



Outros lugares da literatura de autoria indígena no Brasil.

Other spots of literature by indigenous authors in Brazil

Suzane Lima Costa¹

Resumo: Outras formas de ler a literatura de autoria indígena no Brasil estão também presentes nos modos como os artistas indígenas criam suas artes visuais e nos convidam a pensar uma literatura que sempre esteve fora do livro, fora do lugar, expandida. Essas noções - literatura expandida (PATO, 2012), literatura fora do lugar (BRAVO, 2014), literaturas pós-autônomas (LUDMER, 2007) ou literatura fora de si (BRIZUELA, 2014) – são continuamente utilizadas hoje para tratar das artes relacionais e do modo como a literatura possui uma série de outras composições que a expande, criando paisagens e lugares inespecíficos para seus circuitos, ao mesmo tempo em que traduz o que seria sua presença neles. Mas quais são essas outras paisagens, essa presença, essas outras *tecnicas*? Quais são as principais perspectivas teóricas e críticas que emergem da leitura dessas produções? Como pensar o/a indígena artista escritor/a? Para refletir essas questões, apresento e discuto como essa literatura vem sendo produzida pelos artistas visuais indígenas que hoje são referenciados no mercado das artes dentro e fora do Brasil.

Palavras-chave: Literatura, arte contemporânea, povos indígenas.

Abstract: Other ways of reading the indigenous literature are also present in the how indigenous artists create their visual arts and invite us to think about a literature that has always been outside the book and outside of itself. These notions - expanded literature (PATO, 2012), out-of-place literature (BRAVO, 2014), post-autonomous literature (LUDMER, 2007) or out-of-itself literature (BRIZUELA, 2014) - are continually used today to address artesis and In the same way, literature has a series of other compositions that create and expand it, that landscapes and unspecific places even for its own, the presence of time in which it translates what its would be in them. But what are these other landscapes, this presence, other techniques? are the main theoretical and critical perspectives that emerge from reading these productions? How to think about the indigenous writer/artist? To reflect on these questions, this essay presents how this literature has been produced by indigenous visual artists who are now referenced in the arts market inside and outside Brazil.

Keywords: Literature, contemporary art, indigenous peoples.

Os modos de escrever dos indígenas sempre estiveram fora do livro e fora de si. Essas noções - literatura expandida (PATO, 2012), literatura fora do lugar (BRAVO, 2014), literaturas pós-autônomas (LUDMER, 2007) ou literatura fora de si (BRIZUELA,

¹ Profa. do Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia. E-mail: suzanelimacosta@gmail.com

2014) – são continuamente utilizadas hoje para tratar das artes relacionais e do modo como a literatura possui uma série de outras composições e expansões, que cria paisagens para seus circuitos sem uma específica forma ou suporte que determine sua presença. Trata-se de uma literatura produzida não só pelo escritor, mas pelo artista, não só por um(a) autor(a), mas por um coletivo, uma literatura sem livro, que circula vez pela voz, vez pelo corpo de reza, de rito, de dança, de montagem e desmontagem dos artistas. Tratarei, neste ensaio, de apresentar o que seria esse fazer, quais são suas outras formas, seus modos de circulação e, principalmente, como essa literatura vem sendo produzida pelos artistas visuais indígenas que hoje são referenciados no mercado das artes dentro e fora do Brasil.

Início essa mostra pelas cartas-instalações que Jaider Esbell apresentou ao Brasil e ao mundo em significativos momentos de exposição da sua arte. Esbell inicia a escrita da série *Carta ao velho mundo* (2018-2019) performando a entrega de uma carta ao banco UBS, em Genebra. A carta começa no próprio corpo do Jaider e se transforma no que acredito ser o primeiro e-pistolário² produzido por um indígena. Na carta, há uma remontagem da linha histórica da chamada arte universal a partir de desenhos e reescritas produzidas pelo artista nas 400 páginas do livro *Galeria Delta da Pintura Universal* (1972), organizado pelo italiano Marco Valsecchi, que passou a ser chamado pelo artista Makuxi de *Carta ao velho mundo*. Jaider encontrou o livro em um sebo e viu nesse encontro um modo de reapresentar os históricos encontros entre os indígenas e os não-indígenas, mas agora em uma perspectiva invertida: seria ele o portador da mensagem, o escrivão da carta, seria o artista indígena do povo Macuxi quem levaria à Europa a notícia sobre um novo/velho mundo.

