

# Literatura e arte indígena no Brasil

Carola Saavedra\* 

E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim.

Ailton Krenak<sup>1</sup>

Desde a chegada dos europeus ao continente americano, foi sendo construído um imaginário do que seria aquele mundo desconhecido e, especialmente, seus exóticos habitantes. Um imaginário que se inicia oficialmente com a carta de Pero Vaz de Caminha, o escrivão que acompanha Cabral em sua chegada à ilha de Vera Cruz, território que depois de uma série de outros nomes passaria a se chamar Brasil. Caminha narra esse primeiro encontro em sua carta endereçada ao Rei de Portugal; nas entrelinhas, não só o olhar surpreso, mas também o que seria depois um dos mitos constitutivos do país: a ideia de paraíso na terra, a ilha Brasil. De certa forma, o nome Brasil remete simultaneamente a duas ideias distintas, mas não por isso antagônicas: à ilha Brazil, Hi-Brazil, ilha mítica de natureza exuberante que podia ser avistada a cada sete anos e, ao mesmo tempo, à madeira do Pau-Brasil, que acabou sendo o primeiro produto do extrativismo praticado no país. Ou seja, um paraíso de onde era possível extrair riquezas, fossem elas madeira, ouro ou força de trabalho, nas palavras de Caminha: “nessa terra, em se plantando, tudo dá” (CAMINHA, 1500). Mas que habitantes teria aquele paraíso? Caminha, mais uma vez, nos dá a resposta: “a feição deles é serem pardos, maneira de avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem-feitos. Andam nus, sem nenhuma cobertura. Nem estimam de cobrir ou de mostrar suas vergonhas; e nisso têm tanta inocência como em mostrar o rosto” (CAMINHA, 1500). Aqui aparece sem pudores o bom selvagem, aquele que ainda não fora corrompido pela civilização. O bom selvagem, tão puro, infantil, sempre disposto a trocar ouro por espelhos e outras “quiquilharias”. Preguiçoso, pois não conhecia ainda o trabalho; mais instinto que humanidade. Teriam elas alma, aquelas criaturas?

Logo depois surgiria também um mito oposto: o do canibal, ser malévolo e sem lei, comedor de gente, que mataria por prazer, apenas para se deliciar com a carne dos inimigos. Alimentando essa ideia, temos relatos famosos, como o de Hans Staden, mercenário alemão que foi tomado prisioneiro pelos tupinambás, onde permaneceu nove meses (sem ser comido). No relato que ele publicou depois, os ín-

\* Escritora, doutora pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), professora e pesquisadora na Universidade de Colônia, Alemanha. E-mail: carolasaavedra@gmail.com.

<sup>1</sup> KRENAK, 2019, p.27.

dios são cruéis e parecem só pensar em guerras e canibalismo: “nas outras cabanas, continuaram suas zombarias comigo, e o filho do rei atou-me as pernas em três lugares, obrigando-me a pular com os pés juntos. Riam-se disso e diziam: Aí vem a nossa comida pulando!” (STADEN, 2014, p. 78).

São esses dois mitos que fundam a “história pregressa” desses habitantes, o do bom selvagem, vivendo num paraíso esquecido e o seu avesso, o do canibal sedento de carne humana. Paraíso e inferno, não havia saída. O curioso desses imaginários é que, seja qual deles adotemos, o indígena fica preso a um tempo mítico, um tempo fora da História. E se ele habita esse outro espaço, resta-lhe aqui, no presente, apenas ausência. Ausência essa corroborada por uma ausência física, real: o genocídio. O genocídio indígena no continente americano é um dos acontecimentos mais violentos da história da humanidade. No caso do Brasil, estima-se que somente 10% da população indígena sobreviveu aos dois primeiros séculos de colonização portuguesa (CHARNY, 2000, p. 433). Mas não se trata de um fato que acabou; ao contrário, trata-se de um genocídio ainda em marcha e que já dura mais de 500 anos. Um desaparecimento que tem duas faces principais: o extermínio físico e o extermínio cultural; assim, o indígena deixa de ser indígena para, esquecido de suas tradições, de sua língua e de si mesmo, tornar-se apenas mais um miserável nas periferias das grandes cidades.

E se por um lado esse fato expõe a violência e o horror da colonização, por outro dá a entender que, bom, já que todos morreram, e os que sobreviveram foram assimilados, então acabou. Acabou-se o índio. A ideia não é nova, e está muito bem plantada na cultura brasileira desde o início do século XX, graças a pensadores como Gilberto Freyre que, ao fazer uma análise do brasileiro, vê uma mestiçagem que daria à luz a um novo homem: “a luxúria dos indivíduos, soltos sem família, no meio da indiada nua, vinha servir a poderosas razões do Estado no sentido de rápido povoamento mestiço da nova terra. E o certo é que sobre a mulher gentia fundou-se e desenvolveu-se através dos séculos XVI e XVII o grosso da sociedade colonial, em um largo e profundo mestiçamento, que a interferência dos padres da Companhia de Jesus salvou de resolver-se todo em libertinagem para em grande parte regularizar-se em casamento cristão” (FREYRE, 2006, p. 161). Mas, se por um lado Freyre buscava uma ideologia de valorização da mestiçagem, por outro deu ferramentas teóricas para o mito da democracia racial, ou seja, não há racismo porque não há raças distinguíveis. E se não há raças então tampouco há negros ou índios, nem uma cultura própria com a qual se identificar, restando apenas a invisibilidade e a cultura “do outro”, um padrão cultural branco-europeu. Esse processo teve efeitos diversos em diferentes populações; no caso dos povos indígenas, eles foram sendo apagados até a sua quase “extinção” ao olhar do outro.

