo voltado para o Kambeba. Aí um cacique Pataxó me encontrou e disse: "cadê meu povo aí?". "Mas eu não conheço direito o seu povo, não tenho como escrever." Ele falou: "mas você não pode escrever assim; você tem que escrever algo para que eu me veja no seu poema, para que me sinta no seu poema. Quero me sentir ali, quero olhar para o seu poema e dizer: 'na minha aldeia também é assim'". Aí eu entendi. A partir desse dia, minha literatura se tornou ampla, de forma que todos os povos se sintam abraçados.*

**FSD**: O que te levou a começar a escrever, Márcia? Poderia citar obras brasileiras ou estrangeiras que contribuíram com a sua formação para a escrita?

**Márcia Kambeba**: Eu comecei a escrever com treze para quatorze anos, mas não me sentia escritora. Escrevia poesia. Como você já deve ter lido em alguma entrevista, fui movida pela minha vó e por professores que me acompanhavam. Mas só quando terminei o meu mestrado, quando segurei a minha dissertação nas mãos e vi o quanto foi árdua a minha pesquisa, foi que pensei: não posso deixar essa dissertação ficar dentro de uma universidade sem ganhar o mundo. Então tive a ideia de elaborar poesias voltadas para o que a pesquisa trazia de essência: identidade, território, memória, cultura, pertencimento, lugar, as narrativas, a língua materna – que para nós é fundamental –, e aí nasce o *Ay kakyri tama: eu moro na cidade*, que é o meu primeiro livro.

O que me motivou a lançar esse livro foi a frase de um poeta que é muito meu amigo e continua sendo, que me fez dizer: "agora vou mover céus e terras e vou lançar o livro". Quando mostrei dois poemas que estão no *Ay kakyri tama*, ele disse assim: "isso aqui não é poesia. O que você está mostrando qualquer um faz". Eu peguei o poema, migalhei e joguei na lata de lixo. Meu esposo estava junto. Fiquei um tempo sem escrever, eu brequei. Um tempo bem longo sem escrever. Estava iniciando a minha especialização, então eu fiquei o mestrado todinho sem escrever muita coisa. Terminei o mestrado, mas nunca deixou de doer em mim aquela fala. E fui na casa dele para ele validar o meu poema, fui levar na casa dele para ele dizer se prestava ou não, porque queria participar de um festival. Fui perguntar se aquele poema daria para concorrer, e ele me encontrou com essa frase: "o que você está me apresentando não é poesia, isso aqui qualquer um faz".

Mais adiante, em 2009, esse mesmo poeta me convida para recitar um poema dele. E quando estava esperando o momento de me apresentar, ele me chamou desse jeito: "agora vou chamar ela, que se diz indígena, mas índio para mim é aquele que mora no mato, come carne crua, anda nu". Tinha uma plateia imensa na frente do Teatro Amazonas. Ele falou para mim: "fala aí na tua língua que eu quero ver". Eu não falei nada, fiquei calada, fiquei sem ação, e a plateia toda riu. Riram exageradamente. E eu recitei naquele dia a poesia dele, mas prometi para mim que nunca mais recitaria nada de ninguém. Isso é importante, não sei se já falei em alguma entrevista. Eu disse para um poeta que estava do meu lado, Eylan Lins – lembro muito bem que era o Eylan que estava do meu lado –, ele perguntou: "tu ainda vai recitar o poema dele?". Disse: "eu vou, Eylan,

porque é a última vez que você vai ver, na sua vida e na minha, eu recitar a poesia de outro autor que não seja eu". Recitei o poema dele e foi a última vez que recitei o poema de outro poeta.

Então, de lá para cá, você só vai me ver recitando coisas minhas. Eu sou compositora, só vai me ver cantar coisas minhas. Sou contadora de histórias, e só conto os contos meus. Não faço nada que não seja meu. Fotografias são só as minhas. Grafismo, tive que recriar para trazer para esse livro, porque também não quero usar grafismo de povo nenhum, para depois não sofrer com ameaças. E isso tudo não é querer ser prepotente, não é querer ser egoísta, não é querer ser a rainha da cocada preta; isso é porque peguei um trauma e prometi que não faria nunca mais nada de ninguém. E falo isso com certa raiva, que você está sentindo em mim, porque a gente revive dores. A partir desse dia, comecei a escrever.

Quando cheguei no Pará, já tinha escrito mais poemas, o meu esposo já tinha procurado a Academia de Letras daqui. Ele veio na frente, já tinha tido contato com escritores, e aí me falou: "tu não quer levar o teu material na Academia de Letras para eles olharem?". Eu já estava com trauma, disse: "mas pode ser que eles façam que nem o cara lá fez comigo". Ele disse: "não, bora lá". Aí foi comigo lá. Quando a gente chegou, contei o que estou contando para a secretária da Academia de Letras de Belém. Deixei com ela os meus poemas, todos em [papel de formato] A4. Adiante ela me chamou de volta e disse: "olha, a gente analisou os seus poemas e se esse poeta vier de novo lhe dizer isso, está aqui o telefone da Academia, você manda ligar para cá que a gente vai ensinar para ele o que é poesia. Os seus poemas são lindos, são versos

brancos, longos, livres. Você tem esse estilo de escrita. Outros versos são rimados, e é poesia, sim. Você escreve com vivência, com o sentimento, a gente vê que você domina o que está dizendo e você pode publicar. E se alguém vier questionar, manda falar com a Academia". Lembro muito bem que ela disse isso para mim. Peguei o poema de novo, coloquei debaixo do braço, procurei uma editora e saiu o *Ay kakyri tama*. Significa "eu moro na cidade", que é uma resposta a esse poeta.

**FSD**: Um poema forjado no fogo.

**Márcia Kambeba**: O [poema] "Ay kakyri tama" é assim: "Ay kakyri tama / Ynua tama verano y tana rytama / Ruaia manuta tana cultura ymimiua / Sany may-tini, iapã iapuraxi tanu ritual". Ele não pediu que falasse na minha língua? Aí eu traduzo: "Eu moro na cidade / Esta também é nossa aldeia / Não apagamos nossa cultura ancestral / Vem, homem branco, vamos dançar nosso ritual". O meu nome é Wayna Kyana. "Nasci na Uka sagrada / Na mata por tempos vivi / Na terra dos povos indígenas / Sou Wayna, filha de Aracy // Minha casa era feita de palha / Simples, na aldeia cresci / Na lembrança que trago agora / De um lugar que nunca esqueci // Meu canto era bem diferente / Cantava na língua Tupi / Hoje, meu canto guerreiro / Se une aos Kambeba / Aos Tembé, aos Guarani // Hoje, no mundo em que vivo / Minha selva em pedra virou / Não tenho a calma de outrora / Minha rotina também já mudou // Em convívio com a sociedade / Minha cara de 'índia' não se transformou / Posso ser quem tu és / Sem perder quem sou // Mantenho meu ser indígena / Na minha identidade / Falando da importância do meu povo / Mesmo vivendo na cidade.

**FSD**: Depois desse belo recital, pergunto: você tem uma relação muito verbal com os seus poemas? Ou, pelo contrário, concebe em silêncio?

**Márcia Kambeba**: Não, tenho que ler, tenho que verbalizar. Até porque cada poema tem uma identidade. Eu dou uma identidade na hora que recito para cada poema. É uma intensidade, as pausas. Trabalho os poemas, não recito de qualquer jeito. Não consigo me sentir assim [em silêncio], tenho que dar tonalidade de voz a eles. É como se cada um tivesse seu próprio espírito, e tem na verdade. Depois que termino, eu leio bem, umas duzentas vezes. Leio não como se fosse a Márcia Kambeba, mas como se fosse uma leitora minha. Eu me coloco em vários papéis, eu gosto disso.

**FSD**: Você trouxe um relato pessoal, muito importante para que o primeiro livro viesse à luz, forjado na experiência da violência simbólica, da violência cultural. Depois falou do impulso verbal. Você lembra de livros ou de outras fontes ficcionais, narrativas, que te formaram?

**Márcia Kambeba**: Eu tive uma vida muito agitada de estudo. Fiz o mestrado e agora estou no doutorado, e poetas eu li poucos. A minha forma de escrita, não sei de onde vem. Ela vem, por exemplo, se olhar um menino pulando na água: faço uma poesia ou uma música? Se olhar uma senhora carregando um cesto de lenha, isso já gera uma poesia. Se olhar uma mãe sendo agredida, gera poesia. A questão política. Andei lendo muito a Henriqueta Lisboa. Tanto assim que ela é a minha patrona na Academia de Letras de Formiga. Eu li Cecília Meireles. Gosto muito, e até coleciono os livros dela, que já são raros. Adoro a Cora Coralina. Sinto que as poesias, tanto da Henriqueta, quanto da Cora, de certa

forma, não posso dizer que são da mesma linha das minhas [poesias], mas elas se aproximam de alguma coisa que venho escrevendo. Gosto muito de Rachel de Queiroz, quando ela escreve *O Quinze*. Então tenho umas leituras, mas que não são as que me forjaram, não me fizeram querer seguir a linha da Henriqueta, seguir a linha da Cora. Apesar de que me sinto mais na linha da Cora Coralina, porque a Cora escreve mais o cotidiano, escreve mais a vivência.

**FSD**: E tem a experiência de campo, no sentido de vincular a poesia à sua pesquisa de mestrado, não é?

**Márcia Kambeba**: Justamente. E sou educadora. Tanto é que o livro que você tem em mãos, o *Saberes da floresta*, é um livro preparado e todo pensado para a formação dos professores, para entender a educação indígena, para entender como a natureza nos educa, como o rio nos educa. Os meus livros são meio temáticos, cada um tem a sua missão, cada um tem o seu papel, embora atinjam todos os públicos. Mas tem uma parcela da população que quero atingir mais, que são os professores.

**FSD**: Se você tivesse que escolher uma narrativa determinante para o que você quer passar hoje, para o que escreve, você poderia escolher? Você consegue explicar por quê?

**Márcia Kambeba**: No meu caso, vem muito da minha vivência. Eu nasci em aldeia. Nasci em aldeia e fiquei na aldeia até nove anos de idade, então consigo retratar toda a memória nos poemas. O meu pai adotivo me levava, cada dia eu ficava na casa de um ancião, e ele só me pegava à noite. Ou seja, ia tomar aula com aquele ancião. Ia ouvir narrativas, eles

me davam comida e banho, eu brincava naquela casa e à tardinha ele me buscava. Depois fui entender que ele estava trabalhando em mim essa memória, todo o arcabouço que hoje eu tenho. Cresci também ouvindo os meus avós, ouvindo suas narrativas. Tinha ocasiões em que o vovô contava a mesma história dez vezes, e eu não podia reclamar porque ele não gostava. E quando reclamava, ele dizia: "escute de novo". Ou seja, o vovô também, sem querer ou talvez querendo, trabalhava em mim a memorização dessas narrativas. "Escute de novo" era naquele momento, quando criança, algo muito difícil. Ter a paciência de escutar de novo. Mas, na fase adulta, e com o pensamento mais amplo, escutar de novo é prestar atenção nos detalhes perdidos na primeira contação. Hoje, escutaria o vovô trezentas vezes, se fosse possível, a mesma história. No doutorado, estou fazendo análise do discurso, é a minha linha de pesquisa. Então, se pudesse voltar no tempo, escutaria tudo de novo, porque é necessário. Quem dera tivesse novamente aqueles anciões do meu lado, contando as mesmas narrativas, e podendo escrevê-las. Hoje, escrevi dez contos de Matinta Pereira, quatro de Curupira, três de Mapinguari. Quer dizer, de onde veio toda essa fonte? Dos meus avós e da minha imaginação.

**FSD**: Há um termo que aparece mais de uma vez nos livros – *Saberes da floresta e Ay kakyri tama* – que é "interculturalidade". Há sempre uma preocupação educativa, pedagógica, e nessa preocupação parece que você constrói uma poesia no sentido de não desprezar os dois mundos: a aldeia e a cidade.

**Márcia Kambeba**: Justamente, busco criar pontes que os interligue, essa é a proposta do meu trabalho. É um fluxo interessante, porque do mesmo jeito que consigo ter leitores na cidade, tenho na aldeia. Eu tenho mandado obras para muitas aldeias, inclusive em outros estados, como Bahia, Amazonas, Ceará; já foram enviadas para Rio Grande do Sul e São Paulo. E chegam às bibliotecas comunitárias das aldeias. Então é legal as crianças cantando – porque os meus poemas são musicais também, são literomusicais – "Anawe akangatara", por exemplo, "Minha pena vermelha", um poema que está no *Ay kakyri tama*. As crianças começam a cantar no tronco Tupi, falando Macro-Jê, por exemplo, e isso é bacana de ver. Assim como é bacana de ver em Londres ou no Chile as crianças cantando "Anawe akangatara". A gente trabalha para que essa forma de pensar a educação pela arte se torne uma maneira de entrelaçar esses mundos. Eu sinto como um entrelaçamento de mundos, no qual o professor da cidade e o professor da aldeia, ao mesmo tempo, estão descolonializando, que é outra palavra de que gosto muito. Descolonizar na cidade é importante, descolonizar na aldeia também é. Então, se for ver, tenho poemas que abordam a catequese, por exemplo, em que falo do impacto que ela causou, como foi prejudicial e como a gente percebe, hoje, essas entradas nas aldeias.

**FSD**: O seu poema "Índio eu não sou" diz: "Não me chame de 'índio' porque / Esse nome nunca me pertenceu. / Nem como apelido quero levar / Um erro que Colombo cometeu". A gente sabe da diferença entre termos como "índio" e "indígena", daí algo estudado como "literatura indígena". Como você vê essa denominação?

**Márcia Kambeba**: Eu vejo assim, o que eu escrevo – o Daniel Muduruku, a Eliane Potiguara e tantos outros – tem que ser feito um recorte. E esse recorte leva o nome de "literatura indígena". Por quê? Você pode me dizer que tudo isso é literatura, e é verdade. Mas a gente precisa ter alguns recortes porque eles afunilam a linha de pensamento. Então, quando digo "literatura indígena", vou me reportar a temáticas que se referem aos povos originários, aos povos indígenas, e que são escritos por pessoas que as vivenciam, que estão no território ou, se não estão, têm um povo, defendem uma nação, lutam por uma causa, estão entre o conflito da aldeia e da cidade. É preciso que isso esteja pautado de alguma forma, é preciso que tenha esse recorte dentro da literatura, como existe a literatura amazonense, a literatura paraense. Por quê? Porque é feita por escritores do Pará. Quando você diz: "tenho uma coleção de literatura indígena", você está me dizendo que tem uma coleção de livros escritos por indígenas.

**FSD**: Você acha que há marcadores de diferença que definem essa literatura indígena?

**Márcia Kambeba**: Quem não é indígena, e escreve sobre o indígena, não vai ter o olhar que eu tenho, não vai ter o olhar que Daniel [Munduruku] tem, não vai ter o olhar do [Ailton] Krenak. Vai ter um olhar de uma pesquisa que ele faz. Mas vai querer colocar como uma literatura indígena? Como é isso? Acho que são essas coisas que a gente tem que pensar, tem que avaliar bem. Literatura que é feita para fins mercadológicos, nós temos aí o Daniel Munduruku, nós temos a Eliane Potiguara, a minha literatura tem um fim mercadológico porque, por

exemplo, ela vende bem, mas tenho parentes que escrevem e não têm essa mesma pegada. Escrevem porque precisam também registrar a memória do seu povo. Então acho que tem, sim, marcadores, e que esses marcadores estão bem apresentáveis. Basta que a gente tenha um pouquinho de sensibilidade para encontrar e perceber essas diferenças.

Por exemplo, sobre determinado assunto, alguém poderá dizer: "eu escrevi a minha pesquisa de doutorado sobre o povo Suruí Paiter". Isso é uma coisa. Ele pesquisou, não tem a vivência de aldeia, não tem conhecimento de memória, não vivenciou na prática. Quando eu vou escrever sobre pedagogia do rio, eu senti ali, fui orientada pelo rio, fui ensinada pelo rio, porque papai me levava. E ele mandava ouvir o rio e aprender com o rio. Então como é que eu aprendi com o rio? Vou contar a minha referência de educação pedagógica com o rio. É uma vivência minha, de pessoa para com um ente, que é o rio. É diferente. Vou falar com o olhar de quem vivenciou aquela experiência.

**FSD**: Como você concebe as produções do que se chama, tradicionalmente, de "literatura brasileira" e do que se chama de "literatura indígena"? Como você vê essas divisões?

**Márcia Kambeba**: Na minha cabeça está muito claro. É aquilo que falei: é brasileira porque nós estamos no Brasil, somos brasileiros, temos o nosso R.G., vivemos no território nacional chamado Brasil, que antes não era, era Pindorama, mas que hoje tem o nome de Brasil, referente ao pau-brasil, à extração do pau-brasil. Hoje nós temos muito pouco isso, quase nada. E ser brasileiro é uma profissão, não é? Brasileiro era aquele que extraía o pau-brasil. Não tem outro país com o nome de

padeiro, pedreiro, nós somos o único país que leva o nome de uma profissão: brasileiro. O que você é? Brasileiro. Ou seja, é cortador de pau-brasil. Então, se estou nesse território nacional, eu me encaixo num âmbito maior, dentro de uma literatura brasileira. No entanto, eu preciso fazer esse recorte, porque a minha literatura tem uma diferenciação, tem uma peculiaridade voltada para a causa indígena, daí ela se torna uma literatura indígena.

