

## LITERATURA INDÍGENA: ESCRITA-ECO E [RE]TOMADAS A PARTIR DO REGIME ESTÉTICO DAS ARTES DE JACQUES RANCIÈRE

Alessandra Guterres Deifeld  
UFSC - CAPES

**RESUMO:** O presente artigo realiza uma reflexão sobre a expansão do comum e as novas tomadas de parte no sensível decorrentes da revolução estético-política provocada por sujeitos indígenas na esfera das artes que apresentam fraturas no consenso, de modo a reafirmar o dissenso e remodelar a vida democrática. O ponto de partida é a legitimação do indígena enquanto sujeito político de direitos, a partir da Constituição da República Federativa do Brasil de 1988, tendo como fio condutor as concepções de Jacques Rancière acerca de regime estético das artes, política e democracia. Para diminuir a lacuna ruidosa entre o contexto que concebe os aparatos teóricos aqui mobilizados e o contexto em que se inserem os sujeitos indígenas de Pindorama, se procede um ajuste nas lentes que evidencia o eco da palavra indígena e contemporiza sua existência.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura indígena; Regime estético das artes; Vida democrática.

## INDIGENOUS LITERATURE: ECHO-WRITING AND [RE]CAPTURES FROM JACQUES RANCIÈRE'S AESTHETICAL REGIME OF THE ARTS

**ABSTRACT:** This paper reflects about the communal expansion and the new part-takings from the sensible due to the political and aesthetical revolution made by indigenous individuals in the arts sphere that presents fractures in the consensus, causing the reinforce of dissent and the remodeling of democratic life. The starting point is the indigenous individual legitimation as a one that carries political rights, coming from the 1988's Brazilian Federative Republic Constitution, together with a guideline from the conceptions of Jacques Rancière about the aesthetical regime of the arts, politics and democracy. To diminish the roaring gap between the context that conceives the technical apparatus mobilized here and the context in where the indigenous people of Pindorama are part of, we proceed an adjust in the lens that evidence the echoes of the indigenous word and temporize its existence.

**KEYWORDS:** Indigenous literature; Aesthetical regime of the arts; Democratic life.

**Alessandra Guterres Deifeld** é mestrandanda no Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

## LITERATURA INDÍGENA: ESCRITA-ECO E [RE]TOMADAS A PARTIR DO REGIME ESTÉTICO DAS ARTES DE JACQUES RANCIÈRE

nós<sup>1</sup>

### I. A POÉTICA EU-NÓS LÍRICO-POLÍTICO DA ESCRITA DE MULTIDÃO

Para além da organização política e estética das comunidades ocidentais, nos interessa, nesse momento, compreender a organização política e estética que se imprime e se expressa através da literatura indígena, e como essa literatura é utilizada para proporcionar acesso, aos então sujeitos indígenas, à democracia e às políticas democráticas do Brasil que se diz ocidente.

Isto posto, compreender o sujeito indígena enquanto sujeito de direitos é pensá-lo a partir da Constituição da República Federativa do Brasil de 1988<sup>2</sup>, que é o instrumento jurídico que pela primeira vez reconhece o ser indígena como uma identidade e, dessa forma, como um sujeito político – cidadão – juridicamente legitimado e com direitos outorgados, tais quais participar da partilha do sensível, ter acesso aos aparatos democráticos e ser tutelado pelas leis de cunho universal.

Até o advento da CRFB/88, o indígena era compreendido como uma categoria transitória, retratado, tanto pela literatura quanto pela antropologia, no passado, como um alguém que já foi<sup>3</sup>. Não obstante a categoria transitória, o Código Civil dos Estados Unidos do Brasil de 1916<sup>4</sup> definia o [a]sujeito indígena como “relativamente incapaz” e por isso estabelecia que esses povos deveriam ser “tutelados” (até 1967 pelo Serviço de Proteção ao Índio e, posteriormente, pela Fundação Nacional do Índio) até que fossem “integrados à comunhão nacional”.

Assim, era considerado indígena exclusivamente o indivíduo que residia na aldeia, cujo trajeto natural seria urbanizar-se e, enfim, tornar-se civil. Tornar-se civil, por sua vez, implicava na abdicação do pertencimento étni-

<sup>1</sup> Pensando na permeabilidade das singularidades que nos constituem dentro da(s) comunidade(s) que participamos, a polivocidade aqui apresentada não é só minha, e sim de uma multidão de vozes. Diálogos, escutas, experiências singulares em coletivo e coletivas na singularidade moldaram a escrita-eco aqui expurgada. O timbre dessas palavras é meu, o eco evocado é ancestral, o ruído provocado é por nós.

<sup>2</sup> Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm)

<sup>3</sup> VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Ubu Editora, 2018. p. 21

<sup>4</sup> Código Civil dos Estados Unidos do Brasil de 1916. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l3071.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l3071.htm)

co, em se desvincular da ancestralidade e de cosmogonias por ela ensejadas. Ser indígena antes da CRFB/88 era ser jurídico, social e politicamente um [a] sujeito do passado que não foi e do futuro que não chega<sup>5</sup>; ser, além de [a] sujeito, marginal.

O não reconhecimento dessa identidade era um projeto civilizatório<sup>6</sup> do Estado brasileiro que se apresentava como uma “emancipação indígena” com o intuito de consolidar o processo de apagamento desse sujeito na contemporaneidade. Trata-se de um projeto que se apresenta em duas faces, a restritiva e a emancipatória, a primeira se manifesta como um impedimento aos [a] sujeitos indígenas de acessar direitos considerados civilizados/civilizatórios, como por exemplo, o direito de autoria, o consequente ingresso no mercado editorial – ser publicado e publicizado –, a voz literária para contar sua própria narrativa, a alfabetização em língua portuguesa e a participação na vida pública e política no âmbito nacional que ocasionava certa desconfiguração identitária no viés jurídico; a segunda acontece a partir da reivindicação desses direitos tolhidos, que resulta em uma falsa emancipação que consiste em deixar de ser indígena e se tornar civil, provocando um exílio identitário. Antes da CRFB/88 ou se era indígena ou se era civil – sujeito político e de direitos, brasileiro.

O interesse estatal por trás do não reconhecimento da identidade indígena que se apresenta para a sociedade ocidental como um projeto de “emancipação”, é o desmantelamento das comunidades-nações indígenas a partir da desterritorialização. Nesse sentido, Benedito Preziosi<sup>7</sup> explica que:

O indígena que tivesse prestado serviço militar, que possuísse título de eleitor, que tivesse capacidade para ganhar a vida, que fosse alfabetizado e participasse da vida nacional, seria emancipado, isto é, perderia a tutela e proteção do Estado brasileiro. O mais grave é que, depois de 10 anos, suas terras seriam alienáveis, isto é, poderiam ser vendidas.

<sup>5</sup> NYN, João. *Tybyra: uma tragédia indígena brasileira*. São Paulo: Selo Doburro, 2020. p. 9.

<sup>6</sup> Cumpre esclarecer que as práticas civilizatórias do que mais tarde se compreenderia como Estado brasileiro se iniciaram com o processo colonizatório. Desde a invasão, em 1492, as investidas de genocídio, etnocídio, apagamento histórico, desumanização e estereotipização dos indígenas nesse território acontecem de modo polivalente. Isto posto, neste ensaio, quanto ao que concerne ao processo civilizatório, estamos nos referindo à segunda metade do século XX, quando a repressão a esses sujeitos se deu através dos implementos e mecanismos ditatoriais (1964-1985) que foram respondidos com organização e ativismo dos sujeitos indígenas que lhes garantiu, dentre outras coisas, a identidade indígena e os direitos que dela decorrem.