Nos dias atuais, vale olhar para o depoimento de Ailton Krenak, um dos principais pensadores indígenas no momento: “(...) as pessoas me encontram em uma rua de Belo Horizonte e me perguntam: O senhor é peruano? Ou indiano, ou árabe. Aí eu pergunto para os brasileiros, meus patrícios, por que é mais fácil você iden-

tificar um peruano, um indiano, um boliviano, ou até um japonês andando nas nossas ruas e não aquele que é índio, um nativo daqui?” (KRENAK, 2019b, p. 11). E, assim, Krenak define da maneira mais acertada possível o que é ser indígena no Brasil: ser indígena é ser invisível. Uma invisibilidade que começa lá atrás, com a palavra que, até pouco tempo, era usada para designar uma imensa diversidade de etnias e culturas: *Índio*. E com ela, as frases que a acompanham: índio é tudo uma coisa só, índio é algo que desapareceu e virou folclore, dia do índio, fantasia de carnaval. Índio, nome dado por Colombo, que imaginava ter chegado às Índias. Nome outorgado, nome baseado num erro. Nome de ninguém.

### A representação do indígena na cultura brasileira

Diante dessa inexistência, desse silenciamento de quinhentos anos, como falar de arte e literatura indígena? Nesse sentido, a primeira coisa a fazer é traçar um breve panorama de como a cultura indígena tem sido recebida pela sociedade “branca”. O adjetivo aparece aqui entre parênteses na intenção de ressaltar a afirmação do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro: “todos sabemos, naturalmente, que no Brasil ninguém é branco – exceto quem é” (CASTRO, 2019, p. 15). Não é exagero afirmar que, até a década de 90, a arte indígena esteve relegada ao folclore e ao artefato; já a literatura feita por indígenas era algo praticamente inexistente.<sup>2</sup> O que havia era a representação do indígena, tanto na literatura quanto na arte, mas quase sempre se tratava de uma representação construída pelo outro, o “branco”, permeada pelo exótico e pelo clichê. É o caso do romance indigenista do século XIX, que ajudou a criar uma mitologia identitária excludente para a jovem nação: “no entanto, esta reinterpretação parcial das imagens do estrangeiro cedidas pela Europa na transição de colônias para Estados Nacionais não levou a uma ruptura com o passado. Ao contrário, desenvolveram-se formas específicas de exclusão, nas quais ‘mesmo dentro do si mesmo, um outro permanecia excluído’ (...)” (SCHULZE, 2015, p. 85, tradução nossa).<sup>3</sup>

Um dos nomes mais importantes do indianismo é José de Alencar, autor de romances como *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara* (a chamada trilogia indianista). Neles, Alencar, de origem portuguesa, constrói um índio idealizado, puro, que jamais entra em conflito com os “brancos”, nem exige direitos, numa espécie de Romantismo tropical. É o caso de *O Guarani* (1857), que narra a história do índio Peri (uma típica representação do bom selvagem) que se apaixona pela bela, loura

<sup>2</sup> Os motivos são muitos, entre eles, o desinteresse do mercado, mas também o fato de que as culturas indígenas não tinham uma tradição de literatura escrita. Os detalhes serão analisados mais adiante. Entre as exceções está o livro *Antes o mundo não existia: a mitologia dos antigos Desana-Kêhíripörã* (Kêhíri e Pärökumu, 1995), publicado em 1980.

<sup>3</sup> Original: Diese partielle Umdeutung der von Europa zugewiesenen Fremdbilder im Übergang von den Kolonien zu Nationalstaaten führte jedoch nicht zu einem Bruch mit der Vergangenheit. Vielmehr entwickelten sich spezifische Formen der Ausgrenzung, bei der »selbst innerhalb des Eigenen ein Anderes abgespalten« wurde (...) Peter W. Schulze: Strategien kultureller Kanibalisierung. Postkoloniale Repräsentationen vom brasilianischen Modernismo zum Cinema Novo, pág. 85.

e branca Cecília, filha de um português. Trata-se de um amor submisso, beirando a adoração. A estrutura dos personagens é muito clara, quase mítica, e pode ser bem percebida no trecho a seguir:

No dia seguinte, ao raiar da manhã, Cecília abriu a portinha do jardim e aproximou-se da cerca.

– Peri! disse ela.

O índio apareceu à entrada da cabana; correu alegre, mas tímido e submisso.

Cecília sentou-se num banco de relva; e a muito custo conseguiu tomar um arzinho de severidade, que de vez em quando quase traía-se por um sorriso teimoso que lhe queria fugir dos lábios.

Fitou um momento no índio os seus grandes olhos azuis com uma expressão de doce repreensão; depois disse-lhe em um tom mais de queixa do que de rigor:

– Estou muito zangada com Peri!

O semblante do selvagem anuviou-se.

– Tu, senhora, zangada com Peri! Por quê?

– Porque Peri é mau e ingrato; em vez de ficar perto de sua senhora, vai caçar em risco de morrer! disse a moça ressentida.

– Ceci desejou ver uma onça viva!

– Então não posso gracejar? Basta que eu deseje uma coisa para que tu corras atrás dela como um louco? (ALENCAR, 1857, p. 35).

