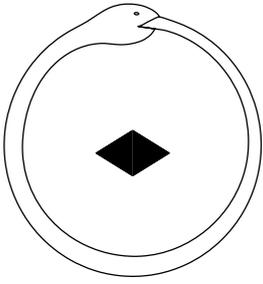


TRESSER LA TRESSE

Dorrico, Pesca, Takuá, Tabajara,
Saavedra, Verunschik, Carelli,
Losito et Moura



cahier
SELVAGEM



TRESSER LA TRESSE

Du 23 au 30 octobre 2023 a eu lieu TRESSE, un festival qui a invité des chercheurs, des détenteurs de technologies ancestrales et des auteurs émergents à construire une vision élargie de l'art, de la vie et de la littérature.

Ici prennent la parole Adriana Pesca, Trudruá Dorrico, Cristine Takuá, Auritha Tabajara, Carola Saavedra, Micheliny Verunschck, Rita Carelli et Lucila Losito.

Vous pouvez également consulter l'intégralité des tables du festival en cliquant ici.

TRUDRUÁ DORRICO

J'avais une angoisse : je n'arrivais pas à comprendre la dynamique de création d'une œuvre. C'était cette angoisse qui m'a amenée à travailler avec la littérature indigène. D'abord parce que je suis arrivée à mes cours de doctorat avec le livre de Davi Kopenawa et Bruce Albert, *La chute du ciel* (Plon, 2010). Et je savais que nos récits étaient publiés par d'autres personnes, par des anthropologues, par des linguistes, que Daniel Munduruku appellera plus tard des paladins – des gens qui étaient là dans le mouvement et qui voulaient le renforcer, mais à cause de la mentalité coloniale perpétuée par le Brésil tout au long de sa politique indigéniste, ils ont fini par devenir les auteurs de nos récits.

Vous imaginez : à l'école, tout le monde doit lire *O Guarani* [Le Guarani]¹ ou *Iracema*² : conte brésilien, qui sont des œuvres canoniques. Maintenant, mettez en perspective, comparez : *Iracema*, de José de Alencar, et Auritha Tabajara qui parle ici en direct. La description d'*Iracema*, la description du peuple *Tabajara* que fait José de Alencar, est celle du peuple *Tabajara* depuis le sommet de la Serra de Ibiapaba, dans le Ceará. En 2023, Auritha est là, vivante, elle publie et dit « Hé, José de Alencar, je ne suis pas comme *Iracema* ». Elle parle du même

1. *O Guarani* est un roman historique brésilien, écrit par José de Alencar, qui raconte l'histoire d'amour entre Ceci, la fille d'un noble portugais, et l'indigène Peri. [N.T.]

2. *Iracema* est un roman, écrit par José de Alencar, qui raconte l'histoire de Martin, colonisateur portugais du XVI^e siècle et Iracema, du peuple amérindien. [N.T.]

lieu géographique : « je suis vivante », « nous sommes vivants », « notre peuple n'a pas cessé d'exister » et cette représentation de la femme morte, de la femme soumise, ne nous convient pas. C'est une idée brésilienne de qui nous sommes, c'est une idée coloniale de qui le Brésil voudrait que nous soyons. Mais non. Je suis ici, bien vivante, pleine et très belle. Pour pouvoir utiliser ce double mouvement, la théorie en notre faveur, mais aussi pour en tirer parti pour faire un peu de poésie, pour utiliser un peu de notre joie, de notre savoir. Parfois, nous devons démystifier tellement les choses que nous passons une heure à dire « ce n'est pas ça », et il ne reste plus de temps pour montrer « ce que c'est », « qui nous sommes ».

Eliane Potiguara dit : « nous sommes des écrivaines », « nous sommes des écrivaines indigènes » et notre tâche est de créer des mondes, d'être créatives. Nous allons comprendre dans la création quelles sont les spécificités de notre écriture, parce que notre écriture vient de notre nation, de notre peuple, traversée par tout ce qui représente le Brésil. Nous vivons ce double, et ce double est différencié, croisé et distancié. Moi, en tant que femme indigène, Auritha, en tant que femme indigène, Adriana, en tant que femme indigène, nous ne dirons jamais que le Brésil a été découvert. Cela va à l'encontre de notre vie, de notre existence, à l'encontre du respect que nous avons pour nos peuples. Nous sommes d'accord sur ce point, c'est collectif. Et qu'est-ce qui nous rapproche du Brésil ? La langue portugaise. Et elle, en commun, c'est ce que nous avons utilisé, aussi, pour connaître d'autres membres de notre famille. Il y a donc des choses très claires qui nous différencient et nous éloignent du Brésil, mais il y a aussi des choses qui nous rapprochent. Jouons avec cela pour rendre hommage à nos ancêtres.

Ce processus de « débaptisation » est un processus de revendication de quelque chose qui nous a été enlevé. Eduardo Karai Jenguaka, un parent, a ainsi dit comme ça : « ils m'ont éloigné de moi-même, avant même que je sache qui j'étais ». La reconquête de ma spiritualité a donc été cet exercice. Cela signifie également passer par un processus de réappropriation de ce qui est souvent la chose la plus importante, notre nom. Auritha et moi avons un nom civil brésilien sur notre acte de naissance. Mais dans ce mouvement d'affirmation de qui nous sommes,

nous gardons notre nom d'origine. Ce sont de petits mouvements que nous faisons dans notre existence contemporaine, dans notre existence au Brésil, qui est pleine de conflits, mais aussi pleine de joie.