² Uso a noção E-pistolário, e não epistolário ou *epistolarium* (STANLEY, 2004), para tratar do retorno de uma arte postal, produzida por artistas, ativistas, pesquisadores, que usam os espaços da Internet e outros circuitos culturais e políticos para criar uma rede de correspondências sobre o Brasil/para o Brasil. Discuti mais amplamente essa noção no artigo *As novas cartas do Brasil: notas para um e-pistolário dos povos indígenas* (2022).



Performance coletiva para entrega da *Carta dos povos indígenas ao capitalismo* ao banco UBS na Suíça. Ação realizada em 03 de abril de 2019. Foto: Luna Mayard. Fonte: www.jaideresbell.com.br



Detalhe da obra *Carta ao Velho mundo*, de Jaider Esbell, 2019. Foto: Galeria Jaider Esbell. Fonte: www.jaideresbell.com.br

Após a performance, a carta dos povos indígenas ao capitalismo passou a ser uma *Carta ao velho mundo* e foi exposta em sua totalidade na 34ª Bienal de Arte de São Paulo.



Carta ao velho mundo, de Jaider Esbell, exposta na 34a Bienal de São Paulo, 2021. Foto: Lela Beltrão. Fonte: https://brasil.elpais.com/brasil/2021/09/04/album/1630763132_917425.html#foto_gal_8



Carta ao velho mundo, de Jaider Esbell, exposta na 34a Bienal de São Paulo, 2021. Foto: Levi Fanan / Fonte: <https://www.select.art.br/o-velho-mundo-esta-morrendo/>

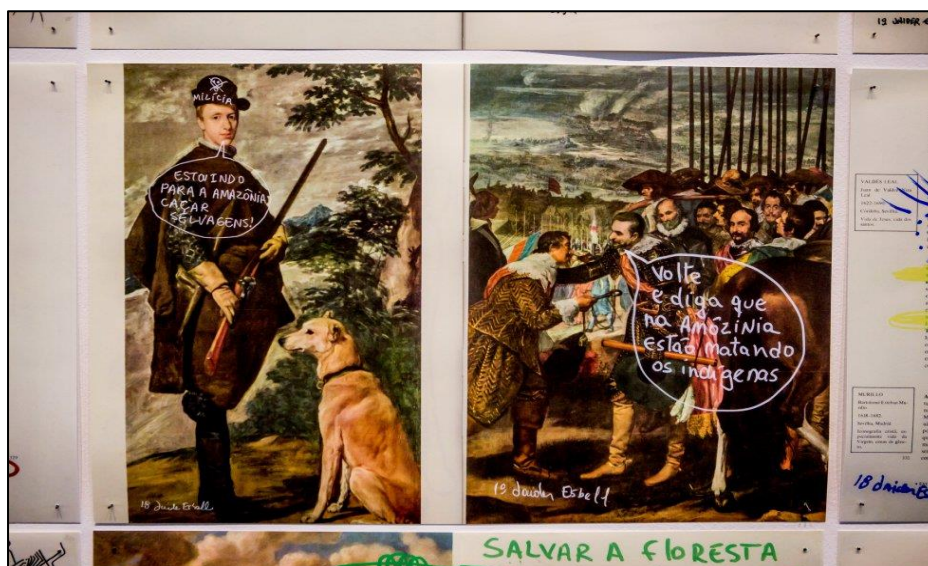
Foi assim que Jaider desenhou, pastichizou e escreveu, nas páginas da aclamada e canônica arte universal, seus gestos, seus antropografismos (ESBELL, 2019), suas cartas endereçadas aos lares europeus. Ao produzir *escrições*³ sobre os séculos de colonização no Brasil na sacralizada história ocidental da arte, Esbell também projetou

³ Parto da noção de *escrições*, do Barthes (2004), para pensar as escritas como gestos, como desenhos, como traços sem letra, sem gramaticalizações.

uma outra presença dos indígenas nessa história e um pensamento do que também pode ser o sul global das utopias. Para Jaider,

o livro *Carta ao Velho Mundo*, que faz parte de uma performance com princípio contracolonial, que se apropria do objeto-arte, da ideia-arte. Enquanto indígena, você pega um livro de arte rabiscado, revisitado, ressignificado, cheio de outras informações e leva isso para a Europa, não mais levado pela Funai ou pelo governo, mas indo autonomamente enquanto artista, ativista e tal. E aí, você faz todo um percurso por lá com esse livro e traz de volta e apresenta para o Brasil na Bienal, como objeto/livro (ESBELL, 2021, s.n.).