Peri é retratado como o índio que não sabe falar bem o português, não sabe usar os pronomes, e fala de si mesmo em terceira pessoa, uma lógica vista como infantil, que por muito tempo foi usada na cultura popular para reproduzir a fala indígena. Ele é ingênuo, mas não só isso, ele não é capaz de compreender a diferença entre o simbólico e o real, mais uma vez, como uma criança que não consegue reconhecer uma metáfora, uma linguagem simbólica ou irônica. Ele é apresentado como alguém “alegre, mas tímido e submisso”, e provoca em Cecília (Ceci) uma mistura de riso e afeto infantil, um afeto que a personagem poderia ter por seu animalzinho de estimação. Mas Peri não é apenas submisso, ele é também valente, capaz de caçar uma onça para oferecê-la à amada, e de lutar contra tudo e todos para salvá-la, numa típica reprodução de amor cortês. Assim, na falta de uma Idade Média, travestia-se o indígena numa espécie de nobre cavaleiro, no intuito de lançar aí as bases míticas para uma suposta origem do “povo brasileiro”. Uma origem em que o indígena, se existira em algum momento, já havia sido assimilado.

Algumas décadas mais tarde, com a chegada do Modernismo, o índio fará uma nova entrada triunfal. Desta vez trata-se do grupo que gira em torno à Semana de Arte Moderna de 1922, grupo constituído majoritariamente por integrantes da elite paulistana com acesso direto aos salões de Paris, e que traz para os trópicos suas próprias ideias de vanguarda. E se o indigenismo do século XIX dava voz ao mito do bom selvagem, o índio ingênuo e valoroso, o Modernismo lançará mão do

mito oposto: o antropófago, o temível canibal. O índio que devora o inimigo heroico (jamais o covarde) para adquirir as suas forças e demais qualidades. Surge então a Antropofagia, tendo como berço o *Manifesto Antropófago* (1928), de Oswald de Andrade, cujas primeiras linhas já dão uma clara ideia do que virá: “só a antropofagia nos une. (...) Tupi, or not tupi that is the question. Contra todas as catequeses. (...) Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ANDRADE, 2017, p. 46). Aqui, a frase proferida por Hamlet “To be or not to be” se transforma em “Tupi or not tupi”, fazendo referência a um dos grandes grupos indígenas que habitavam o território brasileiro antes da colonização, o grupo Tupi-Guarani. Trata-se da busca de uma identidade cultural para a nova nação que surgia e que até então havia se guiado quase que totalmente pela cultura portuguesa; na realidade, até meados do século XIX, toda a formação cultural e acadêmica da elite brasileira era feita em Portugal (a imprensa foi proibida no Brasil até meados do século XIX e a primeira universidade só passou a existir no início do século XX). Nesse sentido, a Semana de 22 representa uma ruptura e, ao mesmo tempo, a busca de uma identidade própria.

O *Manifesto Antropófago* vem colocar em palavras aquilo que começava a tomar corpo, que é um outro caminho para a arte e literatura brasileira. A ideia básica é: se não há como romper totalmente com a cultura europeia porque ela (também) é o Brasil, façamos com ela o que faziam os índios antropófagos: devorar para adquirir as suas melhores qualidades. Mas não só isso; devoremos, deglutamos e transformemos esse saber em algo outro, algo nosso, um saber que misturaria num mesmo caldeirão a cultura europeia e a cultura indígena brasileira. Só me interessa o que não é meu, dizia Oswald de Andrade. É necessário salientar que esse processo modernista de construção de uma identidade cultural, apesar de sua importância para a arte e literatura do país, contribuição que ressoa até os dias de hoje, deixou de fora a cultura afro-brasileira e, no que diz respeito à cultura indígena, esteve muito mais ligada a uma imagem “branca” de cultura indígena do que a grupos indígenas reais, que aliás, não formam uma única cultura, ao contrário, se desdobram em uma diversidade imensa de idiomas, etnias, religiosidades e culturas.

Seja como for, até a década de 90, o indígena, quando aparece na cultura brasileira, ocupa sempre o lugar do “outro”, um lugar de objeto, seja o índio como o grande guerreiro, porém morto (do indigenismo) ou o de um ser que fora incorporado à nação através da mestiçagem ou deglutição cultural (Modernismo), e portanto, morto também. Nos dois casos, trata-se de um sujeito que já não mais existe na vida “real” do país, tornando-se uma figura do imaginário, seja ele Curupira (ser do folclore indígena que hoje é representada como um duende branco e de cabelos vermelhos), seja ele Macunaíma (livro de Mário de Andrade e que faz referência a Makunaima, demiurgo que aparece em diversas culturas indígenas da região da atual Roraima).

Mas por que os anos 90? O que acontece nesse momento que faz com que haja uma mudança na forma como os indígenas são vistos no imaginário brasileiro?

Os motivos são muitos, entre os principais estão: o surgimento de um movimento indígena a partir dos anos 80, que incluiu uma articulação entre diversos grupos e etnias, e que tirou diversos povos de seu isolamento e trouxe a luta indígena ao fazer político do país. Esse movimento surge de dentro das próprias aldeias onde muitos curandeiros se voltam contra os padres, mas também a partir do apoio de figuras importantes como Darcy Ribeiro, que em 1980 fundam a UNI – União das Nações Indígenas (TUKANO, 2019, p. 58). Isso aparece na eleição do primeiro deputado indígena (1982), Mário Juruna, da etnia xavante, uma liderança importantíssima, mas que foi ridicularizado pela maior parte da mídia brasileira até a sua morte em 2002.