Daniel explique qu'après la Constitution fédérale, nous étions un mouvement indigène qui devait être centralisé. Mais ensuite, lorsque nous avons obtenu notre propre représentation et que nous avons commencé à nous représenter politiquement directement auprès du ministère public, sans avoir besoin d'une association, d'une institution ou de la FUNAI, nous sommes devenus des indigènes en mouvement. Et ces indigènes en mouvement ont commencé à agir dans différents domaines, notamment la littérature et la publication de livres. C'est juste que ce qui est considéré comme plus proche de la civilisation et du brésilien n'est toujours pas bien accepté par le Brésil. Je pense que nous avons réussi à démystifier beaucoup de préjugés pendant la pandémie, beaucoup de racisme, beaucoup de méfiance, y compris à l'égard de l'être indigène contemporain.

ADRIANA PESCA

Avant même la constitution, l'écriture traversait déjà nos corps. Pas l'écriture alphabétique, mais l'écriture de nos graphismes, de nos vanneries, de nos tresses. La tresse est quelque chose de très fort pour nous. Pas seulement la tresse des cheveux – qui pour moi a été une marque très forte à cause des stéréotypes – mais aussi ce qui nous traverse, c'est-à-dire les processus artisanaux, le tressage, la vannerie. Ce n'est pas seulement une représentation artisanale, mais cela en dit beaucoup sur nos formes d'expression.

Trudruá évoque des concepts qui me semblent très importants pour penser la littérature indigène, en particulier la poétique du « moins » , qui est quelque chose de collectif. Je dis souvent qu'il faut assumer la responsabilité de tout ce que nous disons, parce que nous ne parlons pas seulement pour nous-mêmes, Adriana Pesca, Trudruá ou Auritha, mais nous parlons pour notre peuple, le peuple *Pataxó*, le peuple *Macuxi*, le peuple *Tabajara*. Nous avons une responsabilité par

rapport à ce que nous disons, dans ce que nous produisons, dans ce que nous écrivons.

Je pense qu'il est important de réaffirmer l'existence d'une littérature indigène brésilienne contemporaine afin qu'elle puisse être délimitée pour l'autre, pour celui qui nous écoute, afin que cette littérature qui est la nôtre ait un moment spécifique dans le présent, et qu'elle existe en tant que nom. Mais il faut aussi comprendre les mouvements qui débordent au-delà de cela, tout ce que nous considérons comme de la littérature. Nous avons le chant, l'expression orale, ce que Leda Maria Martins appelle la « oralitura » [oralecture] et Maria Ines de Almeida la « literaterra » [littératerre]. C'est quelque chose qui est étroitement lié à ce mouvement territorial, mais nous ne pouvons pas ignorer les autres mouvements également. Daniel Munduruku est l'exemple de quelqu'un qui a donné de la visibilité à la littérature indigène brésilienne en étant en ville. Ce sont des mouvements à double sens, dont nous faisons souvent l'expérience. Et ce fut pareil pour moi, j'ai dû partir pour étudier pour ensuite revenir au village et apporter ce que j'avais appris à l'extérieur, dans le processus de scolarisation, parce que nous n'avions pas encore d'éducation scolaire indigène comme c'est le cas aujourd'hui.

Nous ne pouvons pas concevoir la littérature indigène selon ce qui vient du domaine de l'éducation, en pensant aux matériels didactiques, qui sont très imparfaits et exclusifs. La première lutte a lieu durant le processus de production du matériel didactique, qui constitue à ce jour un goulot d'étranglement majeur. Beaucoup de matériel est produit, mais très peu voire presque rien n'est publié et partagé. Et ce qui est publié est parfois limité à l'école et ne circule pas des autres villages. D'un point de vue personnel, j'ai toujours eu du mal à me reconnaître en tant qu'écrivaine, précisément parce que je n'ai jamais rien publié individuellement. J'ai toujours écrit, mais je ne me suis jamais reconnue comme écrivaine. Ainsi, jusqu'à ce que je me rende compte que je pouvais me mettre dans cette position d'écrivaine indigène, d'écrivaine *Pataxó*, même si je n'avais rien publié sous la signature d'Adriana Pesca, c'est quelque chose sur quoi j'ai beaucoup travaillé, car j'ai le sentiment que le domaine de l'édition a ses restrictions. C'est un mouvement qui se produit comme une pieuvre, avec plusieurs bras, plusieurs couches.

La question de la déconstruction, lorsqu'il s'agit de comprendre le mode de création indigène et la littérature indigène, est également importante. Lorsque je suis arrivée à l'université, déjà dans le cadre de mes recherches de master, j'ai dû m'abreuver à des sources européennes. J'ai d'abord dû dire ce qu'était la création d'une œuvre à partir du regard européen, de Derrida, de Foucault, puis j'ai dû déconstruire l'idée de création de ce point de vue pour dire « regardez, ce n'est pas ce que nous comprenons par création », « nous comprenons la création comme quelque chose de collectif ». J'ai dû le dire à travers eux pour être validée dans mon écriture, pour pouvoir dire « écoutez, je veux parler de la création telle que Gersem Baniwa la pratique ». C'est à ce moment-là que j'ai découvert le travail de Trudruá, le livre *Literatura indígena brasileira contemporânea* [Littérature indigène brésilienne contemporaine] (Editora Fi, 2018), que j'ai beaucoup utilisé dans ma recherche. J'ai cherché d'autres concepts qui en disaient beaucoup plus sur ce dont que j'aimerais parler.

Dans le domaine de la poétique, nous parlons d'une poétique de la guérison, car nous nous reterritorialisons dans ces espaces. Ainsi, pour moi, la poétique était le domaine de l'évasion, à tel point qu'à plusieurs moments de mon travail, j'apporte une poétique d'auteur précisément pour faire comprendre clairement que notre écriture n'a pas besoin d'être placardée. Ici, à Santa Cruz Cabralia, par exemple, il y a Oiti Pataxó, un artiste plasticien. Dans le cadre de sa licence interculturelle à l'Université fédérale du sud de Bahia, son travail de fin d'études n'était pas un mémoire, mais un ensemble d'œuvres d'art et de sculptures. Il a construit un récit sur l'invasion du Brésil – ici, sur la côte, on dit « la découverte » et pour nous, c'est « l'invasion ». Nous avons réussi à faire ce genre de travail dans le cadre des licences interculturelles, mais pour le reste, pour réussir à entrer, il faut mettre un coup de pied dans la porte.