**FSD**: Você acompanha o debate sobre a noção de apropriação cultural?

**Márcia Kambeba**: No livro *O lugar do saber ancestral*, toco nessa questão do cocar, de como as pessoas usam as nossas referências identitárias muitas vezes de forma desrespeitosa. O cocar não é adereço de carnaval, não é fantasia. Representa o empoderamento de um povo, a identidade de um povo e o que aquele povo representa diante da sua nação, dos seus pares. Já fiz até uma *live* sobre apropriação cultural. A apropriação cultural não vem de agora. A cruz fincada no território não simbolizava só catequização, não era apenas para propagar a crença em Jesus; a cruz simbolizava a apropriação. A partir do momento em que a cruz era fincada no território, já era uma maneira de dizer: "este território é da coroa portuguesa", ou "este território é da coroa francesa, inglesa, espanhola", e por aí vai, de todos os que passaram por aqui. À medida que essa cruz era fincada, delimitando um espaço, também eram exploradas as riquezas que ali havia.

O próprio [explorador e cientista francês] La Condamine viu uma criança nessa passagem dele por aqui, pela nossa região, e ele fala que era uma criança Kambeba, porque nós, Kambebas, antes do século

dezesseis, já fazíamos uso do látex. Já usávamos para inalar, entrávamos no transe usando látex. Fazíamos bota, cano curto e cano longo – cano curto para as mulheres e cano longo para os homens – para andar na mata. Já usávamos roupa tecida com algodão, manta longa para as mulheres e minissaia e miniblusa para as meninas. O La Condamine vê isso, ele pega a réplica de uma bola de pele de borracha, leva-a para fora do Brasil, quando então passa por um processo de vulcanização, de estudo, e ele volta. Eles desenvolvem o primeiro objeto feito de látex, que eles batizam de "apagador de índio", que nada mais é do que a borracha de apagar. A partir daí, os europeus começam a explorar o látex e, para a sua extração, tem início o processo de escravização dos indígenas na Amazônia. Então de descobridores [os Kambebas] passam a ser escravos das suas descobertas. Essas apropriações começam lá atrás, com esse contato com o colonizador. Ele vai descobrindo plantas medicinais e outras fontes que vão gerar, no futuro, renda para eles e escravização para os povos, empobrecimento. Toda vez que temos isso muito presente é, sim, uma apropriação.

Essas coisas precisam estar bem entendidas na cabeça dos nossos parentes. Por exemplo, uma pessoa chega à aldeia, pega um produto desse aqui – e digo para você porque já vi –, um jamanxim, que é esse cesto bem aqui, e compra por vinte reais. Eu cheguei em São José Liberto, aqui em Belém, e encontrei por 55. Um cesto desse que você compra por vinte ou 25, você encontra por cento e pouco. É complicado, porque o atravessador entra na aldeia e se beneficia do produto. Quando chega a São Paulo, esse produto já está altíssimo. Enquanto aqui você ainda encontra por 55, com certeza esse mesmo produto lá em São

Paulo, na Teodoro [Sampaio], você vai encontrar por cento e pouco. Tem uma loja em São Paulo que revende produtos de vários povos. Eu encontrei, por exemplo, esse chocalho, que a minha mãe compra o fio por vinte reais, até por quinze, eu juro para você que encontrei três fios desse mesmo chocalho, lá em São Paulo, por duzentos reais. Eu falei [para o vendedor]: "você está brincando que isso aí é duzentos reais". Ele confirmou. Eu falei: "sabe quanto é lá no Amazonas, lá em Manaus? Vinte reais". "Mas eu compro lá, vem de avião...", ele coloca mil e uma situações para justificar o absurdo do valor dele. Isso é errado, para mim é, porque desvaloriza o artesão indígena e beneficia o atravessador. Acho que toda vez que a gente usa, de maneira equivocada, o que é sagrado de um povo, além de realizar uma afronta a esse povo, a gente também contribui com essas situações, que não deixam de ser uma forma de violência.

**FSD**: No caso simbólico, existiriam assuntos, temas, motivos ou materiais próprios à literatura indígena, à literatura dos Omágua-Kambeba, ou de qualquer dos múltiplos povos que existem no Brasil? Ou você acha que a literatura, pelo contrário, é o lugar da liberdade plena, da liberdade de criação sem restrições?

**Márcia Kambeba**: A minha escrita é ampla, é livre, ela não foca, não é fechada no Kambeba. Eu posso falar do Kambeba aqui e acolá, mas não tenho um marcador direcionado para o Kambeba. O livro *Ay kakyri tama* começou assim. É todo voltado para o Kambeba. Aí um cacique Pataxó me encontrou e disse: "cadê meu povo aí?". "Mas eu não conheço direito o seu povo, não tenho como escrever." Ele falou: "mas você não pode

escrever assim; você tem que escrever algo para que eu me veja no seu poema, para que me sinta no seu poema. Quero me sentir ali, quero olhar para o seu poema e dizer: 'na minha aldeia também é assim'". Aí eu entendi. A partir desse dia, minha literatura se tornou ampla, de forma que todos os povos se sintam abraçados. Por isso, acho que a literatura precisa ser um lugar livre, um espaço de liberdade de expressão. Por exemplo, se tiver vontade de falar da questão LGBTQIA+, eu falo, porque existe, sim, na cultura indígena; ou se quiser falar da questão dos anciões, das crianças, da mulher, da natureza. Tem que ter essa liberdade, tem que ter essa amplitude, tem que ser esse espaço do diálogo a partir daquilo que você sente.

**FSD**: Isso valeria também para escritoras e escritores não-indígenas?

**Márcia Kambeba**: Para mim, a literatura tem que ser esse espaço aberto, essa casa comum que abraça todas as linguagens, todos os estilos. Eu posso não gostar do estilo do colega, mas não posso criticá-lo. Na minha poesia, por exemplo, você não vai encontrar palavras como "caralho", "filha da puta", não vou falar isso, mas tem poeta que diz. Não sei se sou puritana demais, mas eu me assusto. Tem poesias que eu não escreveria, eu, Márcia, mas que respeito. Tem uma menina cujos poemas acho muito legais, é a Mel, e ela tem uns poemas assim. Já fui para batalha de Slam, mas não consegui ficar muito tempo, porque o negócio é pesado. O meu estilo é esse, vou por ali, digo: "deixa eu ir sozinha, batalho sozinha, porque não vou conseguir, porque o pessoal vem com umas pesadas, aí não dá".

**FSD**: As armas são diferentes.

**Márcia Kambeba**: A minha arma é muito fraquinha para peitar a arma da colega que diz "vai para a casa do caralho, vai se foder". Eu não aguento. "Eles vão cortar o seu pinto". Mas respeito quem é desbocado na poesia, porque acho que ela dispõe de liberdade, apesar de haver muitas coisas que não vejo como poesia, não sei se porque tenho o meu estilo e tenho uma ideia do que é a poesia, do que pode ser permitido nela. A poesia é uma mulher que precisa ser respeitada também. Você tem que ter jeito, ela é uma dama, ela é uma senhora, ela é uma anciã. Eu visto a poesia com a roupa que quero, com a espiritualidade que quero. Posso vesti-la com o espírito de uma criança, então vou escrever com uma linguagem adequada para uma criança. Posso vesti-la com a roupa de uma anciã. Eu tenho um respeito muito grande pela poesia, tanto que, quando entro no palco, me preparo antes, tenho aquele palco como sagrado e a poesia como um diamante que tenho nas minhas mãos e vou procurar cuidar da melhor forma.

**FSD**: Quando você falou, no começo, que vivia com a poesia, que quando se dava conta já estava rimando, a primeira coisa que eu ia perguntar (e não perguntei) era se você já tinha ido a um Slam.

**Márcia Kambeba**: Eu já fui, mas não aguentei. Arreguei. Amarelei. Eu fiz uma batalha lá, mas chegou uma hora que não deu. Participei do Arte da Palavra em 2019, e conheci o Bule-Bule, não sei se já ouviu falar. O Bule-Bule é um cordelista e um grande poeta. É um senhor de idade, de mais de 80 anos – espero que ainda esteja vivo, porque faço questão de ver o Bule-Bule mais vezes. Esse dia foi bom, porque o SESC de Salvador, sabendo do estilo de cada poeta, nos coloca com nossos "pares", com

aquele que tem uma linha parecida com a nossa. Eles têm esse cuidado. Então aquele que é desbocado na poesia é colocado com outro desbocado, aí é bacana. Eu vejo que, hoje, a galera está muito envolvida com esse estilo de poesia livre, mas livre no sentido de permitir as palavras obscenas, a galera gosta, tem uma galera que vai nesse estilo. Mas tem uma que não. Não vou pegar um poema desse e levar para um asilo, por exemplo, que é onde eu frequento também, ou para um orfanato, ou para uma casa de menor infrator, não vou fazer isso, porque ele já está violentado e vou violentar mais ainda.

Eu penso assim, mas pode ser que esteja sendo preconceituosa neste momento. Por isso que você percebeu que as minhas poesias são de cunho educativo, o que é de fato. Há uma pedagogia nelas, porque penso que têm que servir para alguma coisa, elas têm que entrar nas pessoas de forma que mexam com a sua quietude, que elas tirem as pessoas do lugar, do comodismo e deem nelas uma balançada quando ouvirem, por exemplo, "Floresta de lixo", que é um poema sobre como a sociedade criou uma floresta de lixo, em que falo do clima, das várias Amazônias, mas também das duas Amazônias: da Amazônia da época de vovó e de vovô, e da Amazônia da minha época. É balançar a pessoa, é tirar o chão da pessoa por um minuto e fazê-la dizer: "puxa vida, será que eu também estou violentando a Amazônia? O que estou fazendo com ela?"; "será que, como criança, estou sendo assim ou estou sendo assado?". Como é ser criança indígena e como é ser criança agora? Eu penso assim, eu tenho esse estilo.

O Bule-Bule ficava como aquele paizão e brincava com a plateia. Estava eu e um poeta que tem o mesmo estilo que o meu. E tinha mais outro,

um cordelista, mas que também cantava. Ficou lindo, gostoso de trabalhar ali. O Bule-Bule fazia a dele, ficava sentado e dizia: "bom, já estou numa certa idade, então trouxe os meus filhos para trabalhar para mim. Bora, vamos trabalhar, recite aí, minha filha". Ele fazia a mediação e, ao mesmo tempo, fazia palhaçada e o povo ria, a coisa se tornava descontraída. Foi o ano em que mais rodei com o SESC. Comecei em 2018 e terminei em 2019.

**FSD**: Eu sabia que você era multiartista, mas não sabia que chegava até o Slam. Estou realmente surpreso.

**Márcia Kambeba**: Sou atriz, fotógrafa, palestrante, ativista. Também sou locutora, dez anos de rádio, o que me dá a possibilidade de criar a poesia e impostar a voz quando quero. Isso vem do universo que a locução me deu.

# MÁRIO MEDEIROS

> *Esses sujeitos estão dizendo que fazem determinadas coisas, afirmam e defendem uma ética criativa, têm um protocolo criativo, um projeto estético e político em torno da fabulação literária. E isso você vai ver, com maior ou menor intensidade, no caso das mulheres, no caso gay, no caso dos indígenas; no caso dos negros e dos marginais periféricos. As diferenças de nomeação são diferenças classificatórias, cada forma de classificar diz respeito a uma forma de entender o mundo. E cada terreno classificatório implica possibilidades de combinações, de existência. A maneira como se classifica o mundo abre um universo. Existem grupos disputando a classificação do mundo. Tem literatura, mas não é só literatura.*

**FSD**: Além do seu trabalho como sociólogo, mais recentemente você lançou dois livros de contos.

**Mário Medeiros**: Lancei o *Gosto de amora*, em 2019, que saiu pela editora Malê. Depois a gente pode conversar se for o caso. E em 2020 saiu outro, *Numa esquina do mundo*, pela editora Kapulana.

**FSD**: É justamente essa produção literária. Como você começa a escrevê-la? De onde vem a transição e por que começar a produzir literatura?

**Mário Medeiros**: Sempre gostei de escrever, sempre tive o hábito de leitura, estimulado pelos meus pais, pelo meu irmão. Os meus pais eram assinantes de um negócio chamado "Círculo do Livro", todo mês chegava uma revista ou ia um vendedor em casa. Isso nos anos 1980. A nossa casa, aqui em São Paulo, tinha uma pequena biblioteca de livros e havia estímulo para que nós lêssemos. E meus pais gostavam muito de ler, o meu irmão mais velho (eu só tenho um irmão) gostava muito de ler, então

fui estimulado desde criança. Por uma série de razões, comecei também a escrever. Gostava de escrever na adolescência. No colégio, tive uma professora que fazia, no pós-aula, grupos com estudantes que gostavam de ler e escrever. Uma espécie de grêmio literário no colégio. Eu tinha quinze anos, por aí, e bons professores de língua portuguesa, de redação. Essa coisa de achar que você pode fabular como os autores e as autoras que me estimulavam. Alguns dos contos que estão no *Gosto de amora* têm vinte anos. Escrevia e deixava na gaveta. Gosto muito do caderno, escrevo à mão. Tem muita coisa que está na gaveta e que tenho há muito tempo.

Sempre gostei de escrever, só que a vida foi para outro lugar. Sou técnico em processamento de dados, me formei em colégio técnico. Os pais falavam: "você tem que ter uma profissão quando crescer". Então se fazia curso técnico. Gostava de computador, mas não gostava de trabalhar com isso. Quando chegou o vestibular, fui fazer uma profissão que me permitisse escrever, justamente. Não contei para ninguém em casa o que ia fazer, mas meu objetivo era cursar Jornalismo na USP [Universidade de São Paulo], porque achava que era o único curso que me permitiria escrever. Eu lia jornal, lia revista, gostava daquilo. Fiz USP e Unicamp [Universidade Estadual de Campinas] como opções de vestibular, só. Na Unicamp não tinha Jornalismo, então quais os cursos que eu achei interessantes? Letras, legal. História, tinha bons professores também. "Como que é essa história de Ciências Sociais?". Eu vi o catálogo da Unicamp, um curso que mescla Filosofia, Geografia, História, Economia, tem esse lance de Antropologia de que já tinha ouvido falar, o presidente era sociólogo. Pensei: "bom, se o Fernando Henrique é sociólogo, deve ser algo interessante". Estou falando de 1998

ou 1999. Se o Fernando Henrique serviu para alguma coisa, pelo menos para a minha geração de jovens cientistas sociais, foi para justificar, no almoço de domingo, para a tia, para a avó, o que você fazia. "O que você faz?" "Eu faço a mesma coisa que o presidente." Legal, ninguém mais te enche o saco perguntando o que está fazendo da vida. E aí foi isso. Não passei na segunda fase da Fuvest[1] em Jornalismo e passei de cara na Unicamp. Fiquei de bode o primeiro semestre inteiro. Depois fui me encantando com o curso de Ciências Sociais.

Aí o que aconteceu? Sempre gostei do gênero conto e de ler romances, inclusive de teatro. Tenho menos familiaridade com poesia. Então publiquei alguns contos em concursos. Alguns ganhei, coisas pequenas. Publiquei em revistas e tal. Comecei a achar que queria fazer isso. Tinha um conjunto de contos e passava para o computador nas horas vagas, outros ficavam no caderno. "Preciso fazer alguma coisa com isso. Ou jogar tudo fora, se não for publicar." Em 2017, soube do Prêmio SESC de Literatura. Já tinha tentado mandar para algumas editoras. E, no Prêmio SESC, fiquei nessa primeira vez entre os finalistas com um original de contos. Isso me animou. Ninguém me conhecia no prêmio, e de repente cheguei aos finalistas, achei que devia ter alguma qualidade. Mandei para alguns amigos, que acharam interessante. Tinha um colega na faculdade de Economia, também na Unicamp, que estava despontando como escritor nessa época, o Krishna Monteiro. Mandei para ele, ele falou: "Esse conto é legal". Mais ou menos por aí.

[1] Fundação Universitária para o Vestibular, instituição responsável pela elaboração do vestibular da Universidade de São Paulo (USP).

**FSD**: E isso te encorajou ainda mais...

**Mário Medeiros**: Me encorajou. E no Brasil, pelo menos nessa época, meados de 2000, há uma dificuldade de achar revistas literárias que publiquem estreantes. Fiquei procurando muito tempo uma revista de contos que tivesse certa circulação. Ali para 2018-2019, descobri a Lavoura, que é de uma galera aqui de São Paulo. Uma revista online, gratuita, bacana, com gente que eu achava interessante, mais ou menos da minha idade, trinta e poucos anos. Revista do Lucas Verzola e do André Balbo, que tocam até hoje. Os caras gostavam do Raduan Nassar, eu também gostava do Raduan Nassar, o nome da revista é em homenagem ao Raduan Nassar. Pensei: "li as regras, vou mandar um conto em que estou trabalhando". Peguei aquele original que não ganhou o Prêmio Sesc e um dos contos era justamente o "Gosto de amora". Mandei primeiro para a Lavoura, no começo de 2019. Os caras não responderam nem que tinham recebido. Calhou de ser julho de 2019, recebo uma mensagem do diretor da Lavoura. "Aqui é o Lucas, fulano de tal me passou o seu contato, e queremos te convidar para ir à casa da Lavoura, na FLIP [Festa Literária Internacional de Paraty], para falar do seu trabalho como sociólogo sobre a literatura negra." Agradeci, mas disse que não poderia, porque já tinha aceitado participar de um congresso de Sociologia na mesma época. Mas sacaneei: "aproveitando que estou falando com o editor da Lavoura, meses atrás mandei um conto para vocês, e não me responderam nem se tinham recebido". O Lucas foi engraçado: "vou dar uma olhada aqui, de repente caiu no spam. Desculpa, vamos dar um retorno". Terminou a conversa, pensei: é o

famoso "passa lá em casa" do brasileiro. No mesmo dia, começo da noite: "lemos o conto, vamos publicar", e dali a alguns dias publicaram de fato. A publicação do conto na Lavoura chamou a atenção do Vagner Amaro, que é um dos donos da Malê, e ele entrou em contato comigo. "Li seu conto, achei bacana, você tem outras coisas?" Respondi que tinha, sim, dois livros de contos. E foi assim.