Outra voz essencial que emerge nos anos 80 é Ailton Krenak, hoje um dos grandes pensadores do país, que se tornou conhecido por causa do seu emblemático discurso-performance na Assembleia Nacional Constituinte de 1987, discurso este que influenciou um capítulo de direitos indígenas na nova Constituição. No impactante vídeo desse discurso, vemos um jovem Ailton Krenak de terno branco impecável, falando para a assembleia enquanto pinta o rosto de tinta negra (feita de jenipapo), símbolo de luto da etnia Krenak. Com olhos marejados, diz: “Os senhores não poderão ficar omissos, os senhores não terão como ficar alheios a mais esta agressão, movida pelo poder econômico, pela ganância, pela ignorância do que significa ser um povo indígena (...)” (KRENAK, 2017a).

A partir desse momento, e com mais força, a partir dos anos 2000, a luta dos indígenas se infiltra em várias áreas da sociedade das quais até então eles haviam sido excluídos: a política, as universidades e também o mercado de arte e literatura. É quando os indígenas passam a fazer parte (mesmo que pouco ainda) da vida pública do país. Surge então uma espécie de desconhecido, um ser que se imaginava extinto. E é contra esse desconhecimento, essa morte, essa extinção que se baseia a arte e a literatura indígena no Brasil de hoje.

Um dos aspectos mais importantes dessa luta por visibilidade é também a luta por diversidade, por existir em diversidade, em oposição ao adjetivo “índio”, que coloca todos numa mesma classificação, sem considerar as necessidades de cada etnia. Em “Ideias para adiar o fim do mundo” Ailton Krenak nos lembra: “a gente resistiu expandindo a nossa subjetividade, não aceitando essa ideia de que somos todos iguais. Ainda existem aproximadamente 250 etnias que querem ser diferentes umas das outras no Brasil, que falam mais de 150 línguas e dialetos” (KRENAK, 2019a, p. 31). Krenak nos chama a atenção para o fato de que o rótulo “indígena” inclui uma série de culturas diferentes, com idiomas diferentes.

Fora isso, há outra questão essencial, que são os diferentes níveis de contato com a cultura hegemônica. Há no Brasil desde grupos indígenas que vivem isolados na Amazônia e se recusam a qualquer tipo de contato, a grupos como os Yanomamis, que mantêm suas tradições às vezes dentro de territórios muito próximos de estradas federais, a grupos guarani urbanos, como o da Terra Indígena Jaraguá, dentro do Estado de SP, e ainda indígenas aculturados que foram expulsos para as perife-

rias dos grandes centros. São formas muito diferentes de relacionar-se com o outro e consigo mesmo. Assim, trata-se aqui não só do “redescobrimto” desse ser que se imaginava extinto, mas a percepção de que “ele” são muitos e vários. Não mais o “índio”, mas sim uma série de etnias, idiomas, dialetos, culturas, níveis de contato com os outros, enfim, todo um país que havia sido relegado ao subterrâneo.

### **Arte e literatura indígena**

A arte indígena, é claro, sempre existiu. A grande transformação das últimas décadas é que, a partir de uma ampla organização da luta indígena, somada a uma série de mudanças nas regras sociais e políticas do país (redemocratização, sistema de cotas nas universidades, projetos de apoio à cultura indígena), alguns indígenas passam a ter acesso aos meios de criação usados pelos “brancos”: o cinema, o vídeo, a literatura, as artes visuais. Assim, eles não se apropriam apenas desses meios, mas se reapropriam da sua própria narrativa, de sua própria história, que até então ficara confinada ao olhar do outro, nas artes e no pequeno círculo da antropologia. A arte que surge é um claro movimento de resistência cultural, de recuperação e preservação da memória, um dar-se a conhecer ao outro para poder continuar existindo. De forma mais abrangente, trata-se de uma aposta no diálogo com o outro não apenas pela própria existência, mas pela existência de todos, do planeta, da floresta, dos animais. Podemos dizer que a arte e literatura indígena têm um caráter utilitário no sentido de que têm objetivos muito claros: elas servem como instrumento de luta, de resistência.<sup>4</sup>

É possível falar numa função interna e numa função externa. A função interna, destinada ao próprio grupo, tem como objetivo preservar a cultura, idioma, costumes, religiosidade, saber ancestral, e assim preservar a própria identidade. Muitas vezes não se trata nem mesmo de um processo de preservar, mas de reconstruir, recuperar um saber quase perdido, como é o caso de grupos indígenas que sofreram intensos processos de desterritorialização e aculturação. Nas palavras de Eliane Potiguara: “(...) o que sobra pra mim? (...) sou uma mulher, sou uma indígena, não sou aldeada, moro em contexto urbano. Até porque seria uma hipocrisia morar numa comunidade agora. (...) Então, o que sobra para Eliane Potiguara? Sobra a literatura” (POTIGUARA, 2019, p. 142). Já a função externa, voltada ao outro, ou seja, aos “brancos” moradores das cidades, políticos, donos do poder, mas também a sociedade como um todo, tem como objetivo principal o diálogo, lembrando assim a todo instante não só que os grupos indígenas existem e resistem, mas que têm outras percepções de mundo a oferecer, percepções de mundo cada vez mais necessárias num planeta em colapso.