<sup>7</sup> PREZIO, Benedito. *Marçal Guarani: a voz que não pode ser esquecida*. São Paulo: Expressão Popular, 2006. p. 65.

Além de ser um avanço para a redemocratização do espaço compreendido como Brasil, é através da CRFB/88 que a identidade indígena passa a ser legitimada e os direitos são outorgados a esses sujeitos políticos. Essa travessia na linguagem que permite ser indígena e civil representa a abertura de um novo espaço na partilha do sensível político, acessado através da literatura de autoria indígena, que fomenta uma revolução – ou perturbação – estética e consequente [re]tomada de territórios – que não se restringem ao domínio físico e material.

Ressalvada a identidade, eclode, nos anos 1990<sup>8</sup>, a literatura indígena enquanto demarcação no território literário, que rompe com a catalogação ocidental que catalogava os livros de autoria indígena como culturais, folclóricos ou infantis/infantojuvenis, dá espaço para a voz literária do sujeito indígena enquanto autor da própria narrativa e possibilita a construção de um instrumento de resistência, re-existência e demarcador de imaginários – individuais e coletivos. A ascensão e consolidação dessa demarcação acontece a partir do doutoramento de sujeitos indígenas decorrente de seu ingresso na academia, já no início dos anos 2000<sup>9</sup>.

A catalogação ocidentalizada, nesse contexto, está atrelada à *mimesis* constituinte/constituída no regime poético representativo das artes, no sentido de condicionar a publicização dos livros publicados, escritos, assinados etc. por sujeitos indígenas em categorias outras que suprimem a identidade e a tradição de onde fluem as literaturas de autoria indígena. A visibilização

<sup>8</sup> Referenciar a eclosão do que passa a se entender como literatura indígena nos anos 90 não é o mesmo que dizer que sujeitos indígenas só começaram a escrever a partir desta década. Pelo contrário, a escrita indígena já acontecia muito antes – e independente – da invasão/colonização; ocorre que se manifestava fora dos parâmetros ocidentais, através de pinturas, grafismos e de forma alfabética (tupi-guarani). Entretanto, essa última expressão foi utilizada pela sociedade civil brasileira e referendada pelo aparato jurídico-legislativo para deslocar o sujeito de seu pertencimento étnico; escrever não era “coisa de índio”, logo, quando um sujeito escrevia e publicava, não era mais considerado indígena, automaticamente sua produção não seria catalogada como literatura indígena. A literatura indígena apresenta três momentos, primeiro com a coleta mitológica e cosmológica indígena por antropólogos, viajantes, linguistas e assessores que não creditavam autoria à etnia em caráter coletivo ou individual, o que ocasionou quase o desaparecimento da autoria indígena até a década de 70; o segundo momento se dá com a organização e reivindicação do ativismo indígena a partir dos anos 70 para o reconhecimento identitário e a autoria como consequência dele; e a literatura a partir dos anos 90, após a legitimação da identidade e outorga da autoria aos sujeitos indígenas. Neste ensaio vamos nos ater a esse terceiro momento que versa sobre a literatura indígena contemporânea, após a demarcação do território da literatura e catalogação.

<sup>9</sup> Para fins exemplificativos, destaca-se Graça Graúna, escritora e professora indígena da etnia Potiguara, Doutora em Teoria Literária (UFPE) e Pós-Doutora em Educação, Literatura e Direitos Humanos (UMESP), sendo a primeira indígena a se doutorar em 2003; e Casé Angatu Xukuru Tupinambá, escritor e professor da etnia Tupinambá, Doutor em História e Cultura da Arquitetura (USP), doutorado também em 2003.

decorrente da *mimesis* – às obras de literatura indígena – era uma articulação excludente, já que imputava maneiras de fazer, ver e julgar uma literatura de outra tradição a partir da categorização canônica, negando os novos espaços sociais ocupados e demarcados por esses cidadãos.<sup>10</sup>

Essa demarcação se faz necessária tendo em vista que a literatura de autoria indígena se origina da oralidade ancestral arraigada na cosmovisão de cada etnia e do encontro de literatura, cumplicidade e método que resultam em uma escrita-eco que imprime voz e ecoa vozes para além das aldeias, alcançando não indígenas e os colocando de frente para as demandas indígenas contemporâneas. Essa escrita-eco que é também uma escrita em multidão<sup>11</sup> evidencia a relação entre identidade, auto-história, deslocamento e alteridade, atenuando a tensão existente entre oralidade e escrita e fortalecendo a ecocrítica, enunciada pelo sujeito indígena, intrínseca ao seu modo de existir no/com o mundo.

A literatura indígena contemporânea exige, portanto, um outro letramento estético-literário para que se compreenda o teor político, reivindicatório, cosmológico e demarcatório que cada livro imprime no ocidente enquanto mundo outro. Graça Graúna<sup>12</sup> chama a atenção para as dimensões fronteiriças dessa literatura e o hibridismo que deflui da relação autor-texto-leitor, exigindo, desse último, uma sensibilidade acurada para fazer a tradução e o trânsito na escrita-eco:

Gerando a sua própria teoria, a literatura escrita dos povos indígenas no Brasil pede que se leiam as várias faces de sua transversalidade, a começar pela estreita relação que mantém com a literatura de tradição oral, com a história de outras nações excluídas (as nações africanas, por exemplo), com a mescla cultural dos espaços fronteiriços que se manifestam na literatura estrangeira e, acentuadamente, no cenário da literatura nacional.

Concebida na memória que se transmite oralmente, a literatura indígena é uma escrita-eco composta e que comporta uma multidão de vozes, tendo em vista que suas narrativas se constroem de vivências e testemunhos coletivos. Da mesma forma, a estética manifestada pelo autor do livro de litera-

<sup>10</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009. 72 p. Tradução de: Mônica Costa Netto.

<sup>11</sup> ROCHA DA SILVA, Fernanda. *As múltiplas vozes de Davi Kopenawa: por uma escrita em multidão*. Criação & Crítica, n. 28, p., dez. 2020. Disponível em: <http://revistas.usp.br/criacaoecritica>. Acesso em: 4 abr 2021.

<sup>12</sup> GRAÚNA, Graça. *Contrapontos da Literatura Indígena no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza, 2013. p. 19.

tura indígena não é sua, e sim da etnia a qual pertence. A literatura indígena apresenta uma ruptura com a autoridade do autor, se inscrevendo como uma literatura de alteridade e autonomia que fortalece o coletivo, qual seja, a comunidade-nação indígena que partilha entre gerações o saber ancestral.

O sujeito principal da narrativa indígena é o nós, expressado a partir da ótica do eu, sujeito histórico, que se inclui nessa coletividade. Partindo dessa compreensão, Julie Dorrico<sup>13</sup> elabora o conceito de eu-nós lírico-político:

Compreendemos o 'eu-nós' como uma intrínseca relação de alteridade que une à voz e à autoria individual, o 'eu' enquanto sujeito histórico, o 'nós', a memória coletiva/mítica da tradição ancestral comunitária. Isto é, esse conceito problematiza e leva-nos a teorizar a especificidade do material indígena publicado no impresso que envolve esse conceito que consideramos fundamental no âmbito literário indígena contemporâneo: a autoria coletiva e a autoria individual enquanto correlação intrínseca. O primeiro refere-se à manufatura da obra em caráter coletivo, explicitado no momento da sistematização apresentada por Behr; o segundo representa este terceiro momento em que encontramos os escritores indígenas na atualidade, apropriando-se de ferramentas como a escrita e a mídia para auto-expressão.