Só que isso deu uma zica, porque, em 2019, a editora Kapulana havia relançado um concurso chamado "Seja nosso autor", e eu tinha mandado também alguns dos contos para lá. Mas a Kapulana atrasou muito para dar um resultado. Em abril, tinha mandado o conto; em junho foi publicado na Lavoura; em junho ou julho, o Vagner entrou em contato comigo; em novembro de 2019, o livro *Gosto de amora* estava publicado. Em dezembro saiu o resultado do concurso "Seja nosso autor", da Kapulana, e fui vencedor na categoria "Contos". Então, por isso, saiu um livro atrás do outro, porque ambos já tinham sido mais ou menos endereçados para cada editora.

E é uma coisa muito louca porque entrei numa crise naquele ano, pensei: não estou conseguindo publicar, mas escritor de gaveta não existe. Comecei a ver os escritores de que sempre gostei, com quantos anos eles publicaram. Eu sei, é um preconceito, esse de que o escritor tem que começar jovem. Caio Fernando Abreu, sempre uma paixão minha, começou a escrever e publicar jovem. O João Antônio. Amo o João Antônio. Começou cedo também. O [Julio] Cortázar, desgraçado, começou cedo. Eu estava pirando naquela época com o Milton Hatoum, de quem sempre gostei também. Ele tinha lançado *A noite da espera*, *Pontos de fuga*. Com quantos anos o Hatoum começou? 37 anos. É isso,

ou começo com 37, igual ao Milton Hatoum, ou não começo mais! Com 38 não vai rolar, 37 é o limite. Ou esse negócio dá certo agora, ou tudo vai para o lixo. Porque todos os caras de que sempre gostei começaram mais cedo.

**FSD**: Das obras com que você teve contato desde pequeno, poderia citar algumas que foram importantes na sua formação?

**Mário Medeiros**: Hoje convivem em mim a sociologia e a literatura. Mas a literatura chegou antes, como leitor. Antes de tudo, sempre fui um leitor. Acho que um dos primeiros escritores com que me encantei, e que estava nessa biblioteca dos meus pais – e que não entendo porque estava lá, porque meus pais eram ótimos, mas extremamente conservadores em vários aspectos – foi o *Morangos mofados*, do Caio Fernando Abreu. Tinha uns treze anos, algo assim. A capa do *Morangos mofados* é uma edição curiosa, do Círculo do Livro, porque é um cara loiro, olhando pela janela onde bate a chuva e ele com cara de desolação. Loiro, de camisa vermelha, branco, olhando pela janela, o título "Morangos mofados" meio que escorrendo. Achei legal. O primeiro conto me pegou de cara: "Os companheiros", todo em diálogo. Me chamava a atenção aquela forma de escrever, ao mesmo tempo direta e falando com delicadeza de um universo masculino gay. Outro livro me conquistou nessa fase, também em edição do Círculo do Livro, foi *Quarto de despejo*, da Carolina [Maria] de Jesus. E é isso, o adolescente, muitas vezes, é pego pela capa. *Quarto de despejo* tinha uma capa curiosa, algo poética e que me chamou a atenção. De novo, na primeira página, a forma de escrever me agarrou.

Eu lia muito a Coleção Vagalume, e os livros de que mais gostava eram os do Marcos Rey, que é um grande autor e mereceria estudos sobre ele. Então *Um cadáver ouve rádio*, *Sozinha no mundo*, *O mistério do cinco estrelas*, eu devorava. Li quase tudo da Agatha Christie publicado pelo Círculo do Livro, porque adorava histórias de mistério. E acho que, saindo do colégio, foi quando conheci uma edição do meu pai, da Civilização Brasileira, do *Malagueta, Perus e Bacanaço*, do João Antônio. É uma capa amarelona, de um cara estilizado, jogando sinuca, em cima do pano verde. "Caramba, que capa!, o que é isso? O que é 'Malagueta'? O que é 'Perus'?" Comecei a ler, achei sensacional. Então, Caio Fernando Abreu, Carolina de Jesus, João Antônio, foram paixões.

A literatura, para mim, nunca esteve dissociada dessa estante de casa, permeada pelo Círculo do Livro, pelos livros que meu irmão lia, e nunca esteve dissociada de música. Fui me encantar com o Albert Camus, *O estrangeiro* – que durante muitos anos foi um livro que li e reli – porque tem uma música do [grupo inglês] The Cure chamada *Killing an Arab*, que o meu irmão tinha o disco. Também o cinema. No meu curso de Ciências Sociais, em 1999-2000, 90% dos meus colegas não queriam ser cientistas sociais, assim como eu. A primeira opção era Jornalismo, e a segunda opção da galera muitas vezes era Cinema. E o Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, o IFCH, tinha o cineclube. Então havia um pessoal que já tinha a cultura de assistir a cinema "de arte", basicamente à Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. Como eu não tinha idade para ir, assistia pela TV Cultura. Foi lá que vi Abbas Kiarostami pela primeira vez, o *Gosto de cereja*, que inspira o título *Gosto de amora*. No IFCH tinha o cineclube toda quarta-feira, e vi muita mostra de

diretor e filmes também inspirados em livros: *Blow-up*, do Michelangelo Antonioni; *O Leopardo*, do Visconti, e por aí vai. Então, cinema, literatura, música, essas coisas sempre me levaram. *As meninas*, da Lygia Fagundes Telles, o filme me levou até o livro, e nem é o livro dela de que mais gosto, mas é o *Antes do baile verde*, que acho sensacional.

**FSD**: Qual dessas obras, mais profundamente, marcou a sua escrita, ou qual é aquela que está presente na hora em que você senta para escrever?

**Mário Medeiros**: É difícil responder. Todos esses autores vão te marcando em determinadas épocas. Mas um autor, já na faculdade, que fui conhecer por conta de indicação de uma amiga do cineclube é o Julio Cortázar. Eu tive um deslumbramento imediato com o Cortázar, em parte por conta da história dele com o jazz, gênero de que sempre gostei. Tem o conto dele sobre Charlie Parker, que é sensacional. E tem um que acho fabuloso – fabuloso é um bom adjetivo –, chama-se "Manuscrito encontrado num bolso", no livro *Octaedro*, se não me engano. Quando li, eu disse, como é possível? A forma de escrita do Cortázar me encantou nessa fase mais adulta. Eu gosto de uma literatura urbana, que se desenvolve na cidade. E aquele universo, o narrador em primeira pessoa, um fluxo de consciência que o Cortázar cria nesse conto foi importante nessa fase adulta.

Você vai dizer: "então você é inspirado pelo Cortázar?". Não, isso é demais. O que posso dizer é que, como todo escritor, tento roubar os escritores. O Paulo Lins fala isso. "Eu roubei José Lins do Rego, roubei mesmo, roubei *Fogo morto* até dizer chega. O narrador de *Fogo morto*, as

três partes do *Fogo morto*." Eu gosto disso, acho que todo escritor é meio ladrão, não é? Agora, se o roubo tem sucesso, é outra história. Posso dizer que tentei roubar coisas que me chamaram a atenção em todos eles. Você tenta furtar aquilo que te chama a atenção. Na maior parte do tempo não dá certo, mas o que estou procurando é a minha própria dicção nesse furto.

**FSD**: Falando de roubos, queria perguntar sobre o conto "Gosto de amora", que dá título ao primeiro livro. A gente percebe que mortos alimentam vivos de forma muito literal, mas ao mesmo tempo poética, muito lírica. Como nasceu esse conto?

**Mário Medeiros**: Eu sempre escrevi os contos por alguma coisa que me chamava a atenção, alguma história que alguém me falava, algo que observava no cotidiano. A certa altura, queria tentar escrever um livro em que os narradores fossem pertencentes ao universo infantil ou infantojuvenil. Um amigo me provocou certa vez, porque eu gostava muito de escrever em terceira pessoa: "escreve em primeira. E vou dobrar a aposta: o narrador tem que ser uma criança". Foi uma aposta interessante, porque não convivo com criança, não tenho contato com criança. Comecei a desenvolver ideias, histórias nas quais eu queria narradores como personagens infantojuvenis, majoritariamente negros, porque achava que havia uma lacuna na nossa literatura nesse aspecto: narradores masculinos negros na literatura brasileira, e que não falassem a partir de um lugar estereotipado. Já possuía alguns contos em que havia isso, mas não estavam organizados. "A fábrica de balas", história que já deve ter vinte anos, tem esse universo. Outro, que

se passa no cinema, "Clássicos do gênero", também está escrito há muitos anos. Então, fiz um projeto. E a história que eu tinha na cabeça envolvia essa relação entre pai e filho, com a referência à árvore de amora e tal. De onde vem isso? Não tem inspiração direta, é óbvio, porque *Gosto de cereja* é uma história de uma tentativa de suicídio do Abbas Kiarostami, mas, na minha cabeça, tem inspiração no ponto de vista narrativo do *Gosto de cereja*. Ali a morte nunca está presente efetivamente, tanto que possui um desfecho incerto. E era isso que eu achava encantador. Como vou criar o narrador num espaço que não quero revelar? O desafio era esse.

**FSD**: Você falava que os contos são de épocas distintas. Isso aparece no livro?

**Mário Medeiros**: Especialmente os contos da segunda parte do *Gosto de Amora*, eu acho que eles são mais fragmentados que os da primeira parte, porque foram escritos em momentos diferentes. Vão mostrando também uma diferença da minha forma de escrever, mais fluida ou mais contínua, que aparece na primeira parte. E eu comecei a gostar dessa ideia de fragmentação, desses pequenos fragmentos que compõem o todo, em primeira pessoa especialmente. Acho que algo muito linear é interessante num certo momento, mas, cada vez mais, me faz sentido a vida mais fragmentada, mais intercortada desses movimentos na cabeça do narrador. Enfim, mudanças de cena, de percepção, do narrador impactado por alguma coisa e querer grafá-la na escrita. É claro que tem escritor que faz isso de maneira mais contínua ou ainda com um projeto literário mais robusto que o meu. De novo, a gente pode voltar ao

Cortázar. O *Jogo da amarelinha*. Você pode ler de maneira linear, pode escolher o seu caminho ou pode escolher um terceiro, que é o caminho sugerido pelo autor. Ou pode ler ainda de maneira isolada cada um daqueles. De certo modo, isso também está num João Antônio: seus contos mais famosos não são lineares. O próprio "Malagueta, Perus e Bacanaço" não é linear. É óbvio que meu projeto, nesse sentido, é bem mais modesto. Mas a experiência da cidade é fragmentada. Estar na metrópole é estar em fragmentos, e os meus contos se passam nesse espaço.

**FSD**: É impossível deixar de notar, nos seus textos, as referências que faz à música...

**Mário Medeiros**: A resposta mais simples que posso dar é: meus personagens ouvem música. A música sempre fez parte da minha vida, cresci numa casa muito musical. Não toco nada, não sei escrever música, não leio partitura. Dizem as más línguas que gosto de jazz justamente porque não tem letra, porque não gravo nada. Mas sempre gostei de música. Acho que também escrevo muito ouvindo música. E, às vezes, acontece na minha cabeça de a história ter tudo a ver com aquela música. Então, por exemplo, só consigo ler o "Clássicos do gênero" tendo [o álbum] *Star People*, do Miles Davis, como música de fundo. E se alguém quiser entrar na minha loucura, leia o conto ouvindo *Star People* e veja se faz sentido. Para mim, faz. O editor da Lavoura, o Lucas, entrou na minha loucura. Ele montou uma playlist no Spotify e colocou ali todas as músicas que cito no *Gosto de amora* (ou quase todas). Aí ele falou: "você sacaneia os seus leitores no *Gosto de Amora*, um livro que é tão musical termina com a última frase: 'é pena a vida não ter trilha sonora'".

**FSD**: Quer dizer que o leitor pode achar a playlist no Spotify agora?

**Mário Medeiros**: Sim. Ela chama "É pena a vida não ter trilha sonora".

**FSD**: Você é um intelectual que estuda a literatura produzida por escritores e escritoras negros e negras. Você acha que existem marcadores que diferenciam uma literatura que é tradicionalmente conhecida como "literatura brasileira" daquela que é denominada de "literatura negra"? Como você vê esses marcadores?

**Mário Medeiros**: Defendo isso na tese [de doutorado]. Eu penso que existe uma literatura negra brasileira, ou uma literatura afrodescendente, afro-brasileira (os nomes vão mudando). Como existe uma literatura marginal, feminina, LGBT, queer, da periferia. Acho que os marcadores são importantes. A literatura tem cor, tem gênero, tem experiência social, tem localização. Primeiro, muitos escritores criam em cima dessas ideias. Muitos escritores têm uma ética criativa em cima da ideia de uma literatura negra. Assim como tem um conjunto de escritores que afirma pertencer ao espaço da periferia; um conjunto de mulheres que, desde o século dezenove, e com mais intensidade na metade do século vinte, defende uma literatura produzida por mulheres, "literatura feminina" em alguns momentos, com autoria feminina. Eu acho isso importante – e agora é um sociólogo falando –, porque são categorias êmicas: são os sujeitos dizendo que fazem aquilo que fazem, que criam a partir desse compromisso ético.

É óbvio que não é consensual, porque haverá escritores negros que dizem não fazer literatura negra, apenas literatura. Haverá autoras que vão dizer que não fazem literatura feminina, apenas literatura.

Escritores homossexuais que não fazem literatura queer ou literatura gay, fazem literatura. Acho que vale tudo nesse aspecto. Agora, não sou eu que vou dizer se isso existe ou não. No caso, cabe a um cientista social, que estuda literatura, como é o meu caso, compreender isso como categorias êmicas e dialogar com o projeto estético. Há uma história literária desses autores e autoras em cada um dos campos (literatura feminina, gay, negra, periférica, etc.) que dialoga com a história da literatura brasileira, que faz parte dela.

Por outro lado, também há uma história de apagamentos. Por mais que Rachel de Queiroz, ou Clarice Lispector, ou Lygia Fagundes Telles muitas vezes defendessem a existência de uma literatura feminina, por vezes não eram tratadas como defensoras de uma literatura feminina. E assinaram manifesto, apareceram nos jornais falando da importância de uma literatura feminina. E elas compõem a história da literatura brasileira mais ampla, enquanto ideia. Não sei se o Caio Fernando Abreu defendia a ideia de uma literatura gay, mas ele é associado a ela e seus contos tratam desse universo e, de repente, ele é um cânone para uma literatura queer, por exemplo. É valioso que a geração de alguém como Oswaldo de Camargo procure na história da literatura brasileira um cânone literário negro – como Machado de Assis, Lima Barreto, Cruz e Sousa. O Machado foi embranquecido ao longo da história literária brasileira, mesmo por grandes críticos literários. Por vezes, a dimensão étnica do Machado não aparece com intensidade. Há um movimento histórico, ao longo de quase todo o século vinte, de tentar, pelo mundo negro, trazer o Machado para a chave da autoria negra, mestiça, mulata, que fabula um universo negro, e cada vez mais isso fica evidente, assim

como Cruz e Sousa. Na história da literatura negra, se percebe que, durante muito tempo, escritores, ativistas e intelectuais negros reivindicavam um lugar para o Cruz e Sousa num cânone literário negro. Ou o Lima Barreto, ou a Ruth Guimarães, escritora negra que não dizia que defendia a ideia de literatura negra, mas se afirmava como escritora. Ela era um sucesso editorial quatorze anos antes de surgir Carolina Maria de Jesus. Em 1946, já era um fenômeno editorial. Ela surge no mesmo ano em que João Guimarães Rosa lança *Sagarana*. Em jornais que publicaram sobre a Ruth nessa época, pouquíssimas matérias a tratam como escritora negra. Tem uma matéria, em 1947, na qual ela fala sobre o que significa ser escritora negra no Brasil, mas afirma que não faz uma literatura negra. Ainda assim, era uma escritora negra e sabia do significado disso. Eu acho que literatura tem cor, tem gênero, classe social e localização geográfica. Digo isso no sentido de que há escritoras e escritores com tais marcadores sociais de diferença, que defendem essas ideias.

**FSD**: Você poderia falar um pouco mais das "categorias êmicas" que você tem utilizado no seu trabalho com escritoras e escritores? Você acha que esse é o conceito que colocaria uma linha no chão entre o que seria uma literatura negra / negrobrasileira / afro-brasileira e a literatura dita "brasileira"?