Com a performance, Jaider demonstrou como suas escrituras na já estabelecida escrita da arte universal pode criar uma inflexão no tempo, um rasgo literal para o início de sua remontagem, para “sobrepôr os textos e as imagens do clássico na arte com mensagens cheias de energia da floresta, é uma forma estratégica de fazer chegar no seu destino algo antes nos enviado, o sentido europeu de arte” (ESBELL, 2019, s.n.). Apresentando, desse modo, uma escrita em ação e uma série de entradas, intervenções, redesenhos e invasões nas páginas do livro, nas imagens das obras eleitas como parte da história do mundo para “mostrar um pouco o sentimento dos nativos quando é violentamente invadido em seu sentido pleno de ser.” (ESBELL, 2019, s.n.). Os procedimentos que envolvem essa escrita da carta transformaram as obras em um grande paginário de narrações com novos personagens inseridos no tempo e na espacialidade da história contada, bem como com o redimensionamento das personagens já existentes nos textos a partir da inserção de caixas de diálogos e de outros modos de conversação que transfiguram o lugar de pertencimento dos partícipes da cena plástica.



Detalhe da obra *Carta ao velho mundo*, de Jaider Esbell, 2021. Foto: Lela Beltrão. Fonte: https://brasil.elpais.com/brasil/2021/09/04/album/1630763132_917425.html#foto_gal_8

Como performer, curador, desenhista, escultor e escritor, Jaider Esbell criou uma série de instalações com seus quadros narrativos e suas escritas esculturais que, ao mesmo tempo em que ressalta um pensamento sobre arte indígena contemporânea, também desloca a ideia de uma arte indígena que retorna à memória para fazer dela testemunho da uma ausência. O que Jaider demonstra, ao escrever suas performances na arte canônica, é que sua arte, sua literatura, sempre foi expandida, a diferença é a presença dessa arte entre os não-indígenas, nos circuitos da então nomeada arte contemporânea, e produzida por artistas que expõem suas criações e as afirmam como parte de uma relação cultural, política e linguística com seu povo.

Nos estudos críticos sobre as literaturas de autoria individual de escritores que são indígenas, há quase um consenso em se afirmar que sempre houve uma literatura sem escrita, difundida pela memória e tratada como literatura oral. A voz pela letra é colocada como o primeiro pressuposto do que é o fazer literário produzido pelos indígenas. Os mesmos estudos críticos também defendem que o que há de original na literatura indígena é justamente essa condição de ser uma literatura oral, como se a autenticidade da produção textual dos indígenas residisse na oralidade e nas suas transcrições (ESCALANTE, 2015). Ao tratar dessa questão, na apresentação do livro *Teorizando las literaturas indígenas contemporâneas*, Emilio Del Valle Escalante, defende que

Estos supuestos muchas veces obliteran el hecho de que las poblaciones indígenas, desde antes de la conquista, contaban con formas escriturales próprias, como los quipus em la región andina, o la escritura jeroglífica em la región mesoamericana. Muchas de estas inscripciones, como se sabe, sobrevive hoy no sólo a través de los pocos documentos que nos quedan, sino también de las inscripciones em templos, cerâmicas, madera, jade, etc. Toda esta documentación sugere que nuestros ancestros no dependían meramente de la oralidad para guardar o transmitir sus memorias y conocimientos, sino también de formas próprias de expresión epistemológica (2015, p. 7)

Para Escalante, o que precisa ser colocado em evidência nessa discussão é a destruição histórica de toda uma forma de documentação nativa que fez com que os indígenas dependessem mais da oralidade do que da produção escrita e de outras formas de criação para dizer de si.

A questão, a meu ver, também estaria em refletir sobre o que emerge da traduzibilidade da oralidade para a escrita ou em perguntar, para além ou a partir da vontade de registrar memórias ou de pensar o que vale ou não como literatura, quais seriam as ficções, as ausências/presenças, as controvérsias, ‘os sensíveis’ que aparecem no interstício oral/escrito e que singulariza esse fazer artístico; Quais os modos de ler o que estamos chamando de oral/escrito e como escapar da manutenção das dicotomias e das epistemes que ora potencializam o poder histórico da escrita em detrimento da cultura oral, ora celebram a fala por tudo o que a cultura da escrita não a deixa ser? Ou de perguntar: o que, afinal, essa literatura faz? Nas cartas do Jaider e em tantas outras séries criadas por ele, a fala, a escrita, os gestos, os desenhos se encontram em suas próprias ambivalências, embaralham suas fronteiras em defesa da própria experimentação ou para “fabricar presente” (LUDMER, 2010).