Em outras palavras o 'eu-nós' é o reconhecimento das formas das pessoas (eu, singular, sujeito histórico; nós, plural, sujeito mítico) coabitando a narrativa indígena como forma de expressão que se formula na alteridade indígena, ainda que a narrativa, crônica, romance, conto, ficção (todos ao modo indígena) assinale nome individual e automaticamente dê-se a alcunha de autoria individual. Nesse caso, é preciso ver a matéria ancestral existente na criação estética, é preciso reconhecer que "os mitos da comunidade constituem fonte de inspiração extremamente presente e inesgotável" (BEHR, 2017, p. 275).

A partir da elaboração feita por Julie Dorrico pode se compreender que a literatura indígena contemporânea resulta da vivência do autor no contexto coletivo, é a impressão do que se vive, enquanto sujeito histórico que partilha da memória coletiva de toda uma comunidade. A memória coletiva é a voz-*práxis* enunciada pelo sujeito histórico que a acessa enquanto parte dessa totalidade. A matéria que enseja a literatura indígena pertence também ao autor, mas não é somente dele ou criação que parte do seu imaginário individual.

Nesse sentido, Graça Graúna<sup>14</sup> reforça:

A situação do(a) escritor(a) negro(a) e indígena, por exemplo, não está despartada de sua escrita. A sua história de vida (auto-história) configura-se como

<sup>13</sup> DORRICO, Julie. *A oralidade no impresso: o 'eu-nós lírico-político' da literatura indígena contemporânea*. Boitatá, Londrina, n. 24, p. 216-233, ago. 2017.

<sup>14</sup> Cf. GRAÚNA, Graça. *Contrapontos da Literatura Indígena no Brasil*, op. cit., p. 21.

um dos elementos intensificadores na sua crítica-escritura, levando em conta a história de seu povo. Sendo assim, as especificidades da literatura indígena, tanto quanto as particularidades da literatura africana, devem ser respeitadas em suas diferenças.”

No que concerne ao ‘lírico-político’, Julie Dorrigo<sup>15</sup> esclarece que:

Compreendemos o predicado ‘lírico-político’ partindo de uma epistemologia própria ao universo indígena e considerando o movimento de resistência pelo qual militam. O termo lírico-político é um conceito formulado a fim de captar a expressão adveniente dos próprios indígenas que, buscando na ancestralidade a matéria para expressão e na violência histórica a matéria para resistência, marcam a cena literária na contemporaneidade pela conjuntura cultural e específica que apresentam. ‘Lírico-político’, portanto, é a expressão da memória e da alteridade sob o signo de resistência. Tal conceito ‘eu-nós lírico-político’ justifica o que temos chamado de voz-práxis indígena, atuação literária e política em defesa de sua condição de minoria, a partir da sua diferença e da sua singularidade (DANNER; DORRICO, 2017, p. 130).

A intitulação ‘lírico-político’ está relacionada com a emergência da literatura indígena contemporânea dos empenhos do ativismo indígena dos anos 1970, que pleiteou por identidade, autoria-alteridade, auto-história e fomentou uma literatura de denúncia que permite o [re]contar da história ao tempo em que reivindica um espaço político, sensível, territorial e imaginário, fazendo da literatura um instrumento de impressão da luta indígena. Da mesma forma, direção e intensidade em que são poéticas, pois, entranhadas numa cosmovisão que possui outra compreensão acerca do humano e não-humano e se relacionam de outra maneira com essas [não]humanidades, a voz-práxis indígena é um grito que ocupa espaços e demarca territórios, portanto, se materializa em intervenção política, jurídica e social.

É a materialização da voz-práxis que emerge da literatura indígena que alavanca a luta dessas comunidades-nações no espaço democrático de direito, permitindo a tomada de parte na partilha do sensível e a revolução estética, conforme se esmiuçar no tópico seguinte.

Concisamente, cumpre mencionar que há na escrita impressa, ou seja, na literatura indígena que circula no mercado editorial, certa sobreposição da ocidentalização à cosmogonia de algumas etnias, já que escrever, publicar e ter sua voz ecoada para além da aldeia exige o ecocídio representado

<sup>15</sup> DORRICO, Julie. *A oralidade no impresso: o ‘eu-nós lírico-político’ da literatura indígena contemporânea*, op. cit., p. 226.

pelo assassinio de um ente encantado: a árvore. O manuseio dessa ferramenta capaz de construir pontes e propiciar travessias entre-mundo ainda está imerso em aspectos colonizatórios e categorizações ocidentais que refletem a sobreposição cultural entre as culturas e marginalização de uma por outra. Originariamente, os povos indígenas possuem outro tipo de relação com a pesquisa que resulta na escrita, compreendendo-a como uma colheita, de modo que todas as informações colhidas e apreendidas no estudo da tradição indígena ou de alguma etnia específica devem retornar ao ambiente de onde se extraiu os saberes de maneira que beneficie a comunidade e contribua harmonicamente com o meio ambiente, evocando a ideia – urgência – de sustentabilidade cultural. Em suma, a ecocrítica é o pano de fundo da literatura indígena.

#### REGIME ESTÉTICO DAS ARTES: RUPTURAS, REVOLUÇÕES E RUÍDOS

Estabelecida a atuação da literatura indígena contemporânea no sentido de impulsionar o alcance da voz indígena em decorrência de ser uma escrita que nasce do ativismo, implicada na resistência e com o objetivo de possibilitar o re-existir, passa-se, agora, a pensar as interferências e intervenções da literatura enunciada desses corpos dissidentes na ordem estética.

A questão estética indígena está diretamente relacionada à cosmovisão de cada etnia, qual seja, comunidade-nação indígena. A intervenção estética no âmbito político sensível ocasiona resultados para toda a coletividade indígena, entretanto, não se tem uma estética única, uniforme ou coreografada, não há uma única subjetividade coletiva como fonte e combustível para a manifestação estética que se dá através da literatura e de outros manifestos artísticos. Nesse sentido Julie Dorrico<sup>16</sup> explica:

[...] Tal visão admite a expressão ancestral como matéria para expressão literária na contemporaneidade, isto é, assume que a função estética é tradicionalmente entendida no interior da etnia (cada um a seu modo), valendo-se dela para constituir esse mosaico literário contemporâneo que pode vir sob a forma de ritos, cantos, mitos, ficção, histórias, entre outros.

Compreender a polivocidade étnica da(s) subjetividade(s) indígena(s) é essencial para não reproduzir a estrutura colonial que universaliza e subjuga a identidade indígena na categoria “outro”, a condicionando à monocultura. Há uma multiplicidade de “outros”, bem como múltiplos locais e perspectivas

---

<sup>16</sup> Ibidem, p. 220.



para visualizar quem é o “outro”. Um dos primeiros pontos de virada que esse ensaio visa apresentar é o deslocamento ótico de modo que o “outro” seja o ocidente e o eu-nós abranja a pluralidade das identidades indígenas que se manifestam esteticamente de formas heterogêneas.