Outro aspecto importante ao se falar de arte e literatura indígena é a necessidade de pensar e expandir os conceitos hegemônicos. Entre eles: a noção de

---

<sup>4</sup> Isso se dá principalmente pelo fato dos diversos grupos indígenas, independentemente do tipo de relação que possam ter com a cultura hegemônica, vivem sob constante ameaça de extinção física e cultural.

autoria e a ideia de arte enquanto produto. Dois aspectos que, aliás, estão fortemente interligados. Começamos pela ideia de autoria. Na tradição ocidental, especialmente a partir do Renascimento, e junto ao estabelecimento da burguesia, surge a ideia de autor como a conhecemos hoje, associada à ideia de sujeito, de individualidade, em detrimento do coletivo. Dessa forma, se a autoria era até então a voz dos deuses, sendo o autor apenas o instrumento, com o tempo, o autor enquanto detentor de um saber individual, enquanto dono de uma obra que poderia ser comercializada, foi se tornando cada vez mais presente no mundo ocidental. O autor passa a ser um sujeito, que por talento inato (o gênio) e trabalho próprio, constrói uma obra que lhe pertence, assim como lhe pertence um carro ou uma casa, ele passa a ter “uma assinatura” e essa assinatura tem um valor de mercado. Para boa parte das culturas indígenas, essa lógica não faz sentido, os motivos são muitos, mas um dos principais é o conceito de indivíduo. Como a identidade é construída a partir do grupo, da comunidade, e não do indivíduo, a ideia de autor, talento pessoal, genialidade, perde o seu sentido.

Assim, em muitos casos, os ganhos de trabalhos vendidos não vão para um único artista, mas para todo o grupo, pois a produção artística, seja de que indivíduo for, não é vista como um produto individual, fruto do talento, mas como o resultado dos saberes do grupo e seus ancestrais. E há casos de criações em coletivos, que recusam sistematicamente o peso da autoria. Uma delas é o MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin. Trata-se de um coletivo de artistas huni kuin que pesquisam, traduzem e recriam, através de obras visuais, os *huni meka*, cantos visionários de *nixi pae* (ayahuasca), entoados durante as cerimônias em que se consome ayahuasca. O idealizador do projeto é Ibã Huni Kuin, indígena, pesquisador, acadêmico, artista, tradutor, um sujeito que transita entre vários mundos e linguagens, ao mesmo tempo em que desaparece sob o trabalho do grupo. Outro exemplo de trabalho coletivo é o projeto “Vídeo nas Aldeias”, criado pelo antropólogo Vincent Carelli, em 1986, tem como objetivo possibilitar que os grupos indígenas façam a sua própria produção audiovisual, o que significa não só acesso a equipamentos, mas também uma formação para isso, o que inclui cursos e workshops dentro das aldeias (ARAÚJO, CARVALHO e CARELLI, 2011). Os filmes daí resultantes são, em geral, considerados filmes do coletivo, não só daqueles que efetivamente participaram do processo, mas de todo o grupo.

É importante salientar, porém, que esta não é a única forma de autoria, pois são muitas as culturas e formas de interação com a lógica “branca”, havendo também muitos artistas indígenas que detêm assinatura própria. Essa relação outra com a autoria cria diferenças também na relação com o mercado, ou seja, a ideia de arte enquanto produto. Nas palavras de Ailton Krenak:

Eu não tenho muito engajamento com o mercado da produção cultural, eu não percebo esse lugar como mercado. Eu vejo esse espaço como um lugar que é desafiante para aquelas pessoas que, em diferentes lugares da cultura, da identidade e das lutas pela vida aqui na terra precisam estar

despertas e capazes de afetar uns aos outros no sentido de nos proteger da vida, dentro dessa cápsula de vida. Não como um lugar de consumir, mas como uma possibilidade da gente criar mundos, inventar mundos para nós existirmos (KRENAK, 2017b).

Ailton Krenak coloca diretamente a questão, pois sua fala é o posicionamento de grande parte das culturas indígenas no Brasil.<sup>5</sup> Arte e literatura da perspectiva indígena é muito mais um instrumento de criação de mundos, de resistência, do que de mercado. Na base disso está, entre outras coisas, uma não separação entre vida e obra, e também uma lógica do belo que permeia todos os âmbitos da existência, do corpo e da espiritualidade, sem diferenciação entre arte e artefato, arte e artesanato, enfeite e obra. E dá o mesmo valor à pintura corporal, que é simultaneamente obra visual e literatura, assim como a uma cuia, um cocar. Nada escapa ao âmbito da beleza. Em outras palavras, se a estética é algo fluido, que transita entre as diversas esferas, ela não pode ser aprisionada num único ato ou objeto. Por isso, a arte, a literatura, elas não existem como uma conjunção de forças estéticas que afluiriam para um único ponto, a obra de arte, mas como uma constante construção de mundos. Sendo assim, se não há produto, perde-se o sentido mercadológico num sentido tradicional do termo. Pois não se trata de abrir mão do valor que a obra de arte pode angariar, mas da concentração de valor exclusivamente no objeto, sua aura de objeto único e irreproduzível.