**Mário Medeiros**: A ideia de categoria êmica é um termo que vem da Antropologia, é uma linguagem das Ciências Sociais. Há um livro chamado *Bruxaria, Oráculos e Magia Entre os Azande*, do antropólogo inglês Evans-Pritchard. É um clássico. Quando falo de categorias

êmicas, são categorias próprias, formas de classificação próprias que os grupos sociais/étnicos/culturais, etc. usam para interpretar o mundo. Por que estou falando de categorias êmicas na literatura? Existe um conjunto de escritores que, historicamente, diz: “existe uma coisa chamada literatura negra, ponto. Eu faço literatura negra” ou "Fulano faz”, “Beltrano não faz”. O que é literatura negra para esses caras? Para o Oswaldo de Camargo, é X, Y, Z. Para o Cuti, é X, Y, K. Para o Nelson Maca, é tal coisa. Há pessoas dizendo: “existe algo chamado literatura negra; essa literatura tem um cânone, em que a gente se inspira; tem um conjunto de obras; a gente acredita nisso e vamos escrever tendo protocolos criativos a respeito do que a gente acha que é uma literatura negra; vamos escrever ensaios para reconstruir a história dessa literatura, recuperar autores do passado, mostrar gente do presente”. Quer dizer: é um universo de escritores e escritoras que defende uma ideia, um conjunto de obras, um cânone, dizendo que a literatura existe, por que existe e como existe, e aí não vai chegar um sociólogo e falar: “não existe porra nenhuma”. Basicamente, é isso. É nessa chave que eu opero, e esse raciocínio vale para a literatura queer, indígena, feminina, marginal, periférica.

Agora, isso não é pacífico. Por exemplo, o que é literatura marginal? Uma literatura das grandes periferias urbanas. Existe um conjunto de escritores que a gente identifica, da ponte para cá, como produtores de literatura marginal: tem uma forma de escrever, uma classe social, uma origem étnica majoritariamente preta e parda, descendente de nordestinos, mestiça, e por aí vai. E aí vem um cara como o Ferréz, cria um manifesto, nomeia os escritores e as escritoras que o inspiram,

elabora um cânone, um conjunto de escritores contemporâneos que, segundo ele, fazem a mesma coisa que ele faz, e organiza três volumes de literatura marginal, além dos livros que publica. Mas aí vem alguém e diz: "a gente faz literatura periférica, é mais ou menos parecido com isso aí, mas tem tais...". Aí vem um cara lá da Bahia, o Nelson Maca, que fala: "estou com vocês de São Paulo, acho que é isso mesmo, mas aqui é literatura divergente". É isso que estou chamando de "categorias êmicas": esses sujeitos estão dizendo que fazem determinadas coisas, afirmam e defendem uma ética criativa, têm um protocolo criativo, um projeto estético e político em torno da fabulação literária. E isso você vai ver, com maior ou menor intensidade, no caso das mulheres, no caso gay, no caso dos indígenas; no caso dos negros e dos marginais periféricos. As diferenças de nomeação são diferenças classificatórias, cada forma de classificar diz respeito a uma forma de entender o mundo. E cada terreno classificatório implica possibilidades de combinações, de existência. A maneira como se classifica o mundo abre um universo. Existem grupos disputando a classificação do mundo. Tem literatura, mas não é só literatura.

**FSD**: Essa afirmação parece fundamental: "é literatura, mas não é só literatura".

**Mário Medeiros**: Mas mesmo a literatura brasileira não é apenas literatura. Como Antonio Candido escreve na abertura da *Formação da Literatura Brasileira*: é galho de segunda ordem no Jardim das Musas.

**FSD**: Uma "literatura empenhada".

**Mário Medeiros**: Uma “literatura empenhada”, que funda a nação e que funda o nacionalismo, cria um sentimento de natividade, tem o compromisso no engajamento, tem um empenho. Então, nunca é só a literatura.

**FSD**: Dito isso, onde se encontra a sua literatura?

**Mário Medeiros**: Boa pergunta. Nunca falei claramente "eu faço literatura negra", mas faço literatura negra, porque vários protocolos criativos – que reconheço em quem defende literatura negra – eu coloco. Meus narradores majoritariamente são negros, não estão em situações estereotipadas da experiência negra, não são o escravo, a mulata, não são o pobre, o ferrado, destituído de ação. Isso faz parte do protocolo criativo de um projeto estético da história da literatura negra brasileira, que acho interessante. Então, a minha literatura é uma literatura negra urbana. O meu engajamento literário vai nessa direção.

**FSD**: Nesse universo de conceitos, de literatura afro-brasileira, negrobrasileira, negra-urbana, você prefere o termo "literatura negra"?

**Mário Medeiros**: Eu prefiro, acompanhando um argumento do Cuti, que uma vez eu vi dando uma palestra e acho que chegou a escrever sobre isso. A história da experiência brasileira, do ponto de vista dos descendentes de africanos, é também uma história das associações que carregam, especialmente no século vinte: a Sociedade Beneficente dos Homens de Cor, a Frente Negra Brasileira, a imprensa negra brasileira, os Cadernos Negros, a literatura negra, e por aí vai. O que isso quer dizer? A partir de certo momento – inclusive como postura mais

inclusiva diante das diferenças de uma sociedade tão miscigenada, como é a brasileira –, os diferentes intelectuais e ativistas negros entenderam que pretos e pardos, com suas diferenças de cor de pele, etc., sofriam as mesmas experiências de discriminação, e a ideia de ser negro acaba se tornando um grande guarda-chuva político da união dessas diferenças, o que é bastante complexo. Na sua maioria, a população brasileira não é preta de pele escura, é um país mestiço. Dos 52%-53% que se afirmam negros, pelo menos uns 40% são pardos, numa paleta de cores bastante ampla. Entre 12% e 13% são pretos, remetendo à cor mais escura. Mas há uma história política de união com o termo "negro", que se reverbera nas experiências associativas dessa população. Pelo menos é assim que entendo. E tem outra coisa: a ideia de afrodescendente não dá conta da experiência brasileira, não dá conta da diáspora. Ela até fala da diáspora. Eu sei que, nos Estados Unidos e no Caribe, o termo *Afro-american* (afro-americano) ou *Afro-caribbean* (afro-caribenho) marca essa transição diaspórica. Me parece que o problema é: embora se remeta a uma origem que é verdadeira, eu não sou africano. Qualquer construção que eu fizer em relação a isso – estou falando por mim – vai ser uma construção intelectual, não sentimental. Eu sou brasileiro, a minha experiência é brasileira, de um negro brasileiro, é o que sou. E isso tem toda uma carga histórica, de experiência social, etc., que não invalida a minha relação com uma África em que nunca botei os pés, que imagino, e que é, obviamente, de onde vieram os meus antepassados. Com isso, não estou invalidando as pessoas que se autodeclaram afrodescendentes, afro-americanas, afro-caribenhas, não é disso que se trata.

**FSD**: E como você encara a questão da apropriação cultural no âmbito da produção literária? Haveria assuntos, haveria histórias, personagens ou linguagens que seriam próprios a um grupo de autoras / autores, ou, pelo contrário, essa literatura deveria ser (ou é) um *locus* de liberdade sem restrições?

**Mário Medeiros**: Falar em apropriação no mundo da cultura é sempre muito complicado. A cultura circula e os sujeitos se apropriam dos produtos culturais das formas mais variadas. Você pode falar – e é claro que cada um desses termos tem uma carga política e histórica – em aculturação, assimilação, apropriação, antropofagia, hibridismo, sincretismo, bricolagem. O problema é que cada uma dessas coisas geralmente está ligada a uma situação de hierarquia, poder, colonialismo. Aculturação, assimilação e hibridismo muitas vezes estão ligados à ideia de destruição do outro.

Agora, no começo da entrevista, você me perguntou de uma série de escritores com os quais me encantei ou escritores que me inspiraram. É Caio Fernando Abreu com Cortázar; é João Antônio com Lígia Fagundes Telles; vai ter Mario Benedetti e Carolina Maria de Jesus... São produtos culturais que, de certa maneira, eu pincei, como o jazz, o cinema iraniano, meti num liquidificador e [o resultado] chamei de meu. Então, falar em "apropriar-se da cultura do outro" é algo complicado. Uma coisa é me sentir inspirado, reinventar algo a partir de um contato; outra coisa é dominação e poder. O problema por trás da ideia de apropriação remete à história de termos como assimilação e aculturação. Um grupo social que se vale da experiência de outro grupo social, dos seus valores, dos seus

signos, dos seus produtos, retira-os daquilo que parece ser a sua origem – talvez não necessariamente seja, mas, naquele momento histórico, é a sua origem – e os chamam de seus, muitas vezes destituindo aquele grupo. Isso é colonialismo, é a parte da apropriação que é um grande problema. Agora, uma parte da ideia de cultura é justamente a ideia de circulação, de mistura e de transformação. Eu sou um produto como escritor ou como cientista social. A Ciência Social não nasceu no Brasil. A Ciência Social é uma ciência moderna europeia, de uma porção pequena da Europa Ocidental. E os autores que citei, como sendo aqueles que me inspiraram, majoritariamente não são negros.

**FSD**: Vou jogar lenha no fogo, para saber a sua posição. No âmbito da arte, houve recentemente mais de um caso de autores / autoras criticados por se valerem de temas ou de histórias que, supostamente, não lhe diziam respeito. *American dirt* (2020), romance da americana Jeanine Cummins, de ascendência porto-riquenha, conta a história de imigrantes mexicanos (uma mãe e seu filho), ou seja: segundo a perspectiva dos defensores da noção de apropriação, abordaria uma história que não seria a dela. Um caso anterior é o de Dana Schutz, pintora branca que, na bienal do Whitney Museum de 2017, exibe uma pintura intitulada *Open casket*, cujo assunto é o corpo morto de Emmett Till, menino negro que, como a gente sabe, foi linchado por racistas no Mississippi, em 1955. Ali também houve protestos. Entre outros, durante a exposição, um artista negro, Parker Bright, se postou diante do quadro com uma camiseta escrita "Black Death Spectacle" ("Espetáculo da Morte Negra"). Como você encara essas situações?

**Mário Medeiros**: Encaro com muito respeito ao debate, mas com discordância em relação a ele também. Não conhecia os casos que mencionou, especialmente o caso do artista que se posta diante do quadro da representação do caixão do Emmett Till. Encaro com respeito à atitude, mas tenho discordância. O grande problema da apropriação – e o conceito já traz essa dimensão – é o que está embutido em termos de hierarquia, dominação e poder. É claro que com isso não posso concordar. Se um grupo social vai lá e expropria o outro, isso é colonialismo, é pilhagem, é destituição. Essa é a história do colonialismo e do neocolonialismo. O problema é que a cultura, a ideia de cultura, a transformação da natureza em cultura, a ação humana de criar coisas é necessariamente uma mistura, necessariamente é bricolagem, necessariamente é afetada e tem a dimensão do afetar. O que acontecerá dessa mistura é o que a gente pode chamar de cultura. Agora, não dá para ser ingênuo e pensar que cultura é destituída de poder: está aí a história do racismo, do capitalismo por trás disso. A questão toda é: como você faz a mistura, a bricolagem, a aproximação com ética, com respeito àquilo de onde se parte? Eu não sei, não conheço a história do quadro nem da pintora que você mencionou. Porém, se a pintora foi alguém que estudou a história dos movimentos dos direitos civis americanos, ficou impactada, representou aquilo com dignidade, com respeito à história dos movimentos, à história negra americana, à história do Till, à luta dos direitos civis; se estudou profundamente e procurou conferir essa profundidade ao ponto de vista da representação artística, por que ela não poderia fazer isso? Ela não seria uma artista antirracista ao fazê-lo? Se ela pintou nessa chave, é absolutamente

antirracista, e não é isso que nós queremos? Que os brancos sejam antirracistas, e que o racismo não seja uma questão apenas da população negra? A pergunta a ser feita é: qual o compromisso da Dana Schutz com a causa antirracista? Se foi profundamente compromissada com a causa antirracista, se se comprometeu com ela na sua obra, se estudou a história do caso Till e dos movimentos de direitos civis, e se faz isso com respeito, com dignidade, sem ser protagonista da causa, mas como aliada, por que não?

Aqui no Brasil, há um debate que diz respeito ao uso de vestimentas e símbolos das religiões de matriz africana por pessoas brancas, como o turbante. Pouca gente conhece a história do uso de turbantes entre africanos. É uma história não só africana, mas também africana. Se o sujeito que usa turbante o faz de maneira absolutamente recreativa, ele corre o risco de encontrar alguém que leve a sério e de ter uma conversa sobre o sentido do turbante, do porquê está fazendo uso dele. Agora, se o sujeito não nega que está usando um turbante, remetendo-se à expressão cultural negra, africana, de comunidade de terreiro, e conhece isso, e eventualmente, inclusive, é seguidor de religião africana, como o candomblé, ou de diferentes matrizes do candomblé, ou conhece a história da África, se identifica e estuda, por que não? Não vejo problema, mesmo porque nós, africanos, afrodescendentes, negros, etc., que tivemos, em relação às nossas matrizes, muito da nossa história apagada pelo colonialismo e pelo capitalismo, acabamos incorporando muito do que é moderno, burguês, ocidental. Essa modernidade burguesa e ocidental faz parte da minha experiência. Se

eu apagar aspectos dessa cultura burguesa, ocidental, moderna, não serei mais quem sou, serei um homem à margem.

Acho que é um debate sério, complexo, muito importante de ser feito. Geralmente, o que nubla esse debate, falando do ponto de vista da literatura, são os escritores em trânsito. Por exemplo, a história do Dany Laferrière, haitiano que vai para o Canadá. Em [seu primeiro romance] *Como fazer amor com um negro sem se cansar*, muitas vezes isso aparece e ele fala: "se eu tirasse a experiência do exílio, de estar aqui no Québec, se tirar isso de mim, não serei mais eu. Eu sofro racismo aqui. Não sou canadense, mas também sou. Sou haitiano, mas também não sou". Quer dizer, o trânsito, o exílio e a relação com as culturas fazem parte da relação entre os símbolos. Acho que são polos e oposição o que leva a pensar a cultura. Um lado é solidariedade, respeito, dignidade, aliança e até mesmo identificação. O outro lado é colonialismo, racismo, neocolonialismo, dominação, hierarquia, poder, destruição. Cultura está no meio disso. A ideia de apropriação, assimilação, aculturação, hibridismo, bricolagem, antropofagismo e outras estão aí também.

# OLIVIO JEKUPE

*A criança nossa de sete anos, se vem para a cidade, não sabe como o branco pensa. Tenta fazer do jeito dela e as pessoas falam: "menino, não faz isso". Mas lá na aldeia é o costume. O costume nosso é diferente. Quando você chega a uma aldeia guarani, você vê uma criança de sete anos fumando no cachimbo, daí as pessoas falam: "nossa, a criança fuma no cachimbo?". Sim, mas a gente incentiva, porque a criança aprende desde pequena que o cachimbo dá força para nós. No mundo do branco não é assim, eles vão falar outra coisa. Então, essa é a literatura nativa. Quando vou escrever, às vezes eu passo um sufoco com as editoras, porque as editoras querem que eu tire essas coisas: "não fala do cachimbo". Mas se tirar o cachimbo, estarei mentindo.*

**FSD**: Olivio, por que você começou a escrever? O que aconteceu para enveredar para um ofício como esse?

**Olivio Jekupe**: Eu morava no Paraná. Como sempre gostei de estudar e era garoto novo, acompanhava as questões indígenas e observava os problemas sociais. Era a época da ditadura e a gente via muito problema, por exemplo, morte de índios, estupro, assassinato, questões de terra. Naquela época já era muito difícil, porque a gente sabe que o povo indígena sempre foi desvalorizado. Como gostava muito de ler, ainda garoto em 1984, resolvi escrever um romance. Comecei a escrever sobre a questão indígena, um romance bem crítico. Nisso, eu mesmo me oficializei e falei: "sou escritor". Passei a vida falando para os outros que era escritor, mas não tinha trabalho publicado. Vim estudar em São Paulo, fui para Curitiba e, em 1988, eu entrei numa faculdade chamada PUC [Pontifícia Universidade Católica]. Naquela época, estava morando

em Curitiba e comecei a divulgar a minha vida como escritor para os outros, mas eles falavam: "você tem livro publicado?". "Não, livro não tenho, mas sou escritor, escrevo e vou guardando os meus trabalhos." Vindo para São Paulo, entrei na USP [Universidade de São Paulo], para cursar Filosofia, e comecei a correr atrás de editor para publicar. Comecei a perceber que as editoras não tinham interesse em publicar livros de autores indígenas, porque aquela época era uma época diferente. Foi passando o ano. Até que um dia, andando na USP, descobri uma editora e resolvi publicar o livro de forma independente. Fiz a publicação de um livro de poesia para ter esse livro na mão. Lancei um livro de poesia chamado *Leópolis inesquecível*, e comecei a divulgar, porque pelo menos tinha um livro na mão para dizer que era escritor.