É essencial, antes de nos debruçarmos sobre as noções estéticas, assinalarmos a principal bifurcação entre os mundos indígenas e o ocidente: a percepção acerca da humanidade. Dentro da cosmovisão indígena não há a separação entre humano e não-humano, em decorrência disso, corpo-território não remete a questões proprietárias, e sim ao pertencimento de determinado corpo ao território, uma integração/incorporação do corpo ao território não só física como, principalmente, espiritual e atemporal, isto é, passado e presente coexistem no corpo-território. O próprio território é entendido como um corpo e daí a ecocrítica tão latente e presente por parte de sujeitos indígenas que veem a terra como um grande ser – constantemente estuprada e violada. Conseqüentemente, natureza e cultura também são, na cosmovisão indígena, uma coisa só, algo que não se manifesta de forma dissociada. Dito de outra forma, uma pedra, uma concha, uma árvore ou um rio possuem espírito, alma, vida e sabedoria como qualquer outro *homo sapiens*.

Essa compreensão já pressupõe e estabelece atritos quanto às abstrações ocidentais de mito, ficção, fantasia, cultura e natureza que tendem a, de certo modo, reduzir, condensar ou enquadrar a cosmovisão indígena retirando-lhe a potência de ser. Na tentativa de absorver o pluriverso do outro, o ocidente, que antes folclorizava, atualmente mitologiza, ficciona e segrega. Ressalta-se que esse apontamento não é o mesmo que dizer que não há ficção, mito ou fantasia nas literaturas indígenas, tem apenas a intenção esclarecer que nem tudo é e pode ser lido como ficção/mito/fantasia, pois a compreensão do que é ou não humano já apresenta uma ressalva quanto ao que se chamará de ficção, mito ou fantasia. No que concerne à segregação de natureza e cultura, o pensamento decolonial já apresenta uma teorização consolidada e aponta como derivação do eurocentrismo e da outra faceta da modernidade, a colonialidade; diante disso, este ensaio tão somente reitera esse entendimento.

Por último, a desfronteirização de humanidade reflete também a construção do inconsciente coletivo indígena, já que ela se dá a partir de outras interações que fazem do inconsciente um espaço de coexistência de múltiplas temporalidades e enunciação de uma multidão de vozes. Assim, há algumas similaridades com o que propõem Jung e Freud acerca do inconsciente coletivo, contudo, essas elaborações partem de uma tradição distinta, portanto, essas percepções não são sinônimas.

Vencidas as questões identitárias, para pensar questões estéticas, políticas e democráticas<sup>17</sup> a partir dos conceitos elaborados por Jacques Rancière, é necessário ajustar as lentes e compreender o sobressalto temporal que isso implica. Os conceitos de partilha do sensível, regime estético-político, democracia e dissenso foram concebidos para analisar obras do modernismo francês, versando sobre sujeitos que se enunciam de outro local, não só geográfica como social e politicamente. Para que possamos utilizar tais conceitos a fim de assimilar a revolução estética que a literatura indígena provoca ou instiga no Brasil, e como isso tensiona a esfera política e movimenta os aparatos democráticos, há que se ponderar que tal análise diz respeito a sujeitos marginais, legitimados como cidadãos há pouco tempo, de um país periférico; diante disso, as ressalvas iniciais se fazem fundamentais para que se possa reduzir a lacuna ruidosa entre o contexto que concebe os conceitos e o contexto em que se inserem os sujeitos indígenas.

É partindo da premissa de emancipação de classe contra os aparelhos do Estado por via da subversão da ideia de classe, que Jacques Rancière reelabora o conceito de política e estética. Apostando na desconfiguração das hierarquias que guiavam os estudos filosóficos de seus antecessores e, segundo Jacques Rancière, reforçavam as dicotomias de poder – mestre e discípulo, guia e guiado, governador e governado –, o autor despende seus esforços críticos para pensar a potência transformadora de manifestações artísticas, políticas e cotidianas nas estruturas – de classe – que organizam o sensível, vislumbrando “os atos estéticos como configurações da experiência, que ensejam novos modos do sentir e induzem novas formas da subjetividade política”<sup>18</sup>.

Nessa direção, Lucas Carvalho<sup>19</sup> contextualiza que:

Para rebater a tradição marxista, Rancière precisa realizar o duplo movimento de combater, primeiro, a ideia de que as principais hierarquias têm base econômica e, segundo, a ideia de que as transformações políticas precisam de uma ciência – ou uma consciência de classe. O primeiro passo é investigar as transformações da

<sup>17</sup> Jacques Rancière (2009, p. 18) entende a democracia como o regime estético da política. Neste ensaio adota-se o entendimento de que tal qual o regime estético das artes, é a democracia um regime estético suficientemente permeável para que novas identidades – cidadão – possam emergir e acessar o comum partilhado.

<sup>18</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*, op. cit., p. 11.

<sup>19</sup> CARVALHO, Lucas Bandeira de Mello. Lendo Rancière na América Latina: o regime estético entre democracia e neoliberalismo. *Abralic*, São Paulo, p. 3610-3620, ago. 2017. Disponível em: [https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017\\_1522198723.pdf](https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522198723.pdf). Acesso em: 04 abr. 2021.

partilha do sensível – isto é, do que pode ser dito e visto, por quem, para quem e como – que precederiam as transformações políticas e como a arte e a teoria crítica muitas vezes operariam no mesmo regime de eficácia que impedia o povo de ter direito a sua parcela do sensível.

Dos três regimes apresentados por Jacques Rancière em *A partilha do sensível*, nos interessa o terceiro que versa sobre o regime estético das artes que, por sua vez, se apresenta como uma superação da catalogação hierárquica das artes, colocando em xeque – em choque, em crise – a própria democracia pautada no consenso por permitir que não só o belo – belas-artes<sup>20</sup> – mas também o comum – artes outras e sujeitos outros – pudessem tomar parte no sensível e assim [re]aflorar o dissenso.

Importa enfatizar que os regimes – ético das imagens, poético e estético – não se hierarquizam, apenas se apresentam em recortes diferentes, mas todos são considerados vigentes no mesmo espaço-tempo. Ainda que para acusar diferenças, os regimes não estão dissociados entre si, logo, a remodelação na esfera político-sensível, fruto das novas ocupações, se apresenta em encadeamento, principalmente no que concerne à relação desses regimes com a democracia que os envolve.

É no regime estético, entretanto, que a identificação da arte se desvincula das maneiras de fazer, ver e julgar, e se dá “pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte [...]. No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível”<sup>21</sup>. Essa expansão do sensível à novas especificidades é que permite o reconhecimento das manifestações indígenas enquanto artísticas e decursivas de outra tradição.

No regime estético há uma abertura para a compreensão de arte como um processo de produção consciente e inconsciente, onde antigo e moderno não estão opostos e sim integrados – em relação – e a arte é singularizada e fica desobrigada das hierarquias de categorização. A autonomização da arte, não está condicionada à *mimesis* e sim à “identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma”<sup>22</sup>. Dessa autonomização urge a possibilidade de transposição do invisível para o visível, do não-humano para

<sup>20</sup> O regime poético classifica como belas-artes, assim denominadas na idade clássica, as produções compelidas de verossimilhança que se executavam a partir de um conjunto de regras de fazer, ver e julgar imitações benfeitas. As belas-artes são respaldadas pela *mimesis* enquanto um regime de visibilidade que autoriza as maneiras de fazer a partir dos espaços sociais.