Um fazer que encontra projeções em outras obras de artistas indígenas, a exemplo da *Carta-cobra* da Daiara Tukano, criada a partir de memórias fragmentadas da artista, em papel *craft*, com mais de seis metros de extensão, e destinada, inicialmente, a andar pelas escadarias e salões pomposos do centenário Theatro Municipal de São Paulo, local onde sua arte foi convidada a existir como uma das

Contramemórias dos 100 anos da Semana de arte moderna no Brasil.⁴ Uma carta, uma cobra que, segundo a artista Tukano, “já nasceu com muita história e no meio de muita treta (TUKANO, 2022)” e que ao tentar andar pela escadaria do teatro foi “pisoteada e rasgada em vários pontos por visitantes desatentos” (TUKANO, 2022, s.n.). Uma carta que acabou por perder suas palavras e ficou apenas com os movimentos da cobra; uma literatura efêmera ou, como a própria Daiara já explicou em algumas entrevistas sobre a noção de arte, uma miração – “um convite a vislumbrar mundos maiores, tempos expandidos, memórias antigas presentes e outras relações com o universo” (TUKANO, 2021, p. 246)



Obra *Carta-cobra*, Daiara Tukano, 2022. Fonte: www.daiaratukano.com.br

Não importa aqui se a carta-cobra pode ou não ser lida como literatura, tanto faz também se suas formas produzem uma instalação ou uma performance. A carta-cobra “é um espaço-tempo sensorial” (GARRAMUÑO, 2014, p. 93), um *Fruto estranho*, como são os trabalhos do Nuno Ramos e tantas outras obras contemporâneas, nomeadas pela Florencia Garramuño de arte inespecífica, que “pela própria utilização de suportes e

⁴ Com a curadoria de Lilian Schwarcz, Pedro Monteiro e Jaime Lauriano.

meios diferentes ecoa contrária a uma ideia de especificidade formal e, inclusive, estética.” (2014, p. 93).

No final da exposição, a artista do povo Tukano retorna ao Theatro para queimar a carta-cobra e libertá-la de sua escrita, do lugar-não-lugar onde ficou por semanas presa. A artista decide “queimar a carta para que ela possa voltar de onde veio, e levar sua mensagem para outros planos. Cobras trocam de pele e precisamos trocar também” (TUKANO, 2022). A carta-cobra é queimada para ser libertada do museu e de suas próprias condições. Essa efemeridade pode ser lida de muitas maneiras. Gosto de pensar na relação paradoxal que uma escrita que registra e se esvai tem com as literaturas dos livros dos escritores indígenas, que escrevem para cravar a memória no papel. Diferente da ideia de guardar para os netos, preservar para não morrer, há um outro fluxo quando se decide queimar para libertar a palavra, a arte, tirá-las de certos locais fixos. Aqui talvez esteja um dos princípios de uma literatura que se quer fora dos livros: ser presença em qualquer lugar, de muitas formas, sem admitir classificações, mas existir para garantir sobrevividas, a partir do que o artista, também do povo Macuxi, Gustavo Caboco, denominou como sendo um modo de ler a arte dos indígenas:

um lugar, um ponto de encontro entre nós, parentes de vários povos, a ciência acadêmica, os museus, o sistema da arte contemporânea, os centros culturais, galerias de arte indígena, museus nativos, a literatura, o cinema, a roça, a casa da tia, da vovó, e tantos outros campos. Mais que isso, um ponto de articulação e caminhos da autonomia: a nossa sobrevivência (CABOCO, 2022).

Por outro lado, também é possível pensar que essa arte vira literatura de Museu, de galeria, passa a viver nas fotografias e vídeos espalhados pelas redes sociais e telefones celulares dos próprios artistas e dos seus seguidores, principalmente se entendermos bem o que significa o tempo das reprodutividades técnicas, como queria Walter Benjamin. Ainda que esse lugar seja movediço e muitas vezes impossível de determinar, ele existe no modo como esses artistas tentam criar os “organizadores verbais” (TAVARES, 2021) para explicar a pergunta recorrentemente feita pelos curadores, críticos, leitores, acadêmicos e pesquisadores interessados nessas literaturas: o que é arte indígena contemporânea? Uma pergunta que encontra desdobramentos e distanciamentos também em relação ao o que é literatura indígena.