Os anos foram passando e voltei para o Paraná de novo. Estava morando numa aldeia chamada Laranjinha, e ali resolvi escrever um novo livro. Lancei *500 anos de angústia*, em 1999, como publicação independente também. Publiquei e voltei para São Paulo de novo. Fui morar na aldeia Krukutu e comecei a divulgar os meus livros para o turista que ia para a aldeia. Foi passando o tempo, sempre lançava livros independentes. Eu ia à gráfica, publicava, trazia para a aldeia e vendia. Eu lancei um livro chamado *Xerekó Arandu: A morte de Kretã*, também independente. Lancei *Iarandu: O cão falante*, um livro infantojuvenil. Em 2000, a Marta Suplicy ganhou a eleição e nós conseguimos trazê-la à aldeia. De repente, a secretária da Educação, que estava presente, viu os meus livros e falou: "o rapaz é escritor". Eu falei: "pois é, eu sou escritor". A secretária falou: "temos que comprar o livro desse rapaz para distribuir nas escolas". Nisso, a Secretaria de Educação comprou diversos livros

meus e distribuiu para todas as escolas municipais. Comecei a ficar mais conhecido na capital. Foi uma compra grande. Os meus livros, que eram independentes, passaram para uma editora, que fez contrato, tinha direitos autorais. Aí a minha vida começou a mudar, porque as escolas de São Paulo começaram a me chamar para dar palestras. Comecei a ter mais sorte, a publicar livro em editora e fui ficando mais conhecido. Hoje, as pessoas têm o costume de falar que eu sou famoso. Passei a vida dando palestras. Isso foi bom, porque, hoje, todo mundo que me encontra fala: "nossa, você é famoso". Sempre falo que não sei se sou famoso, mas estou sempre falando.

A partir do ano 2000, começaram a surgir outros [escritores] e hoje nós temos bastantes escritores no Brasil, porque naquela época era difícil. Passei uma vida difícil para divulgar os meus trabalhos. Hoje, tenho três filhos que são escritores. São talentosos, mais talentosos do que eu. Eu falo para eles: "se tivesse o dom que vocês têm, eu era famoso". O meu filho é famoso. Eu tenho um filho chamado Kunumi MC[1]: ele é escritor, cantor, compositor, tradutor de libras, toca violão, canta música guarani, canta rap e canta música guarani na batida dos Runikun do Acre. O meu filho é famoso internacionalmente. E tem vinte anos. Essa é a minha vida. Uma coisa que me deixou feliz é que as pessoas começaram a procurar o meu trabalho. Fazem pesquisa, muitas pessoas fazem mestrado e falam: "você é referência no Brasil", porque sempre sou citado. Sempre recebo e-mail de uma tal de "Academia Edu". São pessoas que fazem citações em livros e sempre me contam que estou

[1] Atualmente, "Owerá" é o nome artístico de Werá Jeguaka Mirim, indígena do povo Guarani Mbyá.

sendo mencionado em alguma tese. Nessa semana, eu estava olhando, e já tem 158 artigos falando de mim, são várias pessoas. No começo, lembro que estava na aldeia e, de repente, chegou um cara da Unicamp [Universidade Estadual de Campinas] fazendo graduação, e ele falou assim: "eu gostaria de estudar os seus livros, suas obras, você quer?". Eu aceitei. Ele fez a graduação estudando os meus livros, depois entrou para o mestrado e a tese de mestrado dele foi sobre os meus livros, as minhas obras. A tese de mestrado foi publicada em livro, então tem um livro falando de mim. E outras pessoas, de várias cidades do Brasil, sempre entram em contato comigo. Às vezes, tem aqueles que nem sei, mas que estão estudando as minhas obras e vejo na internet que têm tese de mestrado falando de mim. Então, isso foi bom porque o nome indígena começa a ser valorizado.

O índio sempre foi considerado atrasado. Isso é ruim. A gente sempre falava: "nós não somos atrasados, nós somos um povo diferente, somos um povo que pensa, que valoriza as duas formas: a oralidade e a escrita". O índio sempre foi escritor, só que as pessoas nunca valorizaram, falam que o índio só conta história. Os antropólogos do passado pesquisavam os índios. Os índios contavam histórias para eles e eles publicavam livros no nome deles. Isso era uma exploração, porque o índio é o escritor, quem falou a história foi o índio, então por que o nome dele não está lá? Eu comecei a falar: "nós não podemos ficar contando história, temos que escrever a nossa própria história". Em vez de contar para o antropólogo, você escreve. Os índios aprenderam a ler e a escrever. Não vão mais contar histórias para os outros. Assim aconteceu com os meus filhos. Fiquei impressionado que os meus filhos

começaram a escrever cedo. O Tupã começou a escrever com dez anos e o Kunumi com nove anos e, aos nove anos, assinou um contrato com a maior editora do Brasil, a FTD, e hoje ele tem livro publicado. Ele era tão pequenininho que até brinco que a caneta era maior que ele. Hoje eles riem quando eu falo isso. Na verdade, eu nem sabia que ele estava escrevendo. Um dia o vi escrevendo e pensei que tinha copiado de um livro. Ele falou: "não, fui eu que escrevi". Eu achei estranho. Eu falei: "então, escreve outra história aí". Eu o tranquei no quarto e o deixei sozinho, fechei a porta. Eu o deixei com o caderno na mão e quando voltei, uma hora depois, ele tinha escrito uma história, aí eu vi que era dele mesmo. Saiu no jornal e a editora contratou na hora. As crianças, na aldeia, têm o costume de ouvir as histórias, mas, quando eram pequenas, começaram a ler os meus livros e a escrever também, sem eu falar nada. As crianças, na aldeia, aprendem a oralidade, só que a gente tem que os incentivar para escreverem também, porque se contarmos história para os outros, os outros vão publicar. Quando você escreve uma história, aquela história é sua. Você não deve contar para os outros, porque senão o cara publica.

**FSD**: Qual foi o período em que essa realidade começou a mudar?

**Olivio Jekupe**: A partir de 1980 para cá, porque não havia escritores indígenas. Em 1980 surgiram os primeiros indígenas do Brasil a publicarem um livro. E o primeiro a publicar livro não fui eu. Os primeiros escritores indígenas são dois índios Desana que nem falam português direito, falam mais francês, se não me engano, moram perto da Guiana Francesa. Eles são chamados de povo Desana. Eles lançaram um livro, se

eu não me engano, em 1980, sobre a mitologia Desana. Em 1980 surgiu também uma escritora, que morava no Rio de Janeiro, chamada Eliane Potiguara. Aí foram surgindo outros escritores, como o Daniel Munduruku, no final dos anos 1990, e a coisa foi crescendo. De 2000 para cá, com o surgimento de escritores, as secretarias do Brasil começam a observar esses livros. Não foi por acaso que surgiu a Lei n. 11.645, que fala sobre a questão indígena[2]. Com essa lei, abriu-se caminho para mais escritores e as editoras começaram a se interessar mais por livros de autores indígenas, quando antes não tinham interesse.

**FSD**: Quais os temas pelos quais você se interessa mais, como escritor, e qual o papel da tradição oral no seu registro escrito?

**Olivio Jekupe**: Na verdade, gosto de escrever sobre os dois lados, tanto no estilo da oralidade, que é a literatura infantojuvenil, e também na visão crítica. No começo, escrevia a história mais crítica, e percebi que as editoras tinham medo de publicar livros assim. Então fui obrigado a entrar nesse tema. O branco tem o costume de falar assim: "você escreve mito?". Não, a gente escreve a história oral que a gente escuta, mas, pela oralidade, a gente pode criar uma história. Então, escrevo das duas formas. Lancei um livro chamado *Xerekó Arandu: A morte de Kretã*. É um livro que não vende, é um livro crítico. Então, aprender a escrever a oralidade é bom, porque é uma forma de deixar aquele trabalho registrado. A gente sabe que nem todo mundo possui o dom de contar histórias, e muita história pode ser perdida. É um problema sério. Então,

[2] A lei 11.645, de 10 de março de 2008, torna obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados.

pela publicação de livros, a gente tem essa oralidade guardada para, por exemplo, professores que estão trabalhando nas aldeias. Porque nem todo professor na aldeia é um escritor, um contador de história. E quando esse livro chega às escolas dos brancos, é importante porque as pessoas vão começar a entender como é o pensamento indígena. Isso é importante.

Sempre falo isso para as pessoas, porque às vezes desvalorizam a gente por falta de conhecimento também, e daí [ao entrar em contato com a literatura indígena] podem começar a respeitar os nossos indígenas. Eu sempre falo que sou uma pessoa que não gosta de fazer coisa errada, porque se a gente fizer, as pessoas dizem: "os índios são assim, mesmo". Então, o nome é desvalorizado para todos. E quando dou palestra, as pessoas me valorizam muito, me respeitam, falam: "nossa, Olivio Jekupe, espirituoso, tem vários livros". Quando falam meu nome, na verdade estão falando o nome de todos, porque as pessoas começam a ver que o índio não é burro como sempre imaginaram, porque a visão do povo é essa: o índio é um povo atrasado, e não é. A oralidade tem que ser valorizada. Por meio da escrita que eles [as pessoas brancas] começam a perceber isso. E daí, depois da palestra, me chamam até de senhor: "senhor, posso fazer uma pergunta?". Mas se eu não fosse senhor, iam me chamar de "você". A sociedade costuma valorizar o outro quando vê que tem o conhecimento, que tem a capacidade. Então, isso que é importante, as pessoas começam a perceber o valor do nome indígena. E daí vai vir outra consequência também, porque primeiro valorizam o nome, só que depois a gente vai sofrer outro tipo de preconceito, porque essa doença é incurável. Vem um índio agora com

outro nível, eles começam a valorizar, mas ao mesmo tempo aparece outro preconceito, outro ataque: “mas ele já não é mais índio”.

**FSD**: Você falava da importância de guardar a tradição oral. Gostaria de perguntar sobre as fontes escritas na sua literatura. Há autores – um autor ou uma autora – ou um livro específico importante para você, que você admira? Como funciona o seu universo de referências?

**Olivio Jekupe**: Eu tenho grandes referências. Quando era pequeno, estudei muito, fui um cara que leu muito na vida. Hoje, leio pouco, porque a gente está na aldeia e às vezes não tem livro. Mas eu tive, na juventude, acesso à leitura e à biblioteca. Na faculdade também aproveitei para ler muito. Mas quando comecei a ler, tive as grandes referências. Então, o que não esqueço até hoje é o Jorge Amado. O Jorge Amado foi um grande influenciador que me deixou muito feliz. E também gostei muito, quando garoto, do Monteiro Lobato. O Monteiro Lobato é um influenciador que me incentivava a ler, e ao mesmo tempo me incentivava a escrever. Comecei a ler livros críticos também, o que foi uma forma de incentivar a escrita mais crítica. Leonardo Boff era um dos grandes críticos da época, e eu ficava de queixo caído. Eu era garoto e não entendia... Quer dizer, algumas obras entendia, o cara escrevia de um jeito bem popular. Mas também escrevia livros críticos mais pesados, que era para a gente não entender, era para os intelectuais lerem. Lembro de um livro chamado *Igreja: carisma e poder*. Eu li o livro, não entendi nada. Era um livro para os padres, uma crítica contra a própria Igreja Católica. O Leonardo Boff é um grande intelectual, também foi um incentivador do meu trabalho crítico. Frei Betto

também, a gente sentiu o pé no chão para entender a questão indígena, porque ele escreve sobre o povo popular, mas o povo popular sofre como o indígena sofre. Como sempre falo, escritor não escolhe, ele nasce com o dom. Esses caras foram minha inspiração. E hoje, fico feliz, porque quem sabe no futuro vão falar: "Olivio é a inspiração para muitas pessoas no Brasil". Quem sabe?

**FSD**: O que você acha que ficou dos autores de língua portuguesa que você leu de pequeno, quando estava na escola?

**Olivio Jekupe**: Monteiro Lobato foi muito importante na minha vida nesse sentido, como leitor, mas a gente sabe que hoje ele recebe muita crítica, as pessoas falam que ele era muito racista. Mas para a gente que leu, foi bom para ter algumas ideias de como é. Escreveu um livro sobre o saci. E quando eu estava na USP, fazendo minha prova, e o tema que escolhi era sobre o saci, tinha o Monteiro Lobato, o Saci, e tinha um texto chamado "O Saci verdadeiro", para tentar mostrar que o Saci, na verdade, é um personagem indígena. Isso foi uma coisa importante, porque eu, que era fã do Monteiro Lobato, combatia a ideia dele, a teoria dele. E hoje, as pessoas no Brasil usam essa referência do Monteiro Lobato com o meu livro. Então, o Monteiro Lobato lançou um livro chamado *O Saci*, e eu lancei quatro sobre o Saci, já estou ganhando do Monteiro Lobato. Mas o Monteiro Lobato é o *best-seller*. As pessoas criticam ele, mas eu não critico, porque foi minha referência, foi o mestre dos meus pensamentos.

Quanto ao Jorge Amado, li algumas obras dele, e li uma que está na minha cabeça até hoje. Era garoto e li um livro chamado *Capitães da*

*areia*. Está na minha cabeça até hoje, não sai. *Capitães da areia*. É o melhor que ele escreveu, mas é um livro crítico. Ele faz uma análise social para mostrar a pobreza na Bahia e o sofrimento das crianças abandonadas. O livro dele é obra-prima para mim. E, como falei, o Boff foi uma referência, admiro muito, tive contato com ele uma época. Então, isso deixa a gente feliz. Por mais que, às vezes, as pessoas critiquem um [escritor], para a gente vai ser sempre um mestre que ajudou a pensar, porque o pensamento dele fez com que a gente criasse outro pensamento, porque o pensamento, quando se cria, nunca é só da gente. Eles foram muito importantes para mim.

**FSD**: Você faz diferença entre essa literatura, chamada "indígena", publicada hoje, e o que se chama de "literatura brasileira", na qual estão Monteiro Lobato e Jorge Amado?

**Olivio Jekupe**: Eu criei uma teoria, aqui no Brasil, chamada "literatura nativa". Eu que criei o termo "literatura nativa". E os indígenas, você vai escutar, discordam de mim. Por exemplo, o Daniel Munduruku fala de "literatura indígena". Para mim, nós, indígenas, escrevemos literatura nativa porque somos um povo em nações diferentes uma da outra. No mundo indígena, nós temos uma língua, um costume, uma religião, um pensamento. Então, quando vamos escrever as nossas ideias, a gente escreve seguindo o pensamento do nosso povo. Eu criei essa teoria para tentar que nós, indígenas, escrevamos uma literatura diferente da dos outros, uma literatura nativa que tenha a ver com a nossa realidade, com o nosso pensamento, como a gente vê. Já a literatura indígena é aquela literatura que sempre existiu, que vem desde Pero Vaz de Caminha, José

de Alencar, sempre escreveram sobre a história indígena, mas com uma literatura diferente, que não tem nada a ver com a realidade do pensamento indígena. O José de Alencar escreveu sobre o guarani e a gente não conhece o guarani, não consegue entender o guarani do José de Alencar porque ele criou uma ficção. As pessoas vão escrevendo uma literatura indígena seguindo a cabeça deles: o Alencar pensa e escreve, mas não é o que o índio pensa. Essa é a diferença da literatura indígena com a literatura nativa. A gente tem esse embate aqui no Brasil, mas eu fico sempre longe, porque sei que quando alguns vão debater, eles vão falar sobre a literatura indígena para combater a minha teoria.

Por exemplo, falei que tenho três filhos escritores, mas quando começaram a escrever a literatura deles com nove, dez anos, eles não sabiam como o branco pensa, então não escreveram como o branco pensa; eles escreveram como o guarani pensa. Quando escreveram a historinha deles (eles falam guarani), tiveram que escrever em português, então tiveram que tentar mudar o português para escrever e, ao mesmo tempo, se valer do que é guarani, porque sem isso não conseguem pensar. A criança nossa de sete anos, se vem para a cidade, não sabe como o branco pensa. Tenta fazer do jeito dela e as pessoas falam: "menino, não faz isso". Mas lá na aldeia é o costume. O costume nosso é diferente. Quando você chega a uma aldeia guarani, você vê uma criança de sete anos fumando no cachimbo, daí as pessoas falam: "nossa, a criança fuma no cachimbo?". Sim, mas a gente incentiva, porque a criança aprende desde pequena que o cachimbo dá força para nós. No mundo do branco não é assim, eles vão falar outra coisa. Então, essa é a literatura nativa. Quando vou escrever, às vezes eu passo um sufoco com

as editoras, porque as editoras querem que eu tire essas coisas: “não fala do cachimbo”. Mas se tirar o cachimbo, estarei mentindo. Então, sou muito criticado no Brasil porque a minha teoria quer mostrar como a maioria desses índios famosos nunca viveu na aldeia, e aí tentam escrever a mesma coisa. Às vezes, até brinco que muitos são a reencarnação de José de Alencar.

Quando cursava Filosofia na USP, eu fumava no cachimbo na frente de todo mundo. Não estou preocupado com isso, é a minha crença. Daí um dia falaram para mim: “como você usa cachimbo? Você é um universitário e acredita nessa coisa?”. Sim, acredito, porque vivi na aldeia e aprendi isso: o cachimbo é que dá força para nós. Agora, porque virei universitário, vou ter que abandonar? Não. Eu vim aprender conhecimento; a minha crença, não sou obrigado a largar. O guarani tem suas crenças, e quando vai escrever, escreve seguindo o nosso pensamento, que é diferente do de José de Alencar. O José de Alencar nunca foi a uma aldeia guarani, mas ouviu falar, e de ouvir ele criou a história de *O Guarani*. O Alencar, naquela época, morava no Ceará. Você acha que no Ceará ele pegou um jegue e foi lá buscar os guaranis do Rio Grande do Sul? Não foi, porque, naquele tempo, para ir do Ceará até o Rio Grande do Sul ia gastar uns três meses para chegar.