Tício Escobar, um dos principais curadores e estudiosos de arte indígena na América Latina, resume a questão da seguinte forma:

As expressões da arte indígena, como quase todos os tipos de arte não moderna, não preenchem esses requisitos: não são produto de uma criação individual (apesar de cada artista reformular os padrões coletivos), não geram rupturas transgressoras (ainda que suponham uma constante renovação do sentido social), nem se manifestam em peças únicas (ainda quando a obra produzida em série reitere com força as verdades repetidas sobre a própria história) (ESCOBAR, 2013, p.5).<sup>6</sup>

Escobar aborda neste trecho outro aspecto importante da arte indígena, o tempo linear. Trata-se de culturas com uma outra noção de tempo, muito diferente do tempo ocidental, que olha para frente em direção a um futuro, um progresso incessante, que é a própria ideia de civilização. Para as culturas ameríndias, o tempo

---

<sup>5</sup> É necessário ter cuidado com a generalização do que chamamos indígena. Como dito anteriormente, são diversos grupos e culturas e também diversos artistas, mas é possível falar em tendências ao pensar as semelhanças entre as diversas culturas autóctones.

<sup>6</sup> Tradução: Las expresiones del arte indígena, como casi todo tipo de arte no moderno, no llenan esos requisitos: no son producto de una creación individual (a pesar de que cada artista reformule los patrones colectivos), ni generan rupturas transgresoras (aunque supongan una constante renovación del sentido social), ni se manifiestan en piezas únicas (aun cuando la obra producida serialmente reitere con fuerza las verdades repetidas de su propia historia) (ESCOBAR, 2013, p.5).

é circular, nele passado e futuro se permeiam. Logo, muitos conceitos comuns na arte e literatura ocidental deixam de fazer sentido, é o caso da ideia do novo, que tanto caracterizou as vanguardas, a busca do que nunca foi feito, a constante ruptura com o passado, como se fosse possível caminhar em direção a um futuro melhor e com mais brilho.

Em resumo, pode-se afirmar que a arte e a literatura indígena seguem as seguintes tendências: 1) em geral, não se vinculam a um único autor; 2) ultrapassam as fronteiras de gêneros e meios; 3) não são um produto apenas para o mercado; 4) funcionam como uma ferramenta de resistência; 5) não buscam o futuro (a inovação, o novo); 6) não se restringem a determinados objetos, mas se estendem a tudo o que permeia a vida cotidiana. Trata-se de uma arte muito conectada com a vida, com o corpo, com a natureza, com o saber mítico, com a comunidade.

Porém, apesar de tudo o que a cosmovisão indígena tem para ensinar ao *status quo*, e do aumento de visibilidade e produção nos últimos anos, o fato é que, com algumas exceções, tanto o mercado de arte quanto o literário continuam mantendo os artistas indígenas como um grupo à parte, que faria um trabalho de interesse etnográfico e não realmente artístico. Isso pode ser visto na falta de uma ressonância crítica nos grandes jornais, na crítica em geral, assim como a não inclusão de escritores indígenas em antologias de autores contemporâneos e escasso acesso às grandes editoras. Na literatura, aliás, há o fenômeno da “escrita para crianças”, ou seja, a prosa escrita por indígenas é quase sempre classificada como infanto-juvenil e com funções pedagógicas, raramente com qualidade estética ou literária reconhecida. Essa classificação é um desdobramento cômodo que o mercado dá ao posicionamento dos escritores indígenas, que veem na literatura (assim como na arte) uma forma de intervenção na sociedade, nas palavras de Daniel Munduruku: “Se desejarmos que se mude algo, temos que pensar nas crianças e nos jovens. Escrever para crianças é uma estratégia de atingir a mente em formação dessas pessoas que não fazem acepção de pessoas ou ideias. Este é o motivo básico que nos impulsiona a direcionar para as crianças e os jovens nossa produção literária” (MUNDURUKU, 2019). Porém, seria importante questionar até que ponto a publicação da literatura indígena sob o rótulo infanto-juvenil é realmente uma literatura destinada especificamente a esse público ou se não se trata de mais uma forma de “infantilizar” o pensamento indígena sob a ideia de uma “intenção pedagógica”, informativa, porém jamais estética. Um segundo questionamento importante a ser feito é quanto a inexistência de uma literatura indígena que escape à questão dos mitos: isso se deve a um desinteresse dos próprios autores ou ao fato de não haver espaço nem interesse numa literatura que fuja desse lugar?

Ailton Krenak, em um depoimento ao programa “Culturas indígenas” do Itaú Cultural nos dá algumas pistas:

É bacana a gente contar histórias dos nossos antepassados, é comovido ouvir uma história bonita, todo mundo quer escutar uma história

bonita, mas quem quer escutar uma história dura, real, do que nós estamos vivendo hoje? Como é que a gente vai emoldurar essa história (...) como é que a gente vai puxar o interesse de alguém por essa literatura? (KRENAK, 2017b).

Outro aspecto importante a ser considerado é o fato de que, muitas vezes o português não é a língua materna dos escritores indígenas, ou seja, ao escrever em português, eles escrevem numa língua estrangeira; e mesmo quando o português é a língua materna, trata-se sempre da fala do “outro”, como afirma Daniel Munduruku:

Eu escrevo com as letras do conquistador, com as palavras do colonizador. Sou, portanto, um indígena-escritor e o que escrevo traz a marca deste lugar de onde venho. Para mim está claro que haverá um outro passo a ser dado, que é escrever na própria língua e com parâmetros intelectuais desenvolvidos por pensadores indígenas. Nesse momento, diria, teremos uma literatura indígena. Genuinamente indígena (MUNDURUKU, 2019).