CRISTINE TAKUÁ

Lorsque j'ai osé étudier la philosophie il y a 20 ans, beaucoup de mes camarades de classe, et même les professeurs, m'ont conseillé d'étudier l'anthropologie parce qu'ils pensaient que les choses que je disais

n'étaient pas de la philosophie. Cela m'a beaucoup gêné, mais comme je suis très persévérante et très têtue, j'ai suivi différentes voies : l'histoire de l'art, le langage, la technologie et la logique. J'ai toujours été confrontée à la rigidité de la pensée, à cette monoculture mentale qui prévaut dans le monde universitaire et qui n'a rien d'universel. Pendant cette période, j'ai tenu fermement à la pensée que j'avais et que j'ai encore aujourd'hui : la conception d'autres épistémologies, d'autres façons de concevoir le monde, même si j'ai continué à dialoguer avec des gens qui ne comprenaient pas ce que je disais. Les années ont passé et je vois aujourd'hui de nombreux cours de philosophie, et d'autres domaines aussi, commencer à explorer ces autres épistémologies, en écoutant, en lisant, en recherchant ce savoir ancestral des plus de 300 peuples qui vivent aujourd'hui dans notre pays.

Le monde est déjà plein de théorie, maintenant il faut la mettre en pratique : mettre en pratique le bien-vivre, mettre en pratique cette bonne façon de respecter la diversité. Pour moi, il ne suffit pas de parler de décolonisation, nous devons mettre en pratique le respect, en particulier avec les êtres spirituels. Personne ne va appeler les pacas et les agoutis dorés pour un *live*, une assemblée, une conférence – nous ne parlons qu'aux humains. La grande majorité des humains ne parlent qu'aux humains. Et les chefs spirituels l'ont dit, les esprits qui nous entourent sont très en colère parce qu'avec notre manière humaine, nous avons beaucoup d'arrogance de croire que nous pouvons tout nous permettre.

Mais depuis la révolution industrielle et le désordre qui en a découlé, nous avons réussi à encombrer nos terres avec nos propres déchets. Pour faire face à tout cela aujourd'hui, il faut un processus de changement de beaucoup d'habitudes. Mais ce n'est pas facile. J'ai consacré beaucoup d'efforts à ce travail avec les Écoles vivantes, avec les enfants et les jeunes, en essayant de trouver des moyens de continuer à résister, et plus que ça, de trouver des moyens de faire face à la contradiction qui existe souvent lorsque nous disons une chose et faisons une autre.

J'ai appris que la parole est un souffle d'amour, elle sort de nous comme une flûte avec laquelle on joue et dans laquelle on souffle. Si ce souffle d'amour ne suit pas le même rythme que notre marche, nous nous mentons à nous-mêmes. Tout cela me touche, et je le partage

toujours dans des rondes de conversation comme celle-ci pour dire que je respecte beaucoup toutes les formes de pensée, qu'elles soient religieuses ou des réflexions issues d'autres épistémès, d'autres conceptions et modes de vie. Mais j'ai souvent ressenti que nous, les peuples indigènes, ne sommes pas respectés dans notre façon d'être.

AURITHA TABAJARA

J'ai appris à lire et à écrire chez moi, car je n'avais pas la possibilité d'aller à l'école, car je vivais dans une région où il était difficile d'accéder à la ville, et lorsque j'étais enfant, c'était encore plus difficile. Je suis donc allée à l'école à l'âge de neuf ans, sachant lire et écrire. Bien sûr, l'école ne m'a pas comprise, n'est-ce pas ? Parce que je savais déjà lire et écrire et que je voulais m'impliquer dans l'art d'une manière ou d'une autre, en chantant, en racontant des histoires ou en faisant des rimes, parce que j'ai appris à lire en faisant des rimes. À l'école, j'étais donc toujours punie. Juste moi qui ne connaissais pas le mot « punition ». Dans les villages, du moins parmi mon peuple, nous n'avons pas cette coutume de punir les enfants.

Je suis né dans le village de Serra dos Cocos, dans l'État du Ceará, au sommet de la Serra da Ibiapaba. Le peuple *Tabajara* vit aujourd'hui dans trois États, le Ceará, le Piauí et le Paraíba, avec des cultures et des traditions différentes. Je suis une femme indigène qui a pleuré dans le ventre de sa mère. Pour nous, indigènes du peuple *Tabajara*, pleurer dans le ventre de sa mère est quelque chose de très fort. Vous naissez avec une très grande responsabilité, pour ainsi dire. Nous pensons que cet enfant est porteur d'un message, de quelque chose d'important pour notre peuple, pour la communauté, pour la société. Depuis mon plus jeune âge, lorsque j'ai entendu ma grand-mère parler de ce cri dans le ventre de ma mère, je n'ai pas cessé de me demander « qu'est-ce que cela peut être ? », « que dois-je faire pour mon peuple ? », « qu'est-ce qu'Auritha doit faire de différent ? ».

C'est à l'âge de neuf ans qu'est né mon premier texte : le « grain », où je parle de ma vision de l'éducation. C'est un texte que je n'ai jamais retouché à ce jour, et je ne souhaite à personne de le faire, parce qu'il

est l'essence même de mes neuf années. Même si je ne savais pas ce que signifiait lire et écrire, quelque chose en moi me disait que je devais entrer dans ce monde de l'écriture. Comme on l'a déjà dit – notre écriture ne commence pas avec des mots sur le papier. Elle commence bien plus tôt, à une époque que nous ne pouvons même pas dater, quand nos plus âgés, quand nos anciens, nos ancêtres, écrivaient déjà l'histoire de notre peuple à travers des dessins sur nos corps, les marques de leur passage. Dans le nord-est, c'est très fort. C'est comme ma grand-mère, par exemple, qui, à 95 ans, ne sait ni lire ni écrire sur le papier, mais qui est une grande sage, une grande sage-femme, une grande *mezinheira* (guérisseuse), et l'une des plus grandes conteuses d'histoires de notre région.