**FSD**: Você está dizendo que a literatura indígena pode ter, como tema, os povos indígenas, mas é uma literatura escrita do exterior, por alguém que não viveu a cosmogonia indígena e não a conhece de dentro?

**Olivio Jekupe**: A literatura indígena pode ser escrita, mas, às vezes, a gente percebe que ela é diferente de nós, que estamos na aldeia,

escrevendo a nossa história. Tem gente que faz Antropologia e dá palestra sobre o indígena, mas nunca foi a uma aldeia. Então, fala o que pensa. Agora, quando o índio vem falar, fala do jeito dele, porque nós temos nossos problemas. Um dos assuntos abordados no meu livro *História de Kairú* é, por exemplo, a violência sexual, porque pensam que o índio não vive. Vive, porque o índio é gente, ele erra como o povo da cidade. A gente tem, às vezes, do marido bater na mulher, acontece na aldeia também. Na realidade, as pessoas não querem que mostre, porque precisa mostrar sempre aquela história do José de Alencar, em que o índio é o bom selvagem. A gente pode mostrar a realidade. A realidade faz parte da literatura nativa.

Como falei, existem coisas nos meus livros com que as pessoas entram em choque. Em *O Saci verdadeiro*, tem uma história em que o garotinho guarani vai casar com uma índia, mas ele tem doze anos. Para o branco é algo assustador, e para nós é... O índio fumando num cachimbo é normal para nós. A criança, na aldeia, anda descalça. As pessoas [brancas]: "nossa, coitadinha". A gente fala: "coitadinhos são vocês que têm que usar tênis o dia todo, e quando tira tem chulé". O índio anda descalço, não tem chulé. E eles acham que pisar na terra faz mal. Não. Para nós, a criança pisar na terra é saúde. Então, essas coisas que o índio pensa é diferente do povo da cidade. As pessoas [brancas] não entendem muito. Quando a gente vai escrever, transforma do jeito que é, às vezes, certa coisa. Por isso que já recebi muitas chamadas das pessoas: "não tem como você tirar o cachimbo?". Não posso, porque daí vou mentir para o branco e, ao mesmo tempo, esconder uma realidade que é nossa. Por que o cachimbo é importante? Isso tem que ser mostrado. Por isso

que eu falo que literatura nativa é a vivência nossa. Mas se criou uma ficção, e, às vezes, essa ficção faz com que a universidade crie mais preconceito.

**FSD**: Agora, digamos que vou apresentar o Olivio Jekupe. Digo que ele escreve literatura brasileira ou literatura nativa?

**Olivio Jekupe**: Gosto que fale literatura nativa, porque se você falar literatura brasileira é genérico, todo mundo escreve. O cara fala que é brasileiro, está falando português e às vezes segue algumas coisas daqui e fala que é brasileiro. Eu falo sempre que escrevo literatura nativa. Igual ao rap do meu filho. Ele sempre fala: "eu crio um rap nativo, porque não escrevo um rap igual na cidade, eu falo na minha língua. Escrevo o meu rap para falar do sofrimento do meu povo, então não é brincadeira". Isso também é nativo. Não sei se você já ouviu algum rap do meu filho. Você entra no YouTube, tem lá várias músicas. E uma das músicas dele, que estava cantando uma vez, as pessoas falam: "nossa, que bonito, essa música é linda". E perguntam o que está dizendo a música. Daí ele diz: "está dizendo que morram as terras que vocês roubaram da gente".

**FSD**: Você foi alfabetizado em guarani?

**Olivio Jekupe**: Comecei sendo alfabetizado em português, depois fui pegando a parte mais guarani. Já os meus filhos foram alfabetizados só em guarani. Depois, com o passar do tempo, foram aprendendo o português. É bom as crianças aprenderem o português para se tornarem um grande líder, porque quando você tem conhecimento do português,

tem o domínio de falar, de fazer. Por exemplo, como sou escritor, por meio do conhecimento posso falar com o público, porque o público quer ouvir a gente, então você tem que ir para o conhecimento. Por isso que as pessoas sempre falam: "como aquele cara fala tão bonito e eu, que sou branco, não consigo falar?". Por causa do conhecimento.

**FSD**: Para a gente fechar a nossa conversa, queria saber se você acompanha o debate sobre apropriação cultural, hoje, e se você tem alguma posição no que diz respeito à literatura.

**Olivio Jekupe**: Eu não debati ainda essas questões. Vi alguns comentários, que às vezes a gente vê, mas não tenho muita noção do que estão discutindo. Eu discutiria se estivesse ao vivo com as pessoas, para a gente escutar as propostas e as ideias, para aí falar o que eu penso. Porque falar sem poder ouvir, é difícil.

**FSD**: Obrigado pelo seu tempo, Olivio, e obrigado pela conversa.

# RONI WASIRY GUARÁ

*Porque apesar de viver numa região onde predominavam povos indígenas, o próprio indígena que estava na cidade tinha preconceito com o indígena aldeado. Muitos desses indígenas chegavam a dizer: "não sou índio", "eu sou gente da cidade". Isso era algo que me feria, até pelo fato de a cidade ter coisas que a gente não tinha, eu me sentia ruim. Uma vez na cidade fiquei olhando para um cidadão por causa de um relógio que ele tinha no pulso, e quando retornei para casa, conversei com o meu pai: "lá na cidade, eles prenderam o tempo; está preso lá no amuleto no braço deles, e aí eles vêem o tempo por ali". Nós, não. Sabemos o tempo de fazer um roçado, o tempo de cortar a floresta, e pedimos permissão para cortar os filhos dela, porque nós precisávamos alimentar os nossos, que um dia alimentarão os dela, coisa que lá [na cidade] não se fazia.*

**FSD**: Escutei você dizer, numa entrevista, que tinha nascido na maior biblioteca do mundo, que era a floresta. Queria que você tentasse revisitar como começou a escrever, e quais foram as referências importantes na sua formação como escritor.

**Roni Wasiry**: Vamos lá, vamos andar de canoa, pegar os remos e começar as nossas remadas. A questão da escrita, nessa preparação, tenho dois momentos: tanto a escrita no sentido de aprender a escrever, quanto a escrita hoje, para ser chamado de escritor. A questão da primeira escrita: nós éramos adolescentes e fomos levados para a cidade para que pudéssemos ser ensinados nas coisas chamadas de modernidade... Na verdade, o intuito não era que tivéssemos as profissões que temos hoje. Era mais questão de religião, promovida por homens religiosos.

**FSD**: Eram missionários?

**Roni Wasiry**: Missionários. E que buscavam aprendizes para futuros missionários nos moradores das comunidades. Hoje, eu entendo que esse era um caminho que eles estavam traçando para que tivessem maior domínio, melhor acesso às comunidades indígenas, porque, por meio da ajuda a um comunitário, seria mais fácil dizer: "você me deve um favor, então vou te cobrar". E aí houve essa aproximação. Lembro que a gente não tinha muito acesso a coisas escritas, livros, então, era difícil. Havia então um mercador que descia o rio e adentrava a localidade onde morávamos, que era um braço do rio, e ele levava uma espécie de biscoito, e esse biscoito tinha um papelzinho com o nome do fabricante, a receita de como era fabricado e outras informações. A gente tinha curiosidade por aquilo, e ali começamos a desenhar a vida na escrita, e lembro que meu pai foi professor sem nunca ter pisado na porta de uma escola, sem nunca ter estudado, e por nascermos e vivermos na floresta, que é de onde nascem as nossas histórias, faço menção a "nascer na maior biblioteca" e suas muitas cartas aos homens.

**FSD**: Onde acontecia esse contato com o comerciante?

**Roni Wasiry**: Nós morávamos num local chamado Lago do Massauari, que é um braço de um grande rio. É um lago, enorme, maravilhoso, cheio de mistérios. E um dos ajuntamentos maiores era o dos meus avós, Chico Ramos e Vó Chica Viana. Eles eram os anciãos ali. Na casa do meu avô e da minha avó aconteciam as reuniões, ali era o centro de tudo. Meu pai desenvolveu esse dom da leitura, da palavra, do aprendizado, e passou a nos ensinar e a outros moradores do local. A partir daí, tivemos

o primeiro contato com a escrita. A escrita, por si, começou a adentrar nosso universo interior. Eu era garoto, devia ter cinco para seis anos. Mas lembro que, quando fomos levados para a escola era década de 1980, eu já tinha onze anos, era um rapazote. E fomos conduzidos por esse grupo, e dias mais tarde aconteceu um fato interessante lá, porque as pessoas que tinham nos levado da comunidade, dizendo que nos ensinariam a vida da cidade, elas desenvolveram um costume que nos deixou numa situação muito ruim: falava-se que nós tínhamos que jejuar, e jejuar significava passar fome. Nas casas das comunidades, ninguém ficava um dia sem comer, por mais que tivesse o momento de "o almoço vai sair depois porque os pescadores chegaram atrasados", mas comíamos todo dia. Aliás, nossos pais continuavam a nos alimentar mesmo de longe: mandavam farinha, beiju, tapioca, banana, castanha, a coleta da roça e da floresta. Na região onde nós morávamos, produzia-se muita manga, e a gente recebia de lá essas frutas. Eles enviavam para nos ajudar. E com o jejum obrigatório, passamos a ser privados desse alimento. Era levado para uma casa grande, à qual nós não tínhamos acesso, e isso despertou um sentimento de rebeldia, e começamos a pensar em nos rebelar ao fato. À noite, sofríamos, aquele vazio no estômago doía, pensávamos o que era preciso fazer para nos libertar, porque, para nós, era questão de liberdade. Na nossa casa éramos livres, e agora estávamos como prisioneiros daquele tipo de situação. E nosso corpo, mesmo pequeno, sentia, no nosso modo de ser, em nosso espírito não havia privação. Nós corríamos com o vento no peito. Mas uma coisa boa que acontecia era que nesse lugar onde morávamos, recebíamos a

visita de muitas pessoas, todos adultos, era difícil ver crianças, entre eles havia duas pessoas especiais, um casal de professores.

**FSD**: Esse local era uma escola regida por missionários?

**Roni Wasiry**: Não era exatamente uma escola, era mais como uma igreja, com um conglomerado de casas. Tinha o local onde algumas irmãs ministravam aulas, mas não era como uma escola com salas para estudantes. Eles tinham algo como um sítio, no contexto urbano. E ali, apesar da cidade já ter crescido, havia essa região onde existiam propriedades maiores onde se podia plantar certas plantas como milho, feijão e outros. Muitos tinham roça na região, enquanto o centro da cidade caminhava com o comércio moderno, e era lá onde nós queríamos morar. Era lá que aconteciam, por exemplo, as idas e vindas das embarcações: barcos enormes que saíam em viagens, levavam passageiros e cargas, traziam mercadoria para a cidade, até hoje isso acontece. Era um movimento que nos atraía, e a gente gostava de ficar ali. No pôr do sol, os pescadores chegando com peixe, para nós era uma coisa que queríamos, com aquilo até sonhávamos, em nossas brincadeiras, uns queriam ser pescadores, outros diziam que seriam comandantes para viajar e dirigir as embarcações.

Nós morávamos junto com os missionários, havia o dormitório deles e o local onde ficávamos: uma casa enorme (gigantesca, mesmo), sem divisórias e com grandes janelas, onde nós pendurávamos as nossas redes em todos os lados e armadores da casa. A gente tinha até uma brincadeira de que, para fugir das visagens e dos nossos medos, nós mudávamos as redes de um local para outro todas as noites, assim eles

nunca nos achariam no mesmo lugar. Lá a gente recebia essas visitas. E, entre elas, tinha esse casal, que nós não sabíamos que eram professores, fomos saber mais tarde. Eles gostaram muito da gente, e, inclusive, a mulher, quando ia nos visitar, levava alguns bolinhos para nós. A gente ficava feliz da vida. Eram também os únicos que nos abraçavam. Os outros, não: eram fala por fala, ordem por ordem. E na falta do nosso pai, da nossa mãe, passamos a gostar desse casal. Passou um tempo, e não conseguimos mais suportar aquilo, nos sentíamos violentados com certas atitudes, e assim, resolvemos fugir. Nos sentamos, planejamos, e um certo dia ficamos até tarde no trabalho, éramos quem cuidava de algumas criações no local. O caminho já estava no destino, já tínhamos procurado saber onde era a casa daquele casal. Saímos à noite, deixamos a grande casa para trás, aqueles tinham sido dias desleais. Fomos nos esconder no quintal da casa do casal amigo. No outro dia, escondidos ficamos, e começaram a nos procurar. Quando o casal foi ao quintal alimentar as suas galinhas, descobriram que estávamos lá. E o povo lá do abrigo nos procurando. E quando nos encontraram escondidos na propriedade deles, conversaram, questionaram, e enfim nos colocaram dentro do lar deles. Eles não tinham filhos.

**FSD**: Quantas crianças fugiram?

**Roni Wasiry**: Nós éramos onze: sete homens e quatro mulheres, primos e primas, ao todo éramos parentes. Contamos toda a história para eles, e o casal passou a nos hospedar. Passamos a conviver com eles. O nome dele era Luís Carlos – não lembro o sobrenome, porque a gente sempre chamava de "seu Luís". E a esposa dele era dona Rosa. As meninas a

chamavam de "mãe flor", por ser ela "a rosa", sabe. Mas eles não tinham muito a nos dar também, porque eram professores, não ganhavam tanto. Então nos convidaram a fazer algumas coisas. Nós a ajudávamos a lavar as roupas, limpar o quintal, cuidar das aves, ajudávamos com as coisas da casa. Com mais ajuda, ela passou a comprar mais galinhas, e quando faltava algo na casa, as vendia para suprir esse algo.

As coisas foram mudando. Na casa deles passamos a ter contato com livros. Não tinha muita literatura, eram mais livros didáticos e algumas cartilhas religiosas. Ali a gente encontrava livros com conteúdo para ler e se divertir com aquelas histórias. Eram poucos livros, mas maravilhosos, com extenso conteúdo, e que hoje nem mais se produzem. Algumas histórias se assemelhavam às nossas da comunidade. Por exemplo, tinha uma história que falava do negrinho do pastoreio, da lenda do milho e outros personagens da floresta. Coisas que, na nossa casa, a gente conhecia oralmente, quando os mais velhos avós falavam. Então, lá estávamos nós a começar a trilhar o caminho da leitura e da escrita de nossa vida. Acho que foi lá que comecei a amar as histórias. Entre os livros tinha um que se chamava *Pandonar, o Cruel*[1]. Dizíamos que o nome não servia àquele personagem, porque era um personagem muito diferente do nome, e que o nosso mundo era Pandonar, era cruel, mas a gente tinha o nosso coração no lugar exato.

Mais tarde, com o consentimento e a ajuda do casal, mudamos para uma casa bem melhor, lá vendíamos peixes. Íamos até o mercado municipal. Primeiro, pedíamos peixe para comer, depois os pescadores nos fizeram

[1] O autor se refere a *Vida e paixão de Pandonar, o Cruel*, livro infantojuvenil de João Ubaldo Ribeiro, publicado em 1983.

uma proposta. Eles nos vendiam uma quantidade de peixes, por um preço menor, e íamos revender nos bairros para tirar um lucro para nós, para comprar roupa, comprar sandália, sobreviver. Mas, na mesma rua, logo surgiram mais quatro vendedores de peixe, aí ficamos preocupados, porque não conseguíamos mais vender todo o peixe que pegávamos. Os dias passaram e quando foi numa madrugada, estávamos sentados conversando – lá pelas quatro da manhã, hora quando a gente acordava –, uma das meninas falou: "que tal vendermos o nosso peixe tratado?, limpar ele todo?, para ser diferente dos outros vendedores...". Passamos então a fazer isso. Íamos mais cedo ao mercado, na volta já limpávamos os peixes todinhos, o nosso peixe já chegava na casa do comprador diferente do peixe do concorrente, tínhamos que ser espertos. Passamos a vender bem novamente, fomos alavancando a vida. Algum tempo depois, nossos pais souberam do que tinha acontecido.

**FSD**: Quanto tempo vocês ficaram na casa do seu Luís e da dona Rosa?

**Roni Wasiry**: Creio que ficamos uns quinze meses. Mas naquele tempo, foram ainda mais uns dois anos e meio no vaivém, mudando de casa, porque chegou o momento em que nós queríamos a cidade, nenhum de nós queria retornar para o interior. Aquilo, para nós, era um desafio. Na casa nós tínhamos dois parentes que utilizavam a mesma sandália: o que ia para a escola usava a sandália pela manhã, e ao meio-dia, quando retornava, lavava e entregava a sandália para o outro, que usava a sandália na parte da tarde. Mas naquilo nós víamos também um desafio da vida, porque nós acreditávamos que éramos os embaixadores do nosso povo, os representantes. Apesar de tudo, nós tínhamos que ser fortes.

Nossos pais queriam nos levar para casa, mas dizíamos: "ainda não, queremos vencer porque nós queremos fazer as mesmas coisas que esse mundo de fora faz". Era a novidade da cidade que chamava a atenção.