<sup>21</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*, op. cit., p. 32.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 34.

o humano e da impressão de um eco – ruído ou grito – no comum, a partir de um corpo indígena dissidente. É a singularização da arte decorrente do regime estético que viabiliza a travessia ótica para que a leitura – visualização – da arte indígena, em especial da literatura, se dê de uma conjuntura que requer ouvidos sensíveis, tendo em vista que a palavra indígena não é uma palavra muda.

Na potência da significação das coisas ocidentalmente percebidas como mudas, potencialização dos discursos e níveis de significação da literalidade do regime estético, há duas abstrações que distinguem e conectam a percepção indígena e ocidental. A primeira é a compreensão da ficção apartada da falsidade, tornando-se uma ordenação de signos que são lidos encadeados a um lugar, grupo, objeto, prática, canto, grafo. A ficção enquanto um rearranjo, incitado tanto pela política quanto pela arte, é o que possibilita a concepção de algo – material ou imaterial, significado e significante – a partir de outras maneiras de ser e pertencer.

Dito de outra forma, a ficção é um dos fomentadores da multiplicidade de tradições, leituras e leitores daquilo que passa a se apresentar ao comum, como parte do comum. Da ficção urge a pluralidade, heterotopias, histórias, verdades e maneiras – legítimas – de ser e relacionar. Como assinala Jacques Rancière<sup>23</sup>:

Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade.

É na literalidade da ficção que quase-corpos podem circular e partilhar livremente. Através da linguagem, os quase-corpos indígenas deixam de ser meramente orgânicos e se tornam linhas de fratura no espaço comum, se distribuindo nas ocupações sensíveis, demarcando o território que sua existência ocupa e o imaginário coletivo. É dessa forma que quase-corpos se tornam sujeitos políticos e recolocam em causa a partilha já ordenada do sensível incitando a remodelação democrática.

A segunda abstração apresentada pelo regime estético como um conector de mundos é a mitologia. A partir do desmantelamento hierárquico das

---

<sup>23</sup> Ibidem, p. 58.

artes, surgem novos poetas<sup>24</sup> e a construção perspicaz de que coisas mudas comunicam – suas – histórias através de texturas e contornos que as distinguem das outras coisas. A literatura e a dramaturgia ocidental passam a [re] produzir a comunicação das coisas mudas a fim de reescrever os signos da história escrito nas coisas, baseadas nas viagens ao subsolo social realizadas pelo artista. O ponto é que a concepção de que tudo fala surge assentada na possibilidade de tudo falar a partir da mitologização enquanto um procedimento. Jacques Rancière<sup>25</sup> assim explicita:

[...] para que o banal entregue seu segredo, ele deve primeiro ser mitologizado. A casa ou o esgoto falam, trazem consigo rastros do verdadeiro, como farão o sonho ou o ato falho – mas também a mercadoria marxiana –, desde que sejam primeiro transformados em elementos de uma mitologia ou fantasmagoria.

Pertence à cosmovisão indígena, por outro mundo, a consciência de que coisas ocidentalmente conhecidas como mudas, são seres encantados dotados de sapiência e espírito tal qual os seres humanos. A humanidade é concebida, na cosmovisão indígena, de forma não fragmentada, de modo que pedras e conchas – também usadas de exemplo por Jacques Rancière em *O Inconsciente Estético* – são seres encantados em estado de meditação profunda que comunicam e se expressam denunciando histórias e que, independentemente de mitologia, são tão importantes quanto tudo que existe – sua relevância independe de procedimento mitológico. A cosmovisão indígena não se constitui uma mitologização, é uma concepção do mundo, outra com relação à ocidental. Assim, ao mesmo tempo em que o mito abre um novo infinito no ocidente, também é utilizado por este para mitologizar as compreensões à margem da racionalização ocidental. O questionamento que prevalece é: a comunicação com outros seres – coisas – é mito ou depende de mitologização a partir da perspectiva de quem? Essa pergunta se mostra relevante tendo em mente que o escopo da estética indígena provém da etnicidade imbuída na cosmovisão, responsável por nortear como o sujeito indígena interage e [se] manifesta [com] o mundo.

Tem-se, no mito, uma conexão entre-mundos na noção de que tudo fala e de que cabe aos novos poetas articularem essa comunicação através de uma percepção aguçada do atravessamento de pensamentos e não-pensamentos;

<sup>24</sup> Geógrafos, geólogos, historiadores, biólogos e afins.

<sup>25</sup> Idem. *O inconsciente estético*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 37-48.

e um afastamento à medida em que o mito, nesse contexto, se manifesta como uma sabença colonizadora da cosmovisão indígena. Mesmo com a abolição das hierarquias de ordem representativa, ainda há, no regime estético proposto por Jacques Rancière, o entendimento de que o artista viaja aos subsolos sociais e não que o artista pertence – isto é, pode pertencer, dos subsolos sociais podem também emergir artistas – à periferia, que é um sujeito marginalizado.

A concepção de mitologia enquanto narrativa ainda ganha escopo com o refinamento realizado por Furio Jesi<sup>26</sup>, que formula o conceito de máquina mitológica como conectora de mundos e geradora de mitos. O autor agrega certo cunho ancestral ao mito ao percebê-lo como algo cujo sentido depende da narrativa gerada pela máquina mitológica de determinada cultura – uma derivação –, que segue se impondo sobre aqueles que nada sabem acerca de sua gênese, adquirindo cunho transtemporal e relativizando o espaço-tempo. Nesse sentido, desse afunilamento feito pelo autor, importa o condicionamento do mito à narrativa que contextualiza, instrui e indica o letramento do conteúdo ali evocado. A máquina mitológica, ao tempo em que aperfeiçoa os detalhes sinalizando a tradição e o tom do ruído do mito, lhe dá profundidade não estabelecendo o fim de seu alcance.

A máquina mitológica pode ser atrelada à uma espécie de autoria, considerando que é a máquina que dá significado, significante e estabelece a ordem estética do mito, tal como a autoria indígena que se perfaz de uma construção que transcende o tempo e dá o tom e o sentido à narrativa impressa que aciona uma gama de mitos ancestrais. Além da similaridade do percurso, ambas, máquina e autoria, são decisivas para definir quem assiste a festa e quem experiencia a suspensão temporal provocada pela festa.

No que concerne à temporalidade, Jacques Rancière afirma que o regime estético das artes “não cessa de colocar o passado em cena”<sup>27</sup>; nesse sentido, é importante pontuar que os povos originários de Pindorama<sup>28</sup> eram considerados, pela literatura não-indígena, sujeitos do passado até o início dos anos 1990, revertendo esse entendimento e se realocando no presente à medida em que se tornavam autores de sua própria narrativa. O que se compreende

<sup>26</sup> JESI, Furio. A festa e a máquina mitológica. *Boletim de Pesquisa Nelic*, [S.L.], v. 14, n. 22, p. 26-58, 19 dez. 2014. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). <http://dx.doi.org/10.5007/1984-784x.2014v14n22p26>.

<sup>27</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*, op. cit., p. 35.

<sup>28</sup> Pindorama significa “Terra das Palmeiras” e é a designação dada pelos indígenas antes da colonização ao território que hoje se denomina Brasil.

ao ajustar as lentes, é que é no regime estético que surge espaço para enun-  
ciações artísticas de sujeitos periféricos cuja existência estava, pela literatura  
canônica, condicionada ao passado.