Au fil du temps, j'ai pris conscience de l'importance de cette écriture. J'ai fait partie de la première classe de magistère indigène du Ceará. Lorsque je suis arrivée au magistère, je me suis rendue compte que les chercheurs, les chercheuses et les professeurs du magistère ne disposaient d'aucune référence indigène, écrite par des personnes et par des femmes indigènes. Le jour de mon 22e anniversaire, les professeurs m'ont emmenée voir la BECE, la bibliothèque de l'État du Ceará, et j'étais désespérée. Jusqu'alors, je ne savais pas ce qu'était une bibliothèque. Comme je ne savais pas ce qu'était une bibliothèque, j'ai beaucoup pleuré. J'associais la bibliothèque à une femme. Pour moi, la bibliothèque était un être vivant, une femme, et quand je suis arrivée, j'ai compris que c'était une maison, une maison de livres. Je voulais vraiment être à l'intérieur de cette maison de livres, habiter dans cette maison de livres.

Et j'ai expliqué à la professeure qui m'accompagnait, qui me calmait, parce que je pleurais beaucoup, que c'était parce que je voulais habiter dans cette maison de livres. Elles m'ont offert le livre d'Eliane Potiguara, *Metade cara, metade máscara* [Mi-visage, mi-masque] (Global, 2010). C'était le premier livre que je voyais écrit par une femme indigène, la première femme indigène à être publiée dans notre pays, Eliane Potiguara. C'est donc durant le magistère qu'est né mon premier livre *O magistério indigena em verso e poesia* [Le magistère indigène en vers et en poésie] (Secretaria de Educação do Ceará, 2004). Je me suis rendu compte que nous pouvions aussi publier, que nous pouvions aussi coucher sur le papier nos paroles ancestrales, qui proviennent de l'oralité, notre premier abécédaire.

J'ai toujours voulu enregistrer les histoires racontées par ma grand-mère, les coucher sur le papier pour que d'autres personnes connaissent notre existence, notre culture. La littérature indigène, écrite par des indigènes, n'est pas seulement importante pour la société non indigène, elle est aussi importante pour nous, indigènes, parce que nous ne connaissons pas toutes les cultures, toutes les cultures de nos parents, toutes les cultures des autres ethnies. Il existe une grande diversité de cultures et de traditions dans notre pays. Le peuple **Tabajara** vit dans trois États différents, il a des cultures et des traditions différentes. La littérature renforce donc également ce réseau de connaissances entre les peuples indigènes.

De nombreuses personnes m'ont demandé pourquoi je ne parlais pas simplement de la naissance du maïs dans le village, car ce serait une écriture soi-disant indigène, c'est-à-dire une écriture qui dirait que je suis indigène. On explique tout le temps aux gens qu'on peut écrire sur tout, et qu'il faut écrire sur tout. J'ai entendu une phrase de Glicéria Tupinambá tout à l'heure au Festival littéraire international de Cachoeira (FLICA), qui m'a vraiment frappée. Elle a dit que, bien plus que de décoloniser, nous devons débaptiser. J'ai trouvé cela très fort : débaptiser.

CAROLA SAAVEDRA

La grande question pour moi est venue d'un point de vue très personnel – je pense que c'est quelque chose qui est arrivé à beaucoup de gens – lorsque j'ai commencé à chercher ce qu'était mon héritage indigène et j'ai commencé à examiner tout ce qui s'était passé dans ma famille, avec mon père. Mon père a toujours nié tout cela, avec véhémence, même s'il était physiquement très indigène. Grâce à ses enfants, à mes écrits, à mon frère qui est anthropologue, nous avons pu retrouver quelque chose. Ce qui est intéressant, c'est qu'il s'agissait d'une sorte de guérison pour la famille, parce que, bien sûr, c'était quelque chose dont personne ne parlait, la blessure, un traumatisme personnel. Mais c'est aussi un traumatisme du pays, du continent, de l'histoire, un traumatisme colonial, post-colonial.

Je pense que chaque famille passe par là d'une manière ou d'une autre. Et c'était très intéressant parce que j'ai commencé à étudier, et mes recherches ici en Allemagne portent sur l'art et la littérature indigènes. Lorsque j'ai commencé à approfondir ce sujet, bien avant, à l'époque du roman *Com armas sonolentas* [Avec les armes dormantes] (Companhia das Letras, 2018), c'était, tout à la fois, un processus de guérison, de découverte et de transformation. Cette origine est passée de quelque chose qui n'avait pas de mots, quelque chose qui n'était pas dit, quelque chose qui était silencieux, à quelque chose qui pouvait être raconté. Mon idée dans le roman *O manto da noite* [Le manteau de la nuit] (Companhia das Letras, 2022) était précisément celle-ci : nous pouvons réécrire le passé et, en réécrivant le passé, nous pouvons transformer le futur. Je pensais beaucoup à cette écriture du passé, à tel point que *O manto da noite* se termine lorsque ce qui serait – pour ainsi dire – cette figure mythique de la mère indigène, originelle, meurt et que cette fille va l'incinérer. Avec ces cendres, elle écrit sur son propre corps. Un jour, quelqu'un m'a posé une question très intéressante sur les noms. Pour moi, la question du nom, du fait de ne pas connaître son propre nom, de ne pas avoir accès à son propre nom, est extrêmement importante. Quelqu'un m'a demandé : « Qu'est-ce qu'elle écrit sur son corps ? Elle a écrit son propre nom ? » Et j'ai pensé : « Comme c'est curieux, comme les choses peuvent se transmettre inconsciemment ». J'ai dit oui, mais je ne l'ai pas mis dans le livre. C'est donc comme si ce nom, qui n'avait pas été dit, qui lui appartenait mais qu'elle ne connaissait pas, comme si elle avait utilisé le faux nom, pour ainsi dire, pouvait être écrit à partir de ce qui avait été réduit au silence. Dès lors, elle pouvait le porter dans son corps.