Em muitas entrevistas, *lives* e debates sobre a questão, Jaider fala da AIC – Arte Indígena Contemporânea como uma prática política, um movimento, mas como uma provocação também aos modos institucionais de legitimar o que pode ou não ser arte. Toda uma ideia de sistema, de circuitos e de formação de um campo foi pensada por Esbell antes de sua morte em 02 de novembro de 2021⁵. Jaider queria produzir conceitos. Produzir lugares. Mas os conceitos, e isso o artista Macuxi sabia muito bem, “são palavras que arrumam outras palavras, palavras arrumadoras; necessárias num determinado período, mas que podem a seguir tornar-se, e até rapidamente, obstáculos” (TAVARES, 2021, p. 25).

Em uma entrevista recente sobre as definições e lugares da arte produzida pelos indígenas,⁶ Denilson Baniwa, Daiara Tukano, Gustavo Caboco e a profa. Marília Librandi expressaram seus entendimentos e os “obstáculos” criados em torno da ideia de AIC exposta por Esbell. Para Denilson Baniwa, era preciso pensar arte num sentido mais cosmopolítico e menos localizado no tempo e no pertencimento. Já para Daiara, “o Jaider forjou essa terminologia de AIC como uma provocação mesmo, na trilha que ele fez de se colocar diante de um sistema de arte conduzido por um mercado e por uma lógica academicista.” (TUKANO, 2022, s.n.). As discussões entre os artistas reclamavam das noções de arte contemporânea ou de arte de vanguarda atribuídas aos seus modos de fazer como operadores de leituras redutores demais para explicar as definições sobre o que é arte indígena. Gustavo Caboco, por exemplo, não defende o fazer dos indígenas como arte de vanguarda, a partir do que foram as vanguardas europeias e suas extensões na Semana de 1922 no Brasil. Para Caboco, o ponto central da discussão sobre a arte indígena é “a luta dos povos indígenas. A não ser que isso seja considerado uma vanguarda que acontece desde 1500.” (CABOCO, 2022, s.n.). Já em relação à ideia de contemporâneo, Daiara Tukano a entende como uma marcação temporal que exclui a arte feita por indígenas em outros momentos da presença desses povos na história, alegando que

a palavra contemporâneo [em Arte Indígena Contemporânea]
sempre nos incomodou, e sempre provocou um debate em nosso

⁵ Jaider Esbell foi encontrado morto em 02 de novembro de 2021. As circunstâncias da sua morte, até o momento da publicação deste ensaio, não foram divulgadas.

⁶ A iniciativa para realizar a entrevista coletiva foi tomada pela professora Marília Librandi. Parte da conversa teve por base o artigo *Jaider Esbell, Makunaimã Manifesto e a cosmopolítica da arte indígena contemporânea* (2022), publicado na obra *Modernismos 1922-2022* (ANDRADE, 2022), pela Companhia das Letras.

círculo interno. E agora continua esse incômodo, uma tensão que continua pungente porque é uma questão epistemológica de como a gente se compreende dentro do tempo, sabe? O que é o contemporâneo, então? Quem define que nós somos contemporâneos, se a gente sempre esteve na contemporaneidade, se nós sempre existimos (TUKANO, 2022, s.n.).

Por outro lado, a provocação do Jaider em relação ao conceito de contemporâneo não estava propriamente relacionada à temporalidade histórica da arte, mas aos lugares de criação que possibilitavam “um inteiro desconstruir para outros preenchimentos” (ESBELL, 2021). Na mesma entrevista, a professora Marília Librandi fez referência ao texto escrito por Jaider esbell e publicado na Revista *Select*, “Arte Indígena Contemporânea e o Grande Mundo,” para lembrar também do modo como Jaider pensava essa arte e de como não era possível para ele

falar em arte indígena contemporânea sem falar dos indígenas, sem falar de direito à terra e à vida. Há mesmo que se explicar o porquê de chamarmos arte indígena contemporânea e não ao contrário. Na história da literatura especializada sobre arte contemporânea produzida no Brasil não temos autores artistas indígenas. Nesse sentido, o componente novo surpreende por seu protagonismo histórico (ESBELL, 2021, s.n.)

O pensamento do Gustavo Caboco, nesse debate, imprime, a meu ver, uma questão que gostaria de pensar mais precisamente aqui: a autoria, a presença do artista que é indígena, que ativa a sua arte por um lugar *singularcoletivo*. Para Caboco

Embora existam outras formulações desta ideia, como, por exemplo, as Manifestações Estéticas dos Povos Indígenas (Me'in) que a Naine Terena tem falado, da compreensão de uma Arte Brasileira feita por povos indígenas, ou ainda esta ideia da Arte indígena Cosmopolítica que o Denilson menciona. Para mim, o

debate gira em torno da presença indígena. Isso que muda a perspectiva de uma história ou produção artística e a ideia de coletividade. Essa é uma diferença do sistema de arte e das artes produzidas por povos indígenas (CABOCO, 2022, s.n.)