O contexto de co-presença e co-existência de temporalidades heterogê-  
neas antecipa que:

O regime estético das artes não começou com decisões de ruptura artística.  
Começou com as decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo  
que a faz ser arte: Vico descobrindo o “verdadeiro Homero”, isto é, não um in-  
ventor de fábulas e tipos característicos, mas um testemunho da linguagem e do  
pensamento imagéticos dos povos dos tempos antigos.<sup>29</sup>

Ao propor uma nova costura entre tempos passado e presente, o regime  
estético das artes, quando precisado no recorte indígena de Pindorama, acaba  
significando e é ressignificado por uma ruptura, já que atinge questões pro-  
fundas que incluem a superação de questionamentos quanto a possuir alma,  
humanidade, identidade e ser sujeito/cidadão. O regime estético pensado a  
partir de comunidades-nações indígenas se apresenta como uma colcha de  
retalhos, pois é resultado de uma série de rasgos e rupturas no ‘tecido’ ou na  
‘corda’ da arte – primeiro por ruir os moldes da classificação da arte e, depois,  
por permear uma [re]tomada da persona do artista que perpassa e ultrapassa  
as questões de classe, pois envolve a superação do indígena enquanto catego-  
ria transitória, ou seja, envolve a afirmação da identidade indígena condicio-  
nada ao tempo presente. Só a partir da visualização dos dois lados do mesmo  
rasgo que se consegue abstrair mito e ficção tanto quanto articuladores da  
expansão do comum quanto como limitadores do espaço a ser ocupado.

Essa ruptura é uma consequência da autonomização da arte que provoca  
uma turbacão estética capaz de movimentar a ordem e o espaço democráti-  
co, expandindo e flexibilizando as fronteiras de modo a tornar espaços antes  
restritos, agora permeáveis. É justamente essa permeabilidade do sensível que  
fomenta o dissenso, cria políticas e legitima sujeitos políticos – não necessa-  
riamente nessa ordem, ou será que sim?

Quanto à democracia e aos movimentos democráticos, insta salientar  
que o que se compreende a partir de Jacques Rancière é que na medida em  
que se decompõem, eles se recompõem com novos sensíveis e dinâmicas de  
espaço-tempo. O entendimento que se adota neste ensaio é de que a turba-  
ção da democracia é necessária para sua reconfiguração, para que os apar-

<sup>29</sup> Ibidem, p. 36.

tos democráticos encontrem uma roupagem mais adequada para circundar os dissensos que surgem no campo democrático, a fim de sustentar a própria democracia, sem se pretender, com essas intervenções, a sobreposição desse regime por outro. A turbação está atrelada, desse modo, a um processo de reconstituição e atualização das delimitações democráticas necessárias para sua própria manutenção.

Por partilha do sensível, ou seja, aquilo que dá forma à comunidade, Jacques Rancière<sup>30</sup> adota o seguinte entendimento:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha.

No que concerne ao regime estético – arte e política –, nos importa ainda sua compreensão como:

[...] o sistema de formas *a priori* determinando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo.<sup>31</sup>

A revolução estética, por sua vez, é a expressão da arte independente de uma unicidade lógica ou coreografia de sentidos e procedimentos; é a possibilidade de impressão de sentidos que sejam captados em uma tradição que não a hegemônica, sendo, portanto, uma expansão do sensível que passa a exigir uma remodelação político-democrática, pois, perturba a ordem de sentidos [pré-]estabelecidos.

Como já dito, se trata de uma intervenção no sensível que independe das – e as ignora – hierarquias sociais; essa liberdade de criação apresentada como eficácia estética é uma eficácia de liberdade que desobriga o artista e o sujeito das adequações estéticas hegemônicas – tradicionais às sociedades ocidentais – e dilata o fluxo e os sentidos para onde a produção pode fluir, de

<sup>30</sup> Ibidem, p. 15.

<sup>31</sup> Ibidem, p. 16-17.



qual forma, o que e para quem comunicar.

É nesse hiato de neutralização da linguagem da arte expressado pela superação das maneiras de fazer, onde erroneamente se tem a impressão de esvaziamento, que sujeitos periféricos podem apropriar-se desse espaço e demarcar suas existências, corporalidades e territórios e, por intervenção do regime estético, determinar outras tomadas de parte à medida em que passam a possuir a linguagem.

Quando dissociamos o regime estético do contexto que o concebe e ampliamos seu alcance de modo a aproximá-lo das manifestações artísticas enunciadas a partir de corpos-territórios indígenas de Pindorama, os efeitos da ruptura da arte com a hierarquia se tornam palpáveis uma vez que a estética passa a ser utilizada como forma de autoafirmação identitária, ampliando a partilha político-democrática e gerando efeitos no âmbito jurídico.

A legitimação da identidade indígena na CRFB/88 se construiu tanto no ativismo nacional e internacional quanto na “apropriação” do espaço da arte, com ênfase na linguagem, por sujeitos indígenas que a utilizaram a fim de demarcar seu corpo-território e visibilizar suas lutas.

A consolidação da identidade indígena no campo estético legitimou essa existência no âmbito político, ensejando sua tomada de parte no sensível – e daí a mobilização jurídico-normativa como cartada final, posterior à movimentação estética, para resguardar esse agora direito. A consolidação da identidade, autoria, ingresso no mercado editorial e acadêmico, movimentam a estrutura democrática, tornando-a permeável para novas demarcações, tal como a do imaginário – que envolve, por exemplo, a separação de mito e cosmovisão e mito como gerador da cosmovisão indígena.

Ainda no que concerne a eficácia estética, importa dizer que:

É a eficácia do dissenso – a liberdade do sentido da obra –, da política, da arte que “não se dirige a nenhum público específico, mas ao público anônimo indeterminado dos visitantes de museus e leitores de romances” (RANCIÈRE, 2012, 58). Ela realiza o trabalho de romper as ideias de classe e outras hierarquias, como a hierarquia de inteligências. Podendo produzir o que bem entendem e receber o que bem entendem e como, elas reconfiguram as hierarquias sociais, revolução que precederia as revoluções sociais.<sup>32</sup>

A eficácia estética corresponde não só à criação de uma arte – ou política

<sup>32</sup> CARVALHO, Lucas Bandeira de Mello.  *lendo Rancière na América Latina: o regime estético entre democracia e neoliberalismo*, op. cit., p. 3614. Acesso em: 04 abr. 2021.

– concebida por cidadãos e destinada ao público anônimo – não cidadãos –, mas a própria possibilidade de [a]sujeitos – não cidadãos – se apropriarem do espaço da arte, utilizando-a como uma linguagem que reafirme sua existência – identidade, cidadania – a fim de constituí-los enquanto sujeitos políticos e então propiciar a tomada de parte no sensível e a remodelação da democracia – e do aparo jurídico-normativo – para atender às novas demandas.

Importa frisar que as manifestações artísticas dos sujeitos indígenas não se direcionam somente ao público anônimo, periférico e marginalizado, do contrário, têm o objetivo de colocar a sociedade ocidental e os sujeitos não-indígenas como parte ativa de suas discussões e reivindicações, de modo a chamá-los para participar da luta que se dá na esfera do sensível.

Assim, à proporção que os povos indígenas se apropriam da linguagem ocidental – dos sujeitos/cidadãos –, imprimem suas vozes no mundo através da escrita-eco e demarcam o território da literatura, promovem a eficácia estética.