Je pense donc que la littérature a également une fonction curative, non pas dans le sens d'un remède curatif, mais parce que vous mettez des mots sur l'histoire. Et j'ai trouvé cela très beau parce que je l'ai vu avec mon père, comment les choses ont eu un impact sur lui, comment nous pouvons, par exemple, toucher la génération précédente. C'était très beau quand, au Chili, un poète **Mapuche** très important, Elicura Chihuailaf, a gagné le prix national, qui est comme l'*Oceanos*, une reconnaissance très importante, et mon père a été le premier à m'envoyer

la nouvelle, avec beaucoup de fierté. C'était la première fois que je le voyais parler avec fierté de ses origines et j'ai pensé que cela avait beaucoup à voir avec cela, avec la recherche de ses enfants pour quelque chose dont il avait eu honte auparavant, qu'il avait renié. Cette écriture peut en quelque sorte jeter des ponts vers cet endroit et créer des métamorphoses pour nous. C'était comme si tout ce processus m'avait transformée, comme si j'avais intégré en moi quelque chose qui était à l'extérieur, qui était là dans un autre endroit auquel je ne pouvais pas accéder et qui me causait beaucoup de souffrance.

C'est comme un processus d'intégration du mot dans son propre corps, d'intégration d'un passé lié à mon histoire personnelle, mais aussi, je pense, d'un mouvement de nous en tant que continent. Qui sommes-nous et quelles sont ces voix que nous n'avons pas voulu écouter pendant si longtemps ? Elles sont dans nos corps, elles vivent en nous. La littérature a cette particularité de toucher au mystère des choses, de toucher à quelque chose de mystique, de magique. Chacun peut lui donner le nom qu'il veut. Pour revenir à l'idée de ce flux qui nous traverse, quand je donne la parole à cette femme, à cette ancêtre, et je le fais d'une certaine façon, presque en transe, c'est pour moi comme donner corps à cette voix que je porte et qui me traverse. Chacun peut l'interpréter comme il le souhaite, mais pour moi, il s'agit d'accéder à ce quelque chose qui ne passe pas par ma rationalité, mais que je porte dans mon corps et que nous portons peut-être tous dans notre corps, tout le monde, d'une certaine manière. Peut-être que nous, en tant que continent, le portons aussi dans notre corps. Je pense donc que la littérature offre de nombreuses possibilités que nous pouvons saisir à pleines mains.

MICHELINY VERUNSCHK

Je peux également vous parler un petit peu de mon expérience de l'écriture du roman *O som do rugido da onça* [Le son du rugissement du jaguar] (Companhia das Letras, 2021). C'est une histoire que je raconte souvent, mais je pense qu'elle a sa place ici.

J'ai eu du mal à définir l'une de mes narratrices, à comprendre ma narratrice. Et c'était un problème, un gros problème, parce que la narratrice ne me semblait pas crédible, elle ne semblait pas tenir la route. Le fait qu'il s'agisse d'une jeune fille indigène du XIXe siècle, qui ne parlait pas portugais, qui ne parlait pas la « *língua geral* »³, une enfant réduite au silence à l'extrême, je pense que cela a contribué à ce que je ne ressentie pas la fermeté nécessaire dans la composition de ce personnage, de cette narratrice. Et à un moment donné de mon processus, j'ai réalisé qu'essayer d'atteindre ce personnage par les moyens disponibles que m'offrait le savoir formel occidental ne fonctionnait pas. C'est pourquoi je dis souvent que *O som do rugido da onça* est un roman à l'ayahuasca, parce que c'est par l'ayahuasca, que je n'avais jamais utilisé auparavant, que j'ai tenté de trouver ce personnage, de trouver cette narratrice, cette voix. Une désoccidentalisation non seulement du savoir, mais aussi de l'affectif. Je suis partie en quête avec l'ayahuasca pour trouver cette narratrice et je ne pense pas que le livre soit resté ce qu'il était, ni que je sois restée qui j'étais. Aujourd'hui encore, même après la finalisation du livre en 2018, cette rencontre continue d'avoir de nombreuses répercussions sur moi.

Je crois donc que *O manto da noite*, de Carola Saavedra, e *O som do rugido da onça* sont des livres apparentés, des livres qui passent par les mêmes endroits, abordent des questions similaires, s'attachent à examiner les origines des blessures coloniales et d'autres façons d'être dans le monde. D'accéder à cette ancestralité qui nous a été refusée, qui nous a été arrachée. Depuis que j'ai lu *O manto da noite*, je me suis rendu compte de cette parenté et j'ai également remarqué que je m'intéressais de plus en plus à la partie sud du continent. Comment ces questions sont apparues dans des livres en Argentine, en Colombie, au Chili. Le thème principal semble être aujourd'hui : nous voulons nos parents, nous voulons nos ancêtres et nous ferons tout ce qu'il faut pour les récupérer, de quelque manière que ce soit.

3. La « *Língua Geral* » [la langue générale, en français] a été parlée au Brésil entre la fin du 17e siècle et le début du 20e siècle et est issue de l'ancien tupi. Elle était divisée en deux branches : la langue générale du nord (Amazonie) et la langue générale du sud (São Paulo). Aujourd'hui, la langue générale est considérée comme éteinte [N.T.].