A presença como lugar das controvérsias, dos debates públicos, da criação de novos imaginários, que possibilitem, inclusive, lermos as ideias e a potência dos seus obstáculos para um entendimento de que “todo conceito que possibilita discordância, rejeição – isto é, que admite diálogo e que não impõe o fim da conversa, este tipo de conceito, então é benéfico; mais: é indispensável” (TAVARES, 2021, p. 25).

Há muitas entradas para lermos as controvérsias em torno da presença autoral dos indígenas nos circuitos culturais da literatura e das artes, uma delas, em especial, diz respeito ao modo como a escrita desses artistas é muitas vezes considerada como testemunhal, documental e fixada demais em si mesma - na aldeia, no povo, nos mitos, na terra - a ponto de não produzir contrapontos ao seu próprio “lugar de fala” ou às outras vozes ou contextos ficcionais que possam vir a ser criados para além daqueles que tratam das suas identidades. Uma ideia que faz retornar às discussões do valor do literário, de quem faz e quem não faz literatura ou de quem ou do que está esvaziando a ficção em nome da afirmação e do retorno do real na arte.

Duas perguntas caberiam nesse debate: quando os indígenas produzem suas literaturas – dentro ou fora do livro - nos colocam diante do esvaziamento da ficção ou do devir documento? Estamos diante da volta da discussão do retorno do real nas artes ou estamos tratando de ler uma outra forma de criar, que faz valer o que a Josefina Ludmer chama de *realidade ficção*? Retomo Ludmer aqui para pensar até que ponto essas perguntas são válidas, até que ponto ainda queremos admitir leituras literárias para essas produções. Se por um lado, acredito, como a Ludmer, que “não importa se são ou não literatura e tampouco se sabe ou não importa se são ou não realidade ficção” (LUDMER, 2010, s.n.), por outro, penso também para quem importa ou não importa essa discussão.

Luciene Azevedo, em seu artigo *A ficção e o documento* (2021), reflete sobre essa questão ao analisar a relação entre a literatura e o documento, demonstrando como um significativo número de obras literárias tem posto em discussão o caráter ficcional das suas produções. Discutindo questões que vão desde a noção de narrações documentais

(RUFFEL, 2012) até a ideia de uma poética do arquivo (KLEIN, 2019), Azevedo chama atenção para “uma mudança no estatuto da literatura” (2021, p. 121) e para uma tentativa de redefinir as fronteiras do nosso entendimento sobre o que é ficção. Se há uma mudança nos entendimentos desses modos de fazer, se estamos diante de uma nova organização verbal, quais as implicações disso para aqueles que fazem seus trabalhos para, literalmente, existir a partir deles, para garantir – quiçá no único lugar onde ainda seu corpo vale, nas artes – isso que o Caboco chamou de autonomia.

Penso que ainda não estudamos como deveríamos uma série de sofisticações presentes no fazer dito como ‘testemunhal demais’ dos indígenas, muito menos a própria ideia de testemunho e de documento que os indígenas usam para tratar das suas memórias ou de suas outras literaturas. Estamos engatinhando nas leituras sobre os procedimentos que envolvem a presença autoral dos indígenas nas literaturas e nas demais artes produzidas por eles mesmos para dizer/não dizer de si. Uma dessas sofisticações está na assinatura dessas obras, na autoria muitas vezes atribuída por eles mesmos como sendo dos encantados e dos encantamentos. Não há nada mais perlaborativo e inventivo, no sentido de produzir complexidades de leitura, de quebrar didatismos, de subverter valores e de causar espantos às nossas imaginações do que estar diante de um conjunto de textualidades artísticas escritas por autores que assinam seus textos com nome próprio, mas com sobrenome coletivo. Em outras palavras, não há nada mais ficcional do que ser o autor-povo-autor de suas criações. Uma condição que coloca a autoria como um desempenho performático movido por vários fazeres: o individual, o coautoral, o coletivo, o ancestral e a autoria sem pertencimento, sem dono - quando o autor não é dono do fazer, mas atribui sua criação aos bichos e às plantas (LIMA COSTA, 2018), e por isso estabelece uma relação com a arte não de propriedade, mas de responsividade (BAKHTIN, 2003). Há uma série de situações, tensões e possibilidades que envolvem essa partilha da autoria, não só porque nela entendemos as relações saber/poder entre os povos, mas também porque nesse fazer *singularcoletivo*, nessa fazer de partilhas, estão presentes os aportes, os acordos, as tensões e os problemas que a inscrição das obras assinadas pelos indígenas no mercado das artes contemporâneas expõe. (LIMA COSTA, 2018).