Podemos compreender que os anos 1990-2010 representam o primeiro momento da revolução estética após a consolidação da identidade, mediante a CRFB/88, que constituiu os indígenas enquanto cidadãos e sujeitos políticos, provocando uma primeira movimentação no sensível partilhado; portanto, nesse período, a eficácia estética se materializa através da [re]apropriação da linguagem por parte dos sujeitos indígenas, da demarcação da literatura, da publicação e publicização de autores indígenas, do doutoramento de sujeitos indígenas e do ingresso dessa literatura na academia, da catalogação das obras como literatura indígena e da impressão de uma escrita originária da oralidade e cosmovisão que torna a tradição indígena uma parte comum da partilha – ainda que não acessada pela integralidade dos cidadãos.

Na esfera jurídica, a eficácia estético-política se perfaz também na lei 11.645 de 10 de março de 2008, que altera a Lei de Diretrizes e Bases da educação nacional, determinando a inclusão no currículo oficial da educação básica a história e a cultura afro-brasileira e indígena. A partir dela, lenta e gradualmente, textos de autoria indígena são inseridos nos livros didáticos de ensino fundamental e médio, por exemplo.<sup>33</sup>

O que se percebe posteriormente à 2010 até o presente, é o segundo momento em que as manifestações artísticas – literatura, pintura, grafismo,

<sup>33</sup> GOULARTE, Raquel da Silva; MELO, Karoline Rodrigues de. A lei 11.645/08 e a sua abordagem nos livros didáticos do ensino fundamental. *Entretextos*, Londrina, v.13, n. 2, p. 33-54, jul/dez 2013.

adornos, cânticos, produções visuais – de sujeitos indígenas visam alcançar e demarcar o imaginário enquanto território. Assim, a eficácia estética, dentro do recorte temporal em questão, se expressa a partir de manifestações como a *Reantropofagia* (2019) e o *Potyguês* (2020), abordados com mais profundidade no próximo tópico.

Interessa evidenciar que o lírico-político é o fio condutor da eficácia estética do eu-nós enquanto uma estética de memória coletiva, originária da cosmovisão de cada etnia; a eficácia, nesse contexto, é uma eficácia emanada do ativismo imbuído em todas as manifestações artísticas de autoria indígena, já que a arte, nesse caso, não se dissocia da vida experienciada por seu(s) autor(es).

Em suma, superar as barreiras do representável e do irrepresentável, do visível e do invisível, do publicizado e do não publicizado e perturbar o que se entende por humano e não-humano, abrindo caminhos para travessia e gerando ruídos na racionalização ocidental, é também uma revolução estético-política propiciada pela arte indígena contemporânea.

Contudo, a revogação das escalas hierárquicas da tradição representativa e a constante possibilidade de remodelação da democracia decorrentes das movimentações indígenas representam uma ameaça ao governo dos melhores e a defesa da ordem proprietária, o que, conseqüentemente, gera um novo ódio à democracia com a intenção de reduzir o espaço da partilha e estatizá-la.

A alteração do *status quo* apresenta um desequilíbrio à hegemonia e aos sujeitos que se beneficiam dela. Nesse contexto, Schiller (Cf. RANCIÈRE)<sup>34</sup> aponta que:

[...] Schiller assinala a partilha política, ou seja, o que está em jogo nessa operação: a partilha entre os que agem e os que suportam; entre as classes cultivadas, que têm acesso a uma totalização da experiência vivida, e as classes selvagens, afundadas nas fragmentações do trabalho e da experiência sensível.”

Para os odiosos da iminência de uma nova democracia, a possibilidade de mutação representa uma crise na civilização, pois, além de inaugurar novos espaços, torna os pré-existentes passíveis de alienação ao permitir que as ocupações se deem de maneira fluida. Quando a participação do oprimido deixa de ser passiva e se torna ativa, o espaço comum adquire ares de tabuleiro.

Por fim, importa, nesse momento, a compreensão de que o ódio à democracia é ensejado pela “distribuição polêmica das maneiras de ser e das “ocu-

pações” num espaço de possíveis”<sup>35</sup>, e que a escrita de autoria indígena, por sua vez, é um instrumento que, além de apontar deslocamentos identitários e contar histórias outras, insere as comunidades-nações indígenas no comum e promove o acesso à democracia e às políticas democráticas provocadas a partir dessa inserção.

#### VIDA DEMOCRÁTICA: TERRITÓRIOS, HETEROTOPIAS E MANIFESTOS

A revolução da estética indígena iniciada na literatura, tem por objetivo o fazer ver outro mundo através da palavra – que se materializa na escrita-eco – enquanto potência de manifestação do visível e do invisível, transpondo a fabulação de humanidade tanto no sentido artístico, quanto no sentido existencial.

Ocorre que, ao tempo em que enseja visibilização, a palavra também re-tém o domínio sobre o que pode ser visto e, quando escrita, a capacidade de [fazer] falar e [fazer] calar. Assim, ao passo que os povos indígenas dominam e se apropriam da linguagem escrita, novas fronteiras surgem no horizonte e com elas a urgência de transposição.

A democracia está, independente do sentido, em constante movimento e mutação e, em se tratando de povos indígenas do Brasil, nada está garantido ou consolidado no âmbito jurídico; a relação entre Outro e Lei é instável, daí a urgência do ativismo indígena em se colocar sempre à frente das políticas etnocidas e genocidas que partem da hegemonia estatal, utilizando a arte como dispositivo para manifestar heterotopias que pleiteiam novas fronteiras.

A palavra escrita sempre foi, para autores indígenas, vista como um instrumento lírico-político para que a voz indígena ecoasse além da aldeia, em centros urbanos e de poder, a fim de garantir direitos aos povos indígenas perante a sociedade civil. Nunca houve a pretensão de que a escrita, enquanto ferramenta, se tornasse a expressão máxima da tradição indígena – pautada na memória oral – no ocidente.

Para evitar que a demarcação indígena na arte fique à mercê do domínio da palavra e de seus significados e significantes ocidentalizados, ou que a linguagem seja novamente deturpada e utilizada para fins etnocidas, a Arte Indígena Contemporânea tem tecido fios que integrem, cada vez mais, natureza, cultura e espírito, com a finalidade de demarcar não só territórios físicos e visíveis, mas também territórios invisíveis, a exemplo do imaginário.

Nesse sentido, urgem na última década inúmeras manifestações artísticas

---

<sup>35</sup> Ibidem, p. 63.

protagonizadas por sujeitos indígenas objetivando a decolonização estética do imaginário coletivo. Um dos principais fios enjambrado é a *Reantropofagia*, uma exposição que aconteceu no Centro de Artes da Universidade Federal do Fluminense – UFF, entre 24 de abril e 26 de maio de 2019, sendo a primeira exposição no Brasil curada e protagonizada exclusivamente por artistas indígenas de diversas etnias, idealizada por Denilson Baniwa.