E, por último, é necessário ressaltar que os povos indígenas no Brasil não têm uma tradição de escrita. Sobre essa passagem de culturas ágrafas para letradas, Ailton Krenak lança o seguinte questionamento, que mais uma vez nos obriga a repensar nossos conceitos:

Para povos que são de origem, sem escrita, de tradição oral, fazer uma travessia para esse mundo da escrita, só isso, já é um épico. E ele deve ocultar trilhas insondáveis de alienação dessas identidades até chegar nesse patamar da escrita, e lidar com esse recurso da escrita com familiaridade. (...) É bom não esquecer que os jesuítas vieram pra cá pra botar escolas e catequizar os índios e ensinar eles a ler e a escrever, enquanto os índios puderam resistir eles não aprenderam nem a ler nem a escrever. Então seria interessante a gente investigar se, quando os índios estão lendo e escrevendo, se eles já se renderam ou se eles ainda estão resistindo (KRENAK, 2017b).

## **ReAntropofagia**

Nos últimos anos, surgiram exposições que marcaram a recepção da arte indígena no Brasil. É o caso de *TransMakunaima* (2018), com curadoria de Jaider Esbell, e *ReAntropofagia* (2019), que teve como curadores Denilson Baniwa e Pedro Gradella. Foram exposições que não só apresentaram a um público mais amplo uma série de artistas indígenas contemporâneos, mas também estabeleceram as bases teóricas de um movimento que tem se tornado muito forte na trajetória de alguns artistas. Trata-se da *ReAntropofagia*. A ideia surge no ensaio de Jaider Esbell: “*Makunaima, o meu avô em mim!*” (ESBELL, 2018). O ensaio de Esbell adota uma linguagem incomum, que foge da lógica vigente, mais próxima da literatura

do que do ensaio propriamente dito. Além disso, inclui imagens das telas pintadas pelo artista numa espécie de continuum texto-imagem (FIGURA 2). Trata-se de Makunaima, entidade mítica que é, ao mesmo tempo, o avô de Esbell e a entidade que o texto reivindica para si (para os seus):

Então Makunaima me aparece primeiro colonizado? Eu nem bem apresentei o meu avô e já lhe convido a ir além do gênero, além do tempo. É que vamos ter que visitar um outro mundo. Isso eu também devo lhe avisar. Devo lhe avisar que estas estórias são parte da minha vida e que realmente Makunaima é meu avô; isso é um fato. Makunaima e muitos outros vovôs são daqui do extremo norte da Amazônia. Nós temos uma história e uma geografia. Somos parentes diretos. É uma relação biológica, genética, material e uma parte substancial em espírito, ou energia (ESBELL, 2018, p. 12).



FIGURA 1 – Makunaima (ESBELL, 2017, p. 20).

Makunaima é o demiurgo, ser sagrado, nas culturas indígenas da região de Roraima. Sua trajetória até a literatura brasileira passa por caminhos incomuns. Quem primeiro se interessa por essa mitologia é o etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg, que coletou as narrativas dos povos taulipang e arekuná, o que resultou num livro *Vom Roraima zum Orinoco* (1917). Quem teve acesso a esse livro foi o escritor Mário de Andrade, que já vinha estudando o “folclore” indígena brasileiro. Com base nessas informações, ele escreve o romance *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter* (1928), que é a forma como essa mitologia chega até nós. *Macunaíma*, de Mário de Andrade, faz um apanhado de várias mitologias de diversos grupos indígenas no Brasil e narra a história, que se mostra uma reflexão profunda sobre a identidade brasileira, de um ser híbrido, uma espécie de anti-herói:

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma.

Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava:

– Ai! que preguiça! (ANDRADE, 2013, p. 21).

Setenta anos mais tarde, porém, os próprios indígenas vão reivindicar Makunaima (escrito com K em diferenciação ao romance de Mário de Andrade). É o caso do texto de Esbell, que nos lembra que se trata de seu avô (ou seja de uma relação ancestral), e se aprofunda em desvencilhar a divindade Makunaima da personagem criada por Mário de Andrade e depois das ideias que acabaram fincadas na cultura brasileira, a do anti-herói, o herói sem caráter no sentido de um herói de características fluidas. Outro movimento nesse sentido é o livro “*Makunaimã: o mito através do tempo*” (2019), de gênero indefinido, um livro-peça de teatro, de autoria coletiva. Na obra ficcional, representantes indígenas discutem sobre “Macunaima” durante um evento em homenagem ao autor na Casa Mário de Andrade, hoje um museu. O tema da discussão é a apropriação cultural. É quando o próprio Mário de Andrade acorda do seu sono de morte e chega para conversar com eles. O livro traz à tona as vozes indígenas que até então haviam sido silenciadas. As ilustrações são de Jaider Esbell.

Curadora

Sempre me questiono o quanto Koch-Grünberg aparou as narrativas de Akuli. Certamente era muito fidedigno, como se vê nas minuciosas notas de rodapé que deixou, mas penso que a narrativa deveria ser mais dispersa e menos conclusiva. Não o vejo encenando essa história toda de uma vez. Pararia. Continuará depois...

Akuli-pa

Verdade isso. Pararia para acender o fumo. Para acender a fogueira. Uma criança se machucaria. É esse o tempo da aldeia.

Ariel

O pensamento indígena nos ajuda a transcender as falsas dicotomias da civilização ocidental.