Comme je l'ai fait pour les enfants dans *Minha família Enaue-nê* (FTD Educação, 2018) , dans *Terrapreta* (Editora 34, 2021) je raconte le livre de concert avec l'ignorance de la protagoniste, d'une protagoniste qui ne sait rien de l'univers indigène et qui, peu à peu, s'en rapproche. Ce qu'elle ne sait pas est toujours beaucoup plus grand que ce qu'elle sait, que ce qu'elle découvrira, que ce qu'elle apprendra, et c'est très bien ainsi. C'est un rapprochement, un flirt, une traversée, bref. Elle y tisse de vraies amitiés avec de vraies personnes et partage un quotidien. Et, petit à petit, on y arrive.

S'il y a parfois une exotisation, c'est une exotisation d'elle, de la protagoniste, parce qu'en fait, parmi les *Enaue-nê*, et aussi dans d'autres villages où on avait l'habitude d'aller, j'étais « l'autre », j'étais l'enfant différent dans ce contexte. Cela reste gravé dans ma mémoire et je trouve qu'il est assez sain d'exotiser les Blancs. Ce didactisme – le matériel anthropologique du livre – m'a fait prendre conscience que j'en savais beaucoup plus que je ne le pensais. Je me suis souvent replongée dans un journal intime que j'avais écrit lors de mon séjour au Xingu – j'ai toujours été une grande collectionneuse d'histoires. Mais la vérité, c'est qu'en écrivant, j'ai commencé à me souvenir des choses. Dans cette architecture du roman, même si je ne savais pas exactement ce que je faisais et ce que j'expérimentais, à un moment donné, il est devenu évident que cela tiendrait la route. À un moment donné, il semble que l'œuvre s'impose à nous et tout commence à se faire tout seul. Il y a dans le livre des passages que j'ai écrits à l'âge de seize ans et qui ont été repris intégralement dans le livre.

Mais, pour revenir à l'expérience du traumatisme, c'est cette perte qui marque le départ de la protagoniste pour son voyage dans le Xingu. Elle perd quelqu'un de très proche, c'est donc un traumatisme qui fait partie de la vie et alors elle se trouve dans une communauté où tout le monde est lié, où tous se connaissent et tous ont déjà perdu des dizaines de proches. C'est dans ce contexte collectif qu'elle se rend compte que sa douleur est celle de tous les vivants. Il ne s'agit pas de diminuer ou de minimiser la douleur, mais de l'insérer dans l'expérience de la vie, d'une manière collective et ritualisée. Je pense que *Terrapreta* traite de cela.

Je pense que ce qui m'a poussée à l'écrire, c'est l'idée que l'absence de rituels nous laisse désemparés. Dans notre société, quand nous perdons quelqu'un, nous changeons d'étape dans notre vie et il n'y a pas de collectif, il n'y a pas de rituel, il n'y a pas de règle sociale, il n'y a rien pour nous organiser à partir de ces traumatismes ou de ces moments de passage, voire de croissance. Alors que, dans une communauté indigène, tout cela est ritualisé, partagé et vécu ensemble. Je pense que c'est le grand choc auquel la protagoniste est confrontée, elle se dit : bon sang, il y a d'autres façons de vivre, il y a d'autres façons de faire face à la perte, de continuer à vivre.

LUCILA LOSITO

En examinant mon corps, l'histoire de ma ville et de ma famille pour écrire le roman *Com o corpo inteiro* (Jandaíra, 2019) et en écoutant les auteures du livre *Mulheres de terra a água* (Elefante, 2022), je me suis rendu compte que ma blessure n'était pas seulement la mienne. Que le « féminin » dans le monde était vidé et réduit au silence, et que le « masculin » était autoritaire et envahissant. Bien entendu, les principes « féminin » et « masculin » ont des significations différentes selon les épistémologies. Je parle des opposés qui composent tout dans la nature, et de la façon dont le patriarcat a déformé ces qualités en chacun de nous, quel que soit notre genre. Ceci est lié à ce que Julieta Paredes, une penseuse activiste bolivienne d'origine indigène appelle le couple *warmi-chacha* (femme-homme), que les taoïstes appellent *yin-yang* (passif-actif) et que Cristine Takuá nomme *anhã-mbeguei* (lent-rapide), qui, dans la cosmologie *Guarani Mbya*, agit de manière complémentaire dans la lutte pour le Bien Vivre.

C'est pour cette raison que j'ai changé l'orientation de ma recherche du féminisme vers le corps. Cette notion de ce que nous sommes (sujet) séparé du corps (objet) est pour moi le début de la maladie de notre société. Je crois que les intelligences du corps peuvent nous ramener à des versions plus vivantes de qui nous sommes, et à des versions élargies de l'histoire. Personne n'existe seul, après tout, nous sommes inévitable-

ment tressés à tout ce qui existe, même si, à de nombreuses reprises au cours de ce projet, le tressage semblait presque une utopie. Il y a beaucoup de déclencheurs à désactiver pour que nous puissions être moins réactifs, plus ouverts à la métamorphose et apprendre vraiment les uns avec les autres. Quoi qu'il en soit, l'idée du festival Trança est venue d'un endroit très authentique et organique. Nous nous soucions de la planète, des êtres humains, de toute cette reconstruction. On ne peut pas être entier sans être capable de vivre avec ce qui est différent. Le festival Trança ouvre cet espace, célèbre et revendique le droit à la diversité.

Ce qui pousse la plateforme TOMAR CORPO à organiser des immersions artistiques et thérapeutiques, c'est notre croyance dans le pouvoir de la collectivité, l'insistance sur une écriture qui est moins « je pense, donc je suis » et plus « je ressens, donc nous sommes », moins narcissique et plus collaborative, moins intellectuelle et plus expérientielle, moins écrite et plus orale/gestuelle. Une attitude d'humilité envers la vie et la création. Lorsque je propose des thèmes très poilus et que je les démêle pour créer des tresses possibles, c'est toujours très stimulant, et j'avoue penser souvent à abandonner. Mais chaque territoire déplace le réseau de création d'une manière différente, provoque des apprentissages et des forces uniques, et à la fin, beaucoup de choses bougent.