A exposição começa com a apresentação de uma tela-documento que re-trata:

uma cabeça, fusão de Mário de Andrade com Grande Otelo (ator que interpretou Macunaíma no filme homônimo de Joaquim Pedro de Andrade), ofertada em uma bandeja de palha. Junto à cabeça, está presente o livro Macunaíma e um pequeno bilhete que diz: “Aqui jaz o simulacro Macunaíma, jazem juntos a ideia de povo brasileiro e a antropofagia temperada com bordeaux e pax mongólica. Que desta longa digestão renasça Makunaimi e a antropofagia originária que pertence a nós, indígenas”. Para cozinhar e temperar essa cabeça-oferenda, urucum, milho Guarani, mandioca e pimenta, os outros elementos presentes na tela. Nessa oferta direcionada aos indígenas, Denilson antropofagiza a Antropofagia modernista ao fazer uso das referências e técnicas “brancas” (não indígenas) e distribui-las aos artistas ali presentes. Não há qualquer obra lá exposta que não provenha, em algum modo, de uma captura de técnicas “brancas” por parte dos indígenas. Todos os artistas, importante ressaltar, estão vivos e fazendo de suas artes gritos de re-existência.<sup>36</sup>

As obras que se seguem são do mesmo teor e representam um marco na história da Arte Indígena Contemporânea que explora a perversidade do encontro colonial e confronta a dita “identidade nacional”. A proposta é ocupar, demarcar e subverter o espaço das belas-artes perturbando a hegemonia da identidade e os estereótipos identitários arraigados, pela linguagem, imaginário coletivo. Do início ao fim, a exposição rememora fatos históricos importantes para as lutas indígenas omitidos ou distorcidos na história ocidental, [des]figurando a estética e demonstrando que a ancestralidade é uma potência viva e política.

Na *Reantropofagia* as maneiras de fazer são esvaziadas, desapropriadas e reapropriadas, invertendo o local (corpo-território) de enunciação da narrativa, fazendo com a que expressão artística se torne uma denúncia do passado que não foi. Essa ideia de apropriação das maneiras de fazer brancas e ociden-

<sup>36</sup> DINATO, D. ReAntropofagia: a retomada territorial da arte. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 3, p.276-284, set. 2019. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4224>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.4224>

tais por indígenas que ocupam outros espaços sociais, é uma expressão da revolução estética que se mostra eficaz uma vez que corpos dissidentes supostamente se apropriam de técnicas e as fazem repercutir de forma diferente, isto é, as maneiras de fazer, quando executadas por indígenas, resultam numa arte reantropofágica. A *Reantropofagia* reitera que a arte não é um espaço neutro, e que a retomada pode se dar na artesanaria de técnicas que se tornam disruptivas quando manuseadas por sujeitos indígenas.

O *potyguês*, por sua vez, surge como um manifesto literário em resposta a supressão linguística sofrida pelos povos indígenas a partir das instituições de Anchieta, a principal delas representada no apagamento da vogal sagrada e cardíaca “Y” (com som de ãn), que origina o tupi-guarani. Num sequestro do alfabeto grego latino, João Nyn propõe uma demarcação indígena potiguara no português a partir de sua fusão com o tupi-guarani, parindo-expurgando-sangrando-gorfando assim o *potyguês*.

Partindo dessa contextualização prévia, o *potyguês* se enuncia como a próxima demarcação a ser feita no imaginário-território, expressado na substituição de todos os “i’s” do português pela letra “y”, num ato de resgate da língua acessada na memória das multidões indígenas que se atravessam, acrescentando eco, em alusão à oralidade, à escrita que vem sendo plantada por corpos dissidentes. O objetivo do *potyguês* não é tornar-se língua e sim um ruído incômodo no português.

O *potyguês* é uma expressão do inconsciente da origem de todos os falantes do tupi-guarani. “Y” é a vogal originária e YY em tupi-guarani<sup>37</sup> significa água, que é de onde se origina a vida na cosmovisão das etnias que tem o tupi-guarani como língua. Essa substituição traz consigo, do mesmo modo, uma atração do inconsciente estético para a gênese.

O *potyguês* é, também, uma contemporização do tupi-guarani, realocando-o no entre-lugar do passado que não foi e do futuro que não chega: o agora. Os povos indígenas compreendem que a cura se dá na língua, na fala e na oralidade enquanto vocalização da memória e evocação da ancestralidade,

<sup>37</sup> O direito de autodeterminação dos povos decorrente da CRFB/88 se estende para a auto-denominação e declaração, dito isso, contrariando linguistas e antropólogos ocidentais que categorizam tupi-guarani como família linguística, os povos indígenas guaranis (mbyá, nhandewá, kaiowá) denominam tupi-guarani sua língua oficial, denominação que passa a ser jurídica e socialmente legítima a partir da CRFB/88. O tupi-guarani não é uma língua “única”, tendo variações que decorrem de sotaques e expressões regionais, como, inclusive, a língua portuguesa, entretanto, os falantes se comunicam em tupi-guarani independente dessas variações que estão mais atreladas e evidentes na escrita do que na oralidade. Além dos povos indígenas guaranis, tupi-guarani também era/é – há um processo de resgate acontecendo – a língua falada pelos povos indígenas potiguaras.

sendo o *potyguês* um eco capaz de tornar a literatura indígena ainda maior, perturbando a colonização estética do imaginário coletivo.

A *Rentratopofagia* e o *potyguês* são manifestos demarcatórios que expressam o exercício da vida democrática que, por sua vez, possibilita a expansão e tomada de parte da arte e da política, bem como a remodelação da própria democracia.

A eficácia da revolução estética, a partir do recorte indígena de Pindorama, não poderia se dar de outra forma senão na perturbação da ordem político-democrática que incita novas modificações a fim de reduzir a lacuna existente entre esse “Outro” e a Lei, o saber e o não-saber, o ser e o não-ser e no reconhecimento de vozes indígenas como epistêmicas.

A Lei legitimou a identidade indígena, já o epílogo do exílio identitário decorrente dos processos de deslocamento perpetuados desde o início do processo colonizatório, nesse momento, só se mostra alcançável a partir das heterotopias do futuro que não chega, propagadas no comum através da arte enquanto campo sensível às “forças que ultrapassam o sujeito e o arrancam de si mesmo”<sup>38</sup>.

## REFERÊNCIAS

CARVALHO, Lucas Bandeira de Mello. Lendo Rancière na América Latina: o regime estético entre democracia e neoliberalismo. *Abralic*, São Paulo, ago. 2017. Disponível em: [https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017\\_1522198723.pdf](https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522198723.pdf). Acesso em: 4 abr. 2021.

CARVALHO, Lucas Bandeira de Mello. Lendo Rancière na América Latina: o regime estético entre democracia e neoliberalismo, op. cit.14. Acesso em: 04 abr. 2021.

DINATO, Daniel. ReAntropofagia: a retomada territorial da arte. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 3, n. 3, p.276-284, set. 2019. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.4224>

DORRICO, Julie. A oralidade no impresso: o 'eu-nós lírico-político' da literatura indígena contemporânea. *Boitatá*, Londrina, n. 246-233, ago. 2017.

---

<sup>38</sup> RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*, op. cit., p. 77

GOULARTE, Raquel da Silva; MELO, Karoline Rodrigues de. A lei 11.645/08 e a sua abordagem nos livros didáticos do ensino fundamental. *Entretextos*, Londrina, v.13, n. 2-54, jul/dez 2013.

GRAÚNA, Graça. *Contrapontos da Literatura Indígena no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza, 2013.

JESI, Furio. A festa e a máquina mitológica. *Boletim de Pesquisa NELIC*, v. 14, n. 22, 2014. <http://dx.doi.org/10.5007/1984-784x.2014v14n22p26>.

NYN, João. *Tybyra: uma tragédia indígena brasileira*. São Paulo: Selo Doburro, 2020.

PREZIA, Benedito. *Marçal Guarani: a voz que não pode ser esquecida*. São Paulo: Expressão Popular, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROCHA DA SILVA, Fernanda. As múltiplas vozes de Davi Kopenawa: por uma escrita em multidão. *Criação & Crítica*, n. 28, dez. 2020. Disponível em: <http://revistas.usp.br/criacaoecritica>. Acesso em: 4 abr 2021.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