A autoria dos indígenas como um lugar-não-lugar dessa literatura está impregnada de artifícios para jogar o jogo do mercado, dos circuitos de arte, da academia, para criar entradas no que a própria Ludmer chama de “imaginação pública” e para também criar documentos ficcionais, potentes documentos ficcionais, que

recriam os documentos tidos como históricos e outrora destruídos. Um fazer que está longe de produzir didatismos à imaginação, mas que parte de um entendimento do documento não como lugar de uma verdade em si, mas como fabricação de efeitos inventivos sobre ela. A *realidadeficção* está traduzida nas produções desse sujeito-povo-ator e enquanto não existir espaço no imaginário público para uma compreensão disso, as artes e as literaturas feitas por esses autores continuarão jogando com as adjetivações sobre si e com os lugares que negaram/negam sua existência. Sem contar que, os pactos criados para ler qualquer criação, situação ou condição dos indígenas no Brasil fazem com que a ideia ‘*índio*’ seja a maior das narrativas ficcionais - inclusive para os próprios indígenas -, isso porque quando os indígenas escrevem e sobreescrevem suas artes também estão lidando com toda uma ordem de ficcionalização sobre eles mesmos que antecede e questiona qualquer possibilidade de pacto documental de leitura.

Além do trabalho dos artistas indígenas hoje, há uma série de objetos criados por indígenas e presentes em muitas aldeias que podem ser lidos como “restos arqueológicos, obras de arte, relíquias ou artefatos, mas que ficam fora do lugar” (BRAVO, 2014, p. 17), que nunca foram exibidos, não foram de certo modo contemplados por um público externo como obra de arte. Como Jaider Esbell, Daiara Tukano, Denilson Baniwa e Gustavo Caboco, uma série de artistas indígenas criam outras técnicas linguísticas necessárias para ampliar todo um debate em torno das noções dos lugares das artes e literaturas indígenas. Uyra – árvore que anda, Laríci Morais, Edgar Kanaykõ Xakriabá, Arissana Pataxó e tantos outros que usam monumentos, documentos, fotografias, cartões postais e outros textos consagrados da chamada grande história do Brasil e do mundo para criar releituras, rasgos, outras significações, posições teóricas e críticas e outros modos de projetar a *realidadeficção* da presença indígena na história do Ocidente. O próprio Denilson Baniwa explicou esse fazer - que produz novas devorações sem usar os talheres franceses (BANIWA, 2021) - com a exposição intitulada *reAntropofagia*, curada por ele e pelo pesquisador Pedro Gadelha e realizada no centro de Artes da Universidade Federal Fluminense. Nela temos mais uma mostra desses escritos e do modo como as colagens, bricolagens, recortes, riscos, desenhos, pinturas e outras corporeidades criam conceitos e políticas sobre as artes produzidas pelos artistas indígenas hoje.⁷

⁷ Infelizmente não há um catálogo da exposição, mas é possível encontrar boa parte das obras em sites e revistas sobre arte na Internet, bem como nas páginas dos curadores da exposição.

Da *Carta ao velho mundo* às performances do corpo-autor (LIMA COSTA, 2019) do Gustavo Caboco, esses fazeres estéticos/políticos vêm participando dos principais circuitos da arte contemporânea no Brasil, criando perguntas e tensões aos próprios espaços que garantem seus trânsitos. O que está em diferença aqui é a entrada do próprio indígena nesse cenário - seu trânsito por feiras de livros, editoras, museus, galerias, bienais, universidades - e o modo como isso exige outros operadores de leitura, outros investimentos críticos, teóricos e outras possibilidades para montar/desmontar muitas cristalizadas compreensões sobre arte, identidade e literaturas.