*L'intervention
« Feitiço contra-
colonial » (2023)
est composée de
« 4 folhas de cacau »
(panneau I) et
« O braço da Jiboia »
(panneau II). Photos
avec la collaboration
d'Isis Medeiros.*

ADRIANA PESCA PATAXÓ est diplômée de l'Université Fédérale du Sud de Bahia (UFSB), enseignante dans des écoles publiques indigènes, poète, *Pataxó*, mère, passionnée de lecture, d'écriture et de nomadisme. Elle est titulaire d'une licence en histoire et d'un diplôme interculturel en éducation scolaire indigène, ainsi que d'une spécialisation en histoire et culture afro-brésilienne et africaine, et d'un diplôme dans le domaine de l'enseignement et des relations ethniques et raciales. Elle est membre du groupe de recherche sur la langue, le pouvoir et la contemporanéité (GELPOC). En tant que membre du comité d'organisation du festival TRANÇA, elle est chargée de mobiliser les poétiques indigènes et les thèmes potentiels à débattre à partir de différentes perspectives.

AURITHA TABAJARA (Francisca Aurilene Gomes) a pleuré dans le ventre de sa mère avant de naître à la maison entre les mains de sa grand-mère sage-femme Francisca Gomes, à Ipueiras, au Ceará. Elle est écrivaine, cordeliste et conteuse indigène. Elle a publié trois livres, huit brochures et plusieurs textes dans des anthologies au Brésil et à l'étranger. Certains de ses textes ont été traduits en anglais et en allemand. Elle a participé à des salons littéraires tels que FLIP, FLINS, FLIPF, FLIN, FLIPoA, FLIÙ, entre autres. Son livre publié en 2018, *Coração na Aldeia, pés no Mundo* est fortement recommandé par la Fundação Nacional do Livro Infante Juvenil, il se trouve à la bibliothèque de Washington pour la recherche et a inspiré le film *Mulher sem chão*, qui raconte son histoire. Auritha est membre de l'Académie internationale de littérature brésilienne (AILB). Elle est la première femme indigène à publier des livres en cordel au Brésil.

CAROLA SAAVEDRA est l'auteure des romans *Toda terça* (2007), *Flores azuis* (2008), *Paisagem com dromedário* (2010), *O inventário das coisas ausentes* (2014) et *Com armas sonolentas* (2018), tous publiés par Companhia das Letras. Elle a également publié le livre d'essais *O mundo desdobrável* (Relicário, 2021) et le recueil de poèmes *Um quarto é muito pouco* (Quelônio, 2022). En 2023, Carola a publié *O manto da noite*, un voyage onirique à travers la Cordillère des Andes, dans lequel l'ancestralité et

l'identité se confondent – et se confirment – à travers les nombreux fragments qui reconstituent le passé, le présent et l'avenir. Ses livres ont été traduits en anglais, français, espagnol et allemand.

CRISTINE TAKUÁ est écrivaine, artisane, théoricienne décoloniale, activiste et enseignante indigène brésilienne de l'ethnie *Maxakali*. Habitante de la Terre Indigène de Ribeirão Silveira, située à la frontière entre les municipalités de Bertioga et de São Sebastião, elle est diplômée en philosophie de l'Unesp et enseigne la sociologie, la philosophie, l'histoire et la géographie à l'école publique indigène 'Txeru Ba'e Kuai'. Dans le village *guarani* de Ribeirão Silveira, elle participe également au travail spirituel dans la maison de prière. Elle a fondé le FAPISP (Forum pour l'articulation des enseignants indigènes dans l'État de São Paulo) et l'Institut Maracá, dont elle est conseillère. Elle coordonne le Musée des cultures indigènes et *Selvagem, ciclo de estudos sobre a vida* dans le cadre du projet Écoles Vivantes. Elle est l'une des auteures du livre *Mulheres da terra e água*, publié par Elefante.

LUCILA LOSITO est thérapeute corporelle et écrivaine. Elle mène des recherches sur la relation entre la « littérature émergente » et l'« écriture corporelle » à Unicamp et sur les « dramaturgies du corps élargi et des savoirs populaires » à l'UFSB. Elle est l'auteure du roman *Com o corpo inteiro* (Jandaíra, 2019), qui a été récompensé par le ProAC (2016) et a été finaliste du *Prêmio SP de literatura* (2020). Elle a organisé des immersions qui ont donné lieu à des publications telles que *Corpo : animal em extinção* (Urutau, 2023), *Mulheres de Terra e Água* (Elefante, 2022), *Tomar Corpo Poesia* (Jandaira, 2021), *Corpo de Terra* (Quelônio, 2021) et *Naquela Terra, Daquela vez* (Quelônio, 2017). Elle est la créatrice de la plateforme TOMAR CORPO et du festival TRANÇA.

MICHELINY VERUNSCHK est licenciée en histoire (AES-PE), titulaire d'un master en littérature et critique littéraire (PUC-SP) et d'un doctorat en communication et sémiotique (PUC-SP). Elle est chercheuse au sein du groupe de recherche *Communication et culture : baroque et métissage*, et du Centre d'études de l'oralité, qui font tous les deux partie du

programme de communication et de sémiotique de la PUC-SP. Elle est écrivaine et a publié treize livres de prose et de poésie, dont les récents *O som do rugido da onça* (2021) et *Caminhando com os mortos* (2023). Elle a remporté les prix littéraires Jabuti et Oceanos dans la catégorie Roman (2022).