Depois de dois anos e meio, tivemos um breve retorno para a comunidade. Na época, era muito raro estar viajando de uma cidade para outra. Para o próprio morador do interior era coisa rara. Às vezes se ia para uma cidade maior de ano em ano. O casal nos despediu com presentes. Lembro que um deles foi um casal de galinhas. Tempos mais tarde, na comunidade, alguns de nós tiveram a proposta de serem levados para outros estados. Eu tenho um parente que é geógrafo, teve formação em São Paulo, num colégio religioso chamado UNASP[2]. Tem outro primo que se juntou e foi levado por uma mulher para a Itália, lá casou com ela e por lá vive. Praticamente desapareceu do mapa, porque não temos notícias deles. Duas das nossas primas foram convidadas a ir para São Paulo também, foram levadas por famílias amigas do casal de professores. Fomos tomando novos caminhos, novas fronteiras, novas canoas surgiram.

**FSD**: Sua história me faz lembrar de que, no Canadá, houve diversas escolas de missionários – chamadas de "escolas residenciais" – e que buscavam justamente "assimilar" os povos originários ao preço do esquecimento da língua, das suas religiões, dos seus cultos. A justificativa era a integração à sociedade canadense, o que nunca foi realmente realizado. Em junho de 2021, foram descobertas 215 valas

[2] Centro Universitário Adventista de São Paulo, instituição integrante da Rede Adventista de Educação.

anônimas de crianças ao lado de uma dessas escolas, em Kamloops, na Colúmbia Britânica.

**Roni Wasiry**: Mas no Brasil também aconteceu muito isso. Essa invasão religiosa perdura até os dias de hoje e as congregações continuam adentrando as áreas indígenas. Eu mesmo já fui procurado algumas vezes para facilitar a entrada. Inclusive, um dos grandes líderes indígenas do Brasil, o parente Álvaro Tukano, é prova viva desse massacre dos religiosos. Ele conta a triste história de que levava surras para não praticar sua cultura. Hoje, usa-se o termo "salvação", e continua de forma mais sutil, porque fala-se da beneficência da coisa: missionários entram com duzentas cestas básicas, vão até determinado rio, até uma comunidade indígena, sobem com aquele rancho e se fazem "amigos" para ali realizar seus desejos. Não considero amigos. E depois começa a ideologia religiosa. Agora, ocorre ainda mais por consentimento governamental, o que é pior. Para o presidente brasileiro atual[3], essa é uma das armas utilizadas. Ele usa a religião para o massacre dos povos indígenas.

**FSD**: A propósito da sua formação: entre obras e referências como contador, como escritor, você poderia eleger uma e explicar por que ela é importante para você? O que mais te chama a atenção nessa referência?

**Roni Wasiry**: É, isso é bem difícil. Colocaria, sim, uma referência, mas seria muito pessoal, porque o que me ajuda hoje, me fortalece hoje, me orienta hoje, ainda são palavras que ouvi oralmente, palavras que foram

[3] A entrevista foi realizada em novembro de 2021, portanto, o autor se refere a Jair Bolsonaro.

faladas ao meu espírito. Uma vez fui convidado a fazer um trabalho na cidade. Lembro que perguntei para o meu pai o que poderia fazer, e ele disse: "lá na cidade, tem de tudo; mas vá lá e faça uma coisa que eles não fazem". Fiquei encabulado com aquilo. Depois, fiquei pensando e imaginando: "o que o pessoal da cidade não faz? O pessoal da cidade não conta história, não são gente da palavra, são gente do tempo apressado. Nós somos gente do tempo de calmaria. Eles são gente do tempo do motor, nós somos gente do tempo do remo, tempo do rio. Então, vou chegar lá e vou fazer isso". E comecei a elaborar esse tipo de situação. Porque, apesar de viver numa região onde predominavam povos indígenas, o próprio indígena que estava na cidade tinha preconceito com o indígena aldeado. Muitos desses indígenas chegavam a dizer: "não sou índio", "eu sou gente da cidade". Isso era algo que me feria, até pelo fato de a cidade ter coisas que a gente não tinha, eu me sentia ruim. Uma vez na cidade, fiquei olhando para um cidadão por causa de um relógio que ele tinha no pulso, e quando retornei para casa, conversei com o meu pai: "lá na cidade, eles prenderam o tempo; está preso lá no amuleto no braço deles, e aí eles vêem o tempo por ali". Nós, não. Sabemos o tempo de fazer um roçado, o tempo de cortar a floresta, e pedimos permissão para cortar os filhos dela, porque nós precisávamos alimentar os nossos, que um dia alimentarão os dela, coisa que lá [na cidade] não se fazia.

Então, comecei a trabalhar esse lado, sem saber que estava trilhando um caminho para a escrita. A minha referência é, sim, a leitura. Leio muito. Gosto de ler e leio as histórias de autores meus parentes como Daniel Munduruku, Aurita Tabajara, Olivio Jekupe, Ailton Krenak, Tiago Hakiy, essa galera toda, gosto de ler. Gosto dos clássicos também, servem para

alinhar a inspiração. Quando tem um degrau difícil numa escrita, que estou querendo vencer, vou a um clássico. Leio e vejo que ali tem palavras de sabedoria, mas não tiro exatamente como referência, porque seria injusto com a escrita. Não posso só dizer: "gosto deste aqui". Acho que a escrita, como forma de linguagem, instaura relações. E a minha inspiração foram as falas tradicionais que eu ouvia e que estão enraizadas em mim.

**FSD**: Sobre essas falas tradicionais, você sente, hoje, que encontrou – estou pensando nos acontecimentos da sua infância – outro "peixe" para abrir, limpar e levar à cidade? É parecido ou é diferente?

**Roni Wasiry**: É magicamente parecido. E é um desafio. Por exemplo, em São Paulo, que é o local onde mais faço palestras, as pessoas às vezes dizem: "puxa vida, você sai lá do Amazonas para ser escritor!". Esse termo não me atinge muito. Eu costumo sempre responder: "não, eu sou um escolhido, um divulgador de palavras, rabiscador de palavras". É mesmo como preparar um peixe para oferecer a alguém, falar daquelas coisas que a cidade não ouve, que não prestam atenção. Eu acho interessante, que aqui estou na minha casa, aqui não preciso prender pássaro nenhum para ouvir o canto deles. E, às vezes, na cidade, me deparo com a situação de ter pássaro preso porque a pessoa quer o canto. O canto não se pode prender. É livre. Igual à palavra. Então, eu me vejo, sim, na mesma situação de me arrumar e levar essa outra coisa para as pessoas ouvirem, se deliciarem, ter uma experiência nova. É claro que costumo dizer "eu adquiri novos elementos, me apossei de novos elementos". Descobri, na mágica da escrita, novos temperos. Acho que é isso.

**FSD**: Estava lendo, entre outros, o seu livro *Olho d'água, o caminho dos sonhos*. Para mim, que nasci na cidade, é difícil adivinhar em que ponto se interrompe a tradição do povo Maraguá e começa a sua experiência individual.

**Roni Wasiry**: No meu ponto de vista, não há separação. Posso estar como autor de livros, mas não deixo de ser Maraguá. E escrevo sobre o que sou e aprendi. A sabedoria que trago hoje, se tiver que mudar de país, onde estiver, vai comigo. Agora, a escrita tem esse viés da mágica da criação. No meu livro *Olho d'Água*, no momento da escrita em que eu estava, queria escrever algo para impactar as pessoas com aquela história sobre a destruição do nosso mundo: a floresta, o habitat das coisas. Não é só o casal do conto que passa por aquilo, é o meu povo, é a humanidade. Já o conto "Kayáeté & Yaguara" foi algo até humorístico, porque era esse lado que predominava no meu momento, o do riso sem esquecer os conhecimentos tradicionais, porque estão lá colocados, fazem parte daquela escrita.

Quando ouvia os grandes autores, via neles uma identidade. O primeiro livro que escrevi foi recebido por um "imortal", como eles falam, que foi o Antônio Olinto. Uma coisa que observei é que eles sempre falam: "morei numa casa onde havia uma grande biblioteca, eu li Machado de Assis". Esse tipo de situação. Eu ficava imaginando: "e de onde, então, que sou escritor?". Porque nunca vivi numa grande biblioteca. Depois fui entendendo (como você mencionou no começo), que falei, "nasci na maior biblioteca do mundo, onde as árvores, quando jogam suas folhas, estão dando recados aos homens". Quando essas folhas caem na água, elas vão

para outras pessoas, outros povos. Eu gosto de escrever do meu povo porque quero que as pessoas saibam que meu povo está falando para elas, que nossas histórias podem ser delas também. Quero que se sintam na beira da fogueira, na beira do rio, observando as canoas, as crianças que se banham, e que se peguem observando as mudanças no céu.

**FSD**: Por que "Kayáeté & Yaguara"?

**Roni Wasiry**: Yaguara porque ela é da família da onça. E Kayáeté porque ele é um personagem, uma espécie dos macacos que a gente tem aqui na região, macacos que aprontam bastante. Aí eu usei os nomes tradicionais...

**FSD**: Como você imaginou a situação do conto?

**Roni Wasiry**: Tive uma experiência com uma escola da Fundação Bradesco em um projeto em que trabalhei. Eu estava em um sítio, "Colina da Serra", em São Paulo, onde recebia crianças da fundação. Um dia uma menininha dessa escola saiu do ônibus e, quando me viu, parecia que tinha visto um monstro. Fiquei sem entender, porque outras crianças sempre demonstravam alegria, chegavam perto e ela, não. Vivia se protegendo por trás da professora. Então na hora da palestra, tentei uma abordagem. Eu tinha um colar bem bonitão, cheio de penas e comecei a andar de um lado para o outro, ia até perto dela, depois voltava. E, numa dessas idas, soltei o meu colar, deixei cair de propósito. Me afastei fingindo que não tinha percebido. O colar estava bem perto da perna dela, ela estava puxando devagarzinho para guardar. E ela guardou. Aí me sentei, busquei com a mão e falei: "puxa vida, perdi meu colar, alguém viu onde está?". Fingi procurar, e disse, "a criança que

achar, vou deixar que sente aqui do meu lado". Foi um alvoroço. Eram umas quarenta crianças que ali estavam, procuravam com a ajuda das professoras, mas a menininha não se mexia, demostrava medo. Até que uma coleguinha dela falou: "foi ela quem pegou, professora". Pronto. "Já encontramos a felizarda e tudo. Vamos lá sentar perto dele." E, conduzida pela professora, ela veio. A professora veio na frente, ela sempre escondida atrás. A professora sentou ela do meu lado. Não mexi com ela, falei: "pode sentar aí, fica à vontade".

Ela sentou e eu prossegui, me dirigindo aos outros. De vez em quando olhava para ela, e parece que a situação mudava, ela estava se adaptando. Depois convidei todos para uma roda de dança, e aquela coisa evoluiu. Pela parte da tarde, ela já chegava mais perto de mim, ficava olhando, pegava em mim, tocava meus colares. À certa altura, ela me disse: "ei, tio, ser índio é muito legal, não é?". Aí eu só fiz me abaixar, fiquei de cócoras na sua frente, e falei: "é a coisa mais maravilhosa do mundo. Lá de onde venho, as crianças são assim, que nem vocês, alegres", e ela ficou ouvindo, a professora ali do lado. Depois a professora pediu que ela contasse por que estava com medo. E ela contou o seguinte: "é porque, ontem à noite, antes de eu dormir, o papai foi lá no meu quarto, ele falou: 'filha, amanhã na excursão você vai ver o índio, não é? Cuidado, índio come gente'".

Olha só, uma menininha da cidade, que nunca tinha encontrado um indígena na vida, e que talvez, até aquele dia, só tivesse ouvido bobagem a respeito dos povos da floresta. A partir daí, comecei a bolar uma ideia, sobre as pessoas que se acham melhor que outras pelo seu tamanho, pelo seu poder aquisitivo, e essa foi uma das coisas que me levou a

escrever “Kayáeté & Yaguara”. Porque lá mostra que a onça quer ser a maior de todos, e aí aparece um ser, que a gente poderia dizer “insignificante”, e ele dá uma lição nela. E a Yaguara, até hoje, quando se olha no espelho d'água, lembra que tem as manchas no couro por causa daquela lição.

**FSD**: Me chamou a atenção as meninas nomeando a dona Rosa de “mãe flor”. Como uma troca de elementos poéticos. Como você vê a convivência da cultura ocidental com a cultura do seu povo? Como afetou a sua escrita?

**Roni Wasiry**: A cultura ocidental é, na maioria das vezes, uma vilã em relação à nossa cultura, levando em consideração as muitas informações distorcidas, escritas sobre nós. Mas nossa cultura é composta de fortes elementos e isso basta pra conciliar em muitos pontos. Até certo ponto das nossas vidas, não tínhamos a preocupação de guardar o saber, registrar o saber da própria língua. Só nos interessava falar a língua Maraguá quando a gente estava na comunidade. Principalmente para nós, os que estudaram fora. Mas houve o tempo dos “por quês”. Por que nós somos assim? Por que o nosso nome? Por que alguns dos nossos velhos chamam a lua por um nome e outros velhos chamam por outro? Aos poucos, fomos entendendo.

O povo Maraguá teve uma etapa de miscigenação, houve uma mescla de povos. Tanto assim que o povo Maraguá ficou conhecido, por algum tempo, como “Maraguá-Mawé”, porque tivemos circunstâncias que nos levaram a viver juntos. Falamos o idioma nhe'êgue, que traduzindo significa “som da boca”. E nós falamos um pouco, não temos o domínio

completo. Então, nós – os Maraguás que cursamos faculdade, tivemos títulos, exercemos profissões –, nós fizemos um projeto chamado "De Volta às Origens". Hoje, somos o único povo do baixo Amazonas que tem um livro com um dicionário de palavras indígenas, o *Maraguápeyara*. Esse livro é único, nenhum outro povo tem, apesar de outros povos terem mais tempo de contato. Temos também, hoje, a produção de dicionários para as nossas escolas, com as nossas palavras, e mesmo as mescladas com Nheengatu. Porque muitas das coisas nossas se perderam, mas, por esse esforço, vemos aí grande parte da língua ainda hoje falada e preservada.

Sobre se a cultura ocidental afetou minha escrita, posso afirmar que aprendi bem o ofício, me apossei do conhecimento sem medo de usar, e com isso, hoje, escrevo sem me preocupar se estou fazendo certo ou errado. Escrevo porque necessito levar nossas histórias ao mundo.

**FSD**: E quando você conta ou escreve, você sente que existe uma faísca entre a língua do povo Maraguá e a língua portuguesa, ou você separa bem as duas?

**Roni Wasiry**: Sim, tem uma faísca, e bem grande. Na verdade, tem uma fogueira. Porque, às vezes, as palavras vêm de uma forma que não é a portuguesa, no pensamento a palavra vem na [nossa] língua. Tem esse ponto de contato. Por exemplo, as próprias palavras se mesclam. Ultimamente, eu estava contando a história da lenda do beija-flor, e o beija-flor, na nossa língua, é "guanambi". Então a gente se pega dizendo "e o guanambi...". E quando você usa a palavra tradicional, logo chovem perguntas. E aí vem a história para explicar o que é o guanambi. Na

escrita, hoje, já insiro canções na nossa língua, apesar de termos livros bilíngues. Como autor, ainda não tenho, até porque sou um dos que vivem mais distantes da nossa região. Na cidade em que vivo[4] são raros os Maraguás. Vivo aqui por motivos profissionais, que é para onde fui chamado. Eu procuro arrumar tempo para ir lá, mas ainda não me dediquei a escrever essa história bilíngue, porque também depende da editora que adota meus textos.

**FSD**: Você acha que existem marcadores de diferença entre uma "literatura indígena" e uma literatura tradicionalmente conhecida como "literatura brasileira"? Se sim, quais seriam? Como você pensa essa questão?

**Roni Wasiry**: Olha, creio que existe, sim, e com uma grande diferença entre si. Até porque tem uma situação em que brincamos, quando estamos juntos, os autores indígenas. Às vezes as pessoas perguntam, "vocês são do movimento indígena?", e dizemos "não, nós somos indígenas em movimento". Porque tem uma grande diferença aí, tem outra aceitação. E, por exemplo, posso não ter o gabarito de um antropólogo, com os diplomas universitários, mas se eu escrever um livro ou um artigo sobre o [povo] Maraguá, vou escrever como um Maraguá, porque sou um Maraguá. E se alguém quiser escrever sobre mim, vai escrever errado porque nunca vai se sentir como eu, nunca vai caminhar nos mesmos passos. A escrita sempre será uma escrita de fora. Então, há sim um grande divisor.

[4] O autor atualmente reside em Boa Vista do Ramos, no estado do Amazonas.

No mundo literário a gente tem ganhado espaço, mas ainda há uma cortina, de onde nós somos olhados de forma diferenciada. Muitas pessoas do mundo literário ainda não aceitam que indígenas podem ser autores de suas próprias histórias. Agradecemos as editoras que abraçam a causa, publicam nossas obras, mas tem muitas que ainda resistem e outras que não concordam, julgam que são histórias desinteressantes. Mesmo assim, às vezes damos uma palestra e as pessoas vêm perguntar: "mas é verdade, mesmo, isso?". Para mim, é. Falei porque é como sou. E tem aqueles que nos ouvem e falam bem assim: "puxa vida, você vive num paraíso e tal". Esse tipo de coisa. Não, nós vivemos num local onde se tem uma vida diferenciada, mas que ninguém queira como remédio. Se alguém quiser fazer parte, terá que mudar de vida. Essa existência de fora será esquecida porque lá nós vivemos uma vida diferente, nós agimos diferente. Uma vez brinquei com um cidadão. "Você me daria o seu telefone?" Ele disse, "não". Aí falei, "por quê?". "Não, porque meu telefone é caro, como vou dar para você?" Aí falei: "olha a diferença, minha canoa é um tesouro, mas se você estivesse na minha comunidade, eu te daria a minha canoa, entendeu?". Há um divisor de águas que, muitas vezes, até impede a literatura [indígena] de adentrar as escolas, porque algumas não aceitam, trabalham contra.