Referências

- AZEVEDO, Luciene. A ficção e o documento: uma leitura de *Mulheres Empilhadas* de Patrícia Melo e de *Garotas Mortas de Selva Almada*. *Matraga*, Rio de Janeiro. v. 28, n. 52, p. 113-127, jan./abr. 2021.
- BANIWA, Denilson. Artes indígenas: apropriação e apagamento/ 1922: modernismos em debate. *Comunicação oral. 6. Encontro do ciclo 1922: modernismos em debate*, IMS, MAC USP, Encontro virtual, 2021.
- BARTHES, Roland. Variações sobre a escrita. In: *Inéditos Vol. 1*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BRAVO, Fernandez Bravo. Heterocronia e contemporaneidade: tráfego de imagens, composições anacrônicas e usos da cultura material nas representações do tupi-guarani. In: KIFFER, Ana; GARRAMUNO, Florencia (Orgs.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BRIZUELA, Natália. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Tradução Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Roco, 2014.
- CABOCO, Gustavo et al. *Nem modernista, nem anti-modernista, a Arte Indígena Contemporânea (e cosmopolítica) na vanguarda de um Brasil que jamais foi moderno* (Entrevista concedida a Ricardo Machado). Abril, 2022. Disponível em: <<https://www.ihu.unisinos.br/categorias/159-entrevistas/618002-nem-modernista-nem-anti-modernista-a-arte-indigena-contemporanea-e-cosmopolitica-na-vanguarda-de-um-brasil-que-jamais-foi-moderno>>. Acesso em: 18 jun. 2022.

ESBELL, Jaider. *Arte Indígena Contemporânea e o Grande Mundo*. *Select*, 2021. Disponível em: <<https://www.select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo-2/>>. Acesso em: 18 jun. 2022.

_____. *Galeria Jaider Esbell*. 2020. Disponível em: <<http://www.jaideresbell.com.br/site/sobre-o-artista/>>. Acesso em: 10 de nov. de 2021.

_____. Na sociedade indígena, todos são artistas. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 14-48, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.3>

ESCALANTE, Emilio del Valle. *Teorizando las literaturas indígenas contemporáneas*. A Contracorriente: Raleigh, NC, 2015.

GARRAMUÑO, Florencia. Formas da impertinência. In: KIFFER, Ana; GARRAMUNO, Florencia (Orgs.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

KIFFER, Ana. A escrita e o fora de si. In: KIFFER, Ana; GARRAMUNO, Florencia (Orgs.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

KLEIN, Paula. Poéticas del archivo: el 'giro documental' em la narrativa rioplatense reciente, *Cuadernos Lirico*, 20, 2019. Disponível em:

<<https://journals.openedition.org/lirico/8605>> Acesso em: 18 de jun. 2022.

LIMA COSTA, Suzane. Literatura na Bahia dos Índios: do povo-autor à autoria sem adjetivos. In: SILVA, Jorge Augusto (Org.). *Contemporaneidades periféricas*. Salvador: editora Segundo Selo, 2018.

_____. O corpo-autor. In: ASSUMPÇÃO, Simone; FREITAS, José Henrique (Orgs.). *Redes de aprendizagens entre a escola e a universidade*. Salvador: EDUFBA, 2019.

_____. As novas cartas do Brasil: notas para um e-pistolário dos povos indígenas. *Diacrítica*. 2022. (no prelo)

LIBRAND, Marília. Jaider Esbell, Makunaimã e a cosmopolítica da arte indígena contemporânea. In: ANDRADE, Gênese (Org.). *Modernismos 1922 – 2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. Trad. Flávia Cera. *Sopro*, n. 20, 2010. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>>. Acesso em: 19 jun. 2022.

PATO, Ana. Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster. São Paulo: Edições Sesc SP: Associação Cultural Videobrasil, 2012.

RUFFEL, Lionnel. Un réalisme contemporain: les narrations documentaires, *Littérature*, n° 166, 2012/2. DOI : [10.3917/litt.166.0013](https://doi.org/10.3917/litt.166.0013)

STANLEY, Liz. (2004). The Epistolarium: On Theorizing Letters and Correspondences, *Auto/Biography*, 12(3), 201-235. DOI: [10.1191/0967550704ab0140a](https://doi.org/10.1191/0967550704ab0140a)

TAVARES, Gonçalo. *Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens*. Porto Alegre: Dublinense, 2021.

TUKANO, Daiara. In: OSE, Elvira Dyangani. (Ed.). *34ª Bienal de São Paulo: Faz escuro, mas eu canto: catálogo*. Vários autores. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2021.

_____. *Galeria Daiara Tukano*. 2022. Site com galeria de obras da artista Daiara Tukano. Disponível em: <https://www.daiaratukano.com>. Acesso em: 18 jun. 2022.

VALSECCHI Marco. *Galeria Delta da Pintura Universal*. Trad. Elias Davidovich. Rio de Janeiro: Editora Delta S.A. Vol. 1, 1972.