MIGUELA MOURA est née dans la région frontalière de Ponta Porã, dans l'État du Mato Grosso do Sul avec le Paraguay (1996). Elle est artiste plasticienne **guarani**, activiste indigène et chercheuse en éducation artistique. Sa production artistique porte des traces, des couleurs, des souvenirs et des expériences qui proviennent d'une compréhension de sa propre ascendance et sa recherche est basée sur la spiritualité de son peuple. Elle a notamment participé à l'exposition collective *Histórias Indígenas* au MASP (2023-2024), au REC TY TY : festival d'art indigène contemporain (2022), collabore avec la plateforme *Arte e Educação Indígena em movimento – VORO'PI* (2023) et a illustré le livre *Jaxy Jatere*, de l'auteure Geni Nunes (2023).

RITA CARELLI est mère, écrivaine, actrice, réalisatrice de films, metteuse en scène de pièces de théâtre et illustratrice. Elle a fait des études de lettres à l'université fédérale du Pernambouc et le théâtre à l'École internationale de théâtre Jacques Lecoq à Paris. Elle est collaboratrice de l'ONG *Vídeo nas Aldeias*, avec laquelle elle a produit la collection de livres-films pour les enfants *Um dia na aldeia* (2018). Elle est également l'auteure des livres *A história de Akykysiã, o dono da caça* et *Minha família Enauenê* (2018), qui ont reçu le label international « White Ravens » de la bibliothèque de Munich et le label « Fortement Recommandé » de la Fondation nationale du livre pour l'enfance et la jeunesse. Elle est l'auteure du roman *Terrapreta*, lauréat du *Prêmio SP de Literatura* en 2021 dans la catégorie du meilleur premier roman. En 2022, elle a publié le livre *Menina Mandioca* et elle est l'organisatrice des livres *A Vida não é Útil* et *Futuro Ancestral*, d'Ailton Krenak.

TRUDRUÁ DORRICO appartient au peuple **Makuxi**. Elle est titulaire d'un doctorat en théorie de la littérature de la PUC-RS et est écrivaine, artiste, conférencière et chercheuse en littérature indigène.

Elle a remporté le premier prix du concours Tamoios/FNLIJ/UKA de Nouveaux Écrivains Indigènes en 2019. Elle est l'administratrice du profil @leiamulheresindigenas sur Instagram, curatrice de la 1ère exposition de littérature indigène au Museu do Índio (UFU) et elle est aussi auteure de l'oeuvre *Eu sou Macuxi e outras histórias* (Caos e Letras, 2019). Elle a également été curatrice du FeCCI - 1er Festival de Cinéma Indigène, à Brasília (2022) et résidente à la Cité internationale des arts (Paris, 2023). Elle est actuellement boursière de postdoctorat dans le cadre du programme de développement postdoctoral émergent et en consolidation PDPG - Post-Doctorat Stratégique/UFRR (2023-2024).

TRADUCTION
SOLENI BISCOUTO FRESSATO

Historienne et sociologue, membre *O Olho da História* (L'œil de l'histoire), Laboratoire de Réflexion Transdisciplinaire sur la Crise de la Modernité et d'*Indícios* (Indices), Réseau International de Recherche en Sciences Humaines et Sociales. Ses dernières réflexions portent sur la crise générale de la rationalité moderne et néolibérale et sur l'urgence de créer des alternatives transformatrices pour vivre et penser.

LUISA MORAIS

Luisa a grandi dans la ville de Minas Novas, située dans la Vallée de Jequitinhonha, dans un paysage de brousse, d'objets faits en argile et de cérémonies au son du tambour. Pour poursuivre ses études universitaires, elle a dû déménager à Belo Horizonte, où elle a obtenu une licence de portugais-français à l'Université Fédérale du Minas Gerais. Actuellement, Luisa travaille comme traductrice et enseignante FLE.

RÉVISION
CHRISTOPHE DORKELD

Travaille depuis plus de vingt ans dans la production de films documentaires pour le cinéma et la télévision. Français installé depuis plusieurs années dans l'État du Mato Grosso do Sul, il collabore également avec des communautés *Kaiowá*, *Guarani* et *Terena* dans le cadre de projets culturels.

La production de ce Cahier Selvagem est une coédition entre la plateforme Tomar Corpo et *Selvagem, ciclo de estudos sobre a vida*. Nous avons bénéficié de la collaboration spéciale de Papoula Rubra et d'Alícia Soares pour la transcription des tables rondes, d'Edmar Neves pour la correction grammaticale et de Lucila Losito pour l'organisation du contenu. La photographie utilisée en couverture a été réalisée par l'artiste Miguela Moura en collaboration avec la photographe Isis Medeiros lors de l'immersion TRANÇA BAHIA (Santa Cruz Cabrália, 2023). Nous présentons ici une sélection spéciale de discours et d'œuvres produits pendant le festival, qui thématisent la production littéraire indigène. Le festival TRANÇA a été conçu et réalisé par la plateforme TOMAR CORPO avec le soutien du ProAC - Governo do Estado de São Paulo - Secretaria de Cultura e Economia Criativa, le soutien institutionnel de *Selvagem, ciclo de estudos sobre a vida*, et sous la direction d'Adriana Pesca Pataxó, Edmar Neves, Efe Godoy, Mariana Felix et Lucila Losito. Plus d'informations sur tomarcorpo.com.br

La production éditoriale des Cahiers Selvagem est réalisée collectivement avec la communauté Selvagem. La direction éditoriale est faite par Anna Dantes, avec la coordination d'Alice Alberti Faria. La mise en page est réalisée par Tania Grillo. Pour la version française, nous remercions Soleni Biscouto Fressato, Luisa Morais et Christophe Dorkeld.

Plus d'informations sur selvagemciclo.com.br

Toutes les activités et le matériel de Selvagem sont partagés gratuitement. Pour ceux qui souhaitent donner quelque chose en retour, nous vous invitons à soutenir financièrement les Écoles vivantes, un réseau de 5 centres de formation pour la transmission de la culture et des connaissances indigènes.

Pour en savoir plus : selvagemciclo.com.br/colabore