**FSD**: Você acredita que essas literaturas (brasileira e indígena) se diferenciam por um critério mercadológico – e daí alguns lugares onde a literatura indígena não entra –, ou você pensa que existe uma diferença no sentido da produção literária, na maneira de se contar, de se narrar? Você acha que há os dois?

**Roni Wasiry**: Acho que há os dois. Porque o mundo ocidental não vive sem a parte do ganho, não é? Costumo dizer que a nossa escrita, nossa literatura, vem carregada de verdades. Muitas vezes essa verdade já foi contada (escrita) de forma errada. Por exemplo, existe uma literatura que fala sobre as histórias indígenas e diz que o Sol é isso, a Lua é aquilo, a casa é isso... Como se todos os povos fossem iguais. E, hoje, a literatura indígena vem provar que não. Nós nos assemelhamos, mas não somos iguais. Escrevi um livro chamado *Mondagará*[5]. Uma pessoa leu e me disse: "Roni, você já ouviu falar do Jardim do Éden?". Falei, "já ouvi". "Olha, esse teu livro é o Éden indígena". Fiquei analisando, e há momentos em que as histórias se mesclam, mas depois vão por outro caminho. Então, é interessante porque o que vemos é que, com todas as diferenças, estamos no mesmo planeta, nesse contexto aqui.

Lembro quando me formei professor, voltei para a comunidade e fui ministrar algumas aulas. Em uma delas abordei a ida do homem à Lua, e ali expliquei tudo, até porque o assunto te deixa eufórico. Falava, mostrava meus livros. A escola era uma casa redonda, e por fora estavam os mais idosos, observando a tal primeira aula. Nessa época, ganhei a primeira oportunidade de ser levado a uma casa especial, lá onde só os homens se reúnem, e fiquei animado. Quando foi no final da tarde, estávamos pulando na água, na beira do rio, e não demorou muito, chegou um garotão, falou assim: "Roni, o vovô quer falar contigo". Ele estava sentado à beira da praia, mais distante de nós um pouco. Saí da água, fui caminhando, sentei perto dele. Fiquei lá ao seu

[5] *Mondagará: Traição dos encantados*. Escrito por Roni Wasiry Guará e ilustrado por Janaina Tokitaka, foi originalmente publicado pela Formato Editorial, em 2011.

lado, ficamos os dois em silêncio. Quando começamos a conversar, me perguntou se eu estava bem, como me sentia com o retorno. Eu, ainda eufórico, contei. Então perguntou como era a vida de professor na cidade. Contei algumas coisas, ele falou assim: "olha, gostei muito do que você falou hoje, as crianças ficaram encantadas". De certa forma, escutar aquilo foi me acalmando, me tornando um gigante. Só que ele pausou a voz, depois falou: "mas não queria que você mentisse para eles". Perguntei a que ele se referia. Ele entrou em todo o contexto de uma história, que depois terminou, dizendo: "essa história do homem ir à Lua...". Perguntei qual era a parte da mentira. "Quem foi que te contou que o homem foi à Lua?", ele falou. Respondi que tinha aprendido na escola, lá onde estudei, e que estava no livro. "Quem escreveu esse livro?" Falei que era o pessoal que produz livro lá na cidade. E ele disse: "pois é, você nem conhece quem escreveu, como diz que isso é verdade?". Comecei a tentar arrumar aquela desculpa pedagógica, explicar cientificamente e tal, aí ele disse: "está bom, vou concordar com você, então o homem foi à Lua, mesmo". Percebi uma certeza na palavra dele. Sim, o homem tinha ido à Lua. Perguntei como ele sabia. Ele respondeu: "acho que, hoje ainda, aquela pedra em que me sentei para observar o homem chegando à Lua, acho que ainda está lá no mesmo lugar. Eu estava lá sentado". Depois fiquei pensando: "mas, rapaz, o homem falou uma coisa que é um enigma".

Aprendi isso mais tarde, porque o avô contava histórias sobre os espíritos, que os espíritos viajam através dos rituais. Nesse momento, ele me convidou: "você está sendo convidado, agora à noite, para ir lá na *Merixauarúka* (a casa do conselho), para você entender melhor". E aí falou

bem assim: “olha, eu já fui a vários mundos...”. Houve até outro contexto em que conversamos, e teve uma coisa interessante: “você sabe por que nós conhecemos as ervas medicinais? Sabe por que nós, os curadores, sabemos dos segredos guardados nas plantas? É porque falamos com o criador das ervas, é ele quem nos diz, ele fala espiritualmente conosco através dos nossos sonhos”. Foi algo fantástico, porque foi um aprendizado para muitas situações. Então, olha só, se escrevo sobre isso, e alguém pode dizer que é uma viagem doida, inventada, mas naquela noite, o que ouvi, para mim, até hoje é verdade.

**FSD**: Interessante porque o mesmo fato – o homem que vai à Lua – está aí visto de pontos diametralmente opostos.

**Roni Wasiry**: Opostos, sim. Mas como uma magia, não é? Como uma coisa que te leva ao imaginário, algo leve, “um tesouro a apreciar”, “um mistério a desvendar”, eu gosto disso. Assim eu defino o que seria uma literatura indígena. A escrita dos povos, uma nova identidade. E a palavra certa é essa, “magia”.

**FSD**: Para finalizar essa conversa, Roni, como você encara a questão da apropriação cultural no âmbito da produção literária? Ou seja, haveria assuntos, histórias, personagens ou linguagens próprias a um grupo (um povo, uma comunidade etc.) de autoras e autores? Ou, pelo contrário, a literatura seria um espaço de liberdade sem restrição?

**Roni Wasiry**: Quando você fala “autores”, leva em consideração só autores indígenas ou o contexto geral?

**FSD**: Estou pensando, no âmbito da pesquisa, em escritoras e escritores das nações originárias, bem como negras e negros. Tem aí, digamos, um filtro político, do que se chama hoje, no Brasil, "grupos minoritários", que são grupos subrepresentados também nas esferas de poder etc. Acho que a pergunta é no sentido de tentar entender se a literatura é um espaço de plena liberdade autoral, ou seja, não importaria quem está escrevendo: por exemplo, um branco escrevendo sobre a experiência de uma personagem indígena ou negra. Ou, pelo contrário, se na literatura existiriam temas e assuntos que pertencem a determinados grupos e comunidades, que teriam ali, talvez, mais legitimidade do que outros para abordá-los.

**Roni Wasiry**: Tomando o contexto que conheço, que é onde sou chamado para ir, intervir, acho que é um espaço de total liberdade. Eu acho. O que acho que interfere é que, muitas vezes, as pessoas não aceitam a riqueza produzida por outro, falando de literatura. Porque já vi indígena questionar outro indígena por que escreveu e usou o nome do deus que ele diz que é do povo dele. Eu já vi isso, já presenciei esse fato. Já ouvi pessoas negras também questionando, por exemplo, o uso de nomes de tradição negra por outro negro. Acho que isso é usar da pior coisa que existe, porque acaba nos dividindo. Chega a ser um atraso, um impasse que vai impedir muitas escritas de chegarem ao mercado. O espaço da escrita precisa ser aceito de todas as formas. É claro que considero a escrita feita por um indígena sobre seu povo com maior legitimidade do que a feita por algum pesquisador, ou outro de fora daquele determinado povo, pois sempre será um olhar sobre o que se acha, ou imagina, e, nunca, o que se vive ou sente.

Uma vez ocorreu que uma autora portuguesa foi ao estande dos autores indígenas da FNLIJ[6], lá no Rio de Janeiro. Confesso que fiquei meio desconfiado, porque ela chegou querendo ouvir histórias. Percebi que ela estava muito interessada, sabe, estava ali caçando. E ouviu umas histórias nossas. Ouviu as histórias e, uns três ou quatro meses após o evento, quando eu já estava em casa, recebi o comunicado de um amigo (ele era meio que responsável pela nossa estadia lá no Rio). Contou que corria uma polêmica entre um dos nossos companheiros indígenas e essa autora, porque ela tinha usado o mesmo título da história dele para o livro dela, e quando ele soube, começou a questionar. No outro ano, no evento do salão do livro novamente, lá estava ela lançando o livro. Nosso companheiro foi curioso pegar o livro, porque imaginava que era a história dele, e quando chegou na hora, não era. O amigo carioca estava com o contato da autora, e acho que tinha passado para ela a situação, falou bem assim: "olha, o indígena lá falou que vai processar você". Ela deve ter levado a sério a coisa. Manteve o título da história, mas a narrativa, no contexto do livro, era algo totalmente diferente.

Mas acho que o campo da literatura é livre, sem qualquer impedimento. A literatura, principalmente de negros e indígenas, ficaria mais forte, vamos dizer, mais consolidada no território brasileiro se a gente unisse forças, unisse ideias. Tenho amigos no Rio de Janeiro que trabalham a cultura negra. Houve um grupo que me pediu, certa vez, para escrever um artigo e eles fizeram um livro bacana, que se chama *180 Gramas*. Essa é uma antologia que eu, como autor, não medi esforços, não pensei em

[6] Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil.

nenhum momento em dizer: "são autores negros que vão participar dessa antologia, e eu sou o único indígena". Pelo contrário, fui a um evento deles, em Interlagos, onde eles realizam uma programação chamada "Sarau do Vinil". Tudo feito por pessoas negras. Eu fui lá, tranquilo, entrei na deles, e até hoje somos amigos. E acho que ficaria muito mais rico se a gente juntasse, digamos, as palavras. Creio que a música, por exemplo, seria um elo muito forte entre os povos, as histórias ganhariam mais alma e essas almas seriam mais coloridas, se fosse feito de forma homogênea, vamos colocar assim.

**FSD**: Você falou da música. É interessante porque há uma cena indígena no rap, não é?

**Roni Wasiry**: No Brasil temos vários grupos de rap, alguns tentam carreira individual. Tem a Djuena Tikuna aqui no Amazonas, cantora genial; Brô MC's, no Sul, de Guaranis e Kaiwoás; tem um garotão, o Kunumi MC, que é guarani. É uma galera de infinitos caminhos e veias cheias de poesias. E acho que isso denota a inteligência dos povos indígenas, cada um no seu lado artístico, mostrando ao mundo seus saberes. Porque, na verdade, penso que o indígena quer o espaço que o negro tem; o negro quer o espaço que o branco tem, e vice-versa. Porque a questão não é justamente essa de querer o que é do outro: as lutas são para adquirir e estar nas mesmas condições, não por egoísmo, mas porque somos iguais. Como vou adquirir melhor condição se preciso brecar alguém? Não rola, não deve ser assim. É a minha ideia e opinião.

# AS ESCRITORAS E OS ESCRITORES

**Bianca Santana** É ativista feminista e do movimento negro. Doutora em Ciência da Informação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e jornalista. Autora de *Arruda e Guiné: resistência negra no Brasil contemporâneo* (Fósforo, 2022), *Continuo preta: a vida de Sueli Carneiro* (Companhia das Letras, 2021) e *Quando me descobri negra* (Sesi-SP, 2015).

**Cidinha da Silva** É escritora, doutora em Difusão do Conhecimento e conselheira da Casa Sueli Carneiro. Publicou vinte livros, contando com mais de trezentos mil exemplares em circulação, dentre eles, os premiados *Um Exu em Nova York* (2018) e *O mar de Manu* (2011). Vários de seus livros integram políticas públicas de formação de acervo nos níveis federal, estadual e municipal, incluindo o Programa Nacional do Livro e do Material Didático (PNLD Literário), vinculado ao Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação. Tem publicações em alemão, catalão, espanhol, francês, inglês e italiano. Seu livro mais recente, de crônicas, é *Tecnologias ancestrais de produção de infinitos* (Martelo, 2022).

**Denízia Kawany Fulkaxó** Licenciada em Pedagogia pela Universidade Estadual Vale do Acaraú, especialista em Desenvolvimento Infanto-Juvenil: Um Enfoque Psicoeducacional pela Faculdade Estácio de Sergipe. Bacharelada em Direito pela Universidade Tiradentes de Sergipe. Pós-graduanda em Direito Penal e Processo Penal pela Universidade Tiradentes do Estado de Sergipe. Autora dos livros: *Kariri Xocó – Contos indígenas* (volumes I, II, III e IV): *A cura do mundo*, *Povos da floresta*, *Conhecendo as árvores Kariri Xocó*, *A cor do barro*. Mestre em História – Educação africana, povos indígenas e culturas negras pela Universidade Estadual da Bahia, com o projeto de pesquisa: “Narrativas da memória, história, interculturalidade do povo indígena Kariri Xocó do estado de Alagoas”.

**Esmeralda Ribeiro** Natural de São Paulo, é jornalista, escritora e pesquisadora da literatura negra. Faz parte dos coletivos Quilombhoje e Escritoras Negras "Flores de Baobá". É uma das responsáveis pela edição da série Cadernos Negros e pela coordenação do site Quilombhoje. Incentiva a participação da mulher negra na literatura. Além dos Cadernos Negros, tem trabalhos publicados em antologias no Brasil e no exterior.

**Jeferson Tenório** Nasceu no Rio de Janeiro, em 1977. Radicado em Porto Alegre, é doutor em Teoria Literária pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Estreou na literatura com o romance *O beijo na parede* (2013), eleito o livro do ano pela Associação Gaúcha de Escritores. É autor também de *Estela sem Deus* (2018). Teve textos adaptados para o teatro e contos traduzidos para o inglês e o espanhol. Seu romance mais recente é *O avesso da pele* (Cia. das Letras, 2020), vencedor do Prêmio Jabuti 2021 na categoria "Romance Literário".

**Márcia Wayna Kambeba** É geógrafa, mestre em Geografia e doutoranda em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal do Pará, em Belém. Nasceu na aldeia Belém do Solimões, no estado do Amazonas. É poeta, escritora de literatura indígena e ambiental, palestrante, educadora, contadora de histórias, compositora de música indígena e roteirista. Trabalha também com multiarte, buscando desconstruir estereótipos. Tem 5 livros publicados, entre eles *Ay kakyri Tama* (*Eu moro na cidade*), *O lugar do saber ancestral* e *Saberes da floresta*. Lançada em 2022, sua obra mais recente é *O povo Kambeba e a gota d'água* (Editora Edebê Brasil).

**Mário Medeiros** Professor livre-docente do departamento de Sociologia da Unicamp. Autor dos livros *Os escritores da guerrilha urbana: literatura de testemunho, ambivalência e transição política (1977-1984)* (2008); *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura marginal no Brasil (1960-2000)* (2013), finalista do Prêmio Jabuti de Ciências Humanas. Co-organizador das obras *Polifonias marginais* (2015) e *Rumos do sul: periferia e pensamento social* (2018). Em 2019, lançou o livro *Gosto de amora* pela editora Malê, finalista do Prêmio Jabuti na categoria "Conto". Publicou em 2020 o segundo volume de contos, *Numa esquina do mundo*, pela Editora Kapulana, semifinalista do Prêmio Oceanos 2021.

**Olivio Jekupe** Integrante do povo Guarani, é escritor de "literatura nativa" – conceito que elaborou e defende em suas entrevistas –, mora atualmente na aldeia Kakane Porã, em Curitiba. Considerado um dos pioneiros das literaturas escritas por indígenas, já publicou 26 livros. Além da atividade como escritor e palestrante, é pai de cinco filhos. Foi estudante de Filosofia na Universidade de São Paulo. Entre outros títulos, organizou *As queixadas e outros contos guaranis* (FTD, 2013) e, mais recentemente, escreveu *A invasão* (Urutau, 2020), no qual trata da "invasão que sofremos em 1500", aprofundando-se no fato de que "o Brasil não foi descoberto".

**Roni Wasiry Guará** Segundo palavras do autor: "Sou um contador de histórias, filho da floresta e do povo Maraguá, na área indígena Maraguapagy (AM). Sou filho do clã Pira`Guá, a família de pescadores, Wasiry é meu espírito, a força maior que carrego comigo, o espírito que rege o meu universo interior. Sou arte-educador em escolas urbanas. Tenho formação acadêmica em Pedagogia Intercultural Indígena pela Universidade do Estado do Amazonas, mas também sei fazer farinha, canoas, beijus, caçar, pescar e poetizar nossos saberes culturais. Casado com Neide Alves, com quem tenho o privilégio de ter dois filhos, Isadora Yani, de dezessete anos, e Riki Wasary, de treze anos, todos meus parceiros de histórias no adormecer do dia, em noites de céu estrelado e lua brilhante".

A Editora Fi é especializada na editoração, publicação e divulgação de produção e pesquisa científica/acadêmica das ciências humanas, distribuída exclusivamente sob acesso aberto, com parceria das mais diversas instituições de ensino superior no Brasil e exterior, assim como monografias, dissertações, teses, tal como coletâneas de grupos de pesquisa e anais de eventos.

Conheça nosso catálogo e siga as nossas páginas nas principais redes sociais para acompanhar novos lançamentos e eventos.

**www.editorafi.org**
contato@editorafi.org