Mario

É possível. É de uma potência criativa inimaginável.

Ariel

Há religiões orientais que dizem que não há arte desde que o ser humano mergulhou no abismo civilizacional. Que a verdadeira arte move montanhas, literalmente. O resto são esboços.

Mario

Eu sinto exatamente isso quando leio Akuli (RENNÓ et al., 2019, p. 80-81).

O interessante é que não se trata de um debate no sentido de uma disputa de sentido ou sobre a quem pertence o mito, mas de um diálogo real, um pensar junto, a partir do outro. E Mário de Andrade aparece como alguém que vai ao encontro desse outro, não como um inimigo.

Nesse mesmo movimento, temos o artista Denilson Baniwa, que também trabalha com o tema da ReAntropofagia, como é o caso de sua tela ReAntropofagia (FIGURA 2).



FIGURA 2 – Reantropofagia de Denilson Baniwa, 2017 (ASSUMPÇÃO, 2019).

Sobre o quadro, diz o próprio artista na abertura da exposição TransMakunaima: “Aqui jaz o simulacro Macunaíma, jazem juntos a ideia de povo brasileiro e a antro-

pofagia temperada com bordeaux e pax mongolica” (ASSUMPÇÃO, 2019). Ali vemos a cabeça de Mário de Andrade sendo servida numa cesta-bandeja, um Mário de Andrade de pele escura, junto a ela, um exemplar de *Macunaíma*. Curiosamente o que é servido aqui é a cabeça e não o resto do corpo, uma cabeça com óculos, numa clara referência à reapropriação intelectual, e não apenas de qualidades típicas dos relatos de canibalismo como força, valentia etc., mais relacionadas ao corpo.

Outro momento “reantropofágico” de Denilson Baniwa foi a sua performance-intervenção na Bienal de São Paulo 2018: “Performance Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo” (BANIWA, 2019). Incorporando o personagem do pajé-onça, Denilson se posiciona diante da fotografia do povo Sek’nam, etnia extinta que habitava a Terra do Fogo, e que abre a exposição de curadoria de Sofia Borges; ali, descalço, usando uma máscara de onça e uma capa, o artista. O pajé-onça caminha pela exposição que apresenta as fotos dos Sek’nam, apontando para o fato de não haver nenhuma identificação de que etnia era aquela, e sem mencionar que se trata de um povo extinto. Um apagamento dentro do próprio apagamento. O Pajé-onça passa diante de cada uma das fotografias e, numa atitude de reverência e luto, põe flores diante de cada uma. Depois de andar pelo resto da exposição, vai até a livraria dentro da própria Bienal, compra o livro *Breve história da arte*, depois coloca-se novamente diante do imenso painel com a fotografia dos Sek’nam e anuncia, enquanto rasga o livro: “uma história da arte tão breve que não comporta os povos indígenas (...) mas eu vejo índios nas referências, eu vejo índios e suas culturas roubadas” e, enquanto aponta para as fotos, “Íssso é o índio? (...) É assim que querem o índio, preso no passado? Sem direito a futuro? Lhes roubam a imagem, lhes roubam o tempo, lhes roubam a arte (...). Estamos vivos, apesar do roubo, da violência, e da história da arte” (BANIWA, 2019).

A ReAntropofagia pode ser considerado um movimento que influencia e dá voz a muitos artistas indígenas contemporâneos e consiste em se tomar de volta a própria cultura, não num sentido de recuperar algo perdido, mas de, através de uma antropofagia (como nos sugeriam Oswald de Andrade e o próprio Mário de Andrade), deglutir, digerir a cultura do outro, criando a partir daí algo novo, algo próprio. Sendo assim, a ReAntropofagia surge como um diálogo. Um diálogo verdadeiro, em que o outro, ele também, se aproxime, sem armas, com ética, com arte.

## Conclusão

Pensar a arte e a literatura indígena é também pensar o lugar do outro, seja o outro aquele que fala, seja o outro aquele que está em silêncio; é pensar essas forças discursivas, esse poder, sempre em desequilíbrio, mas não por isso sem resistência.

O pensamento indígena “surge” agora não apenas como um novo discurso que sempre esteve ali, mas como uma possibilidade de mundo, de um mundo por vir. Assim, trata-se de tirar os povos indígenas do passado e trazê-los para o presente,



FIGURA 3 – Performance Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo (BANIWA, 2019a).

e assim, para um futuro possível. Não apenas como a obrigação óbvia de restituir aos povos autóctones do continente o lugar que lhes é de direito, mas também a chance única de aprender com o que eles têm a dizer, dialogar com eles, pensar uma sociedade mais justa. E nesse pensar outros mundos, é urgente pensar também o próprio conceito de arte e de literatura, não mais um conceito canônico, essencialista, ligado a poucos gênios individuais, mas uma visão fluida, comunitária, que deixe de lado a separação arte e vida, corpo e espírito, ser humano e natureza. E nesse movimento é essencial desconstruir a ideia de “grande arte” e também a de “índios que pintam ou escrevem”; a arte desdobra-se em muitas, e os indígenas ocupam, assim como qualquer outro povo, o lugar do escritor, do artista.

### Referências

ALENCAR, José. *O guarani*. s.l.: Fundação Biblioteca Nacional, 1857. [on-line]. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/Livros\\_eletronicos/o\\_guarani.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/o_guarani.pdf). Acesso em: 14 maio 2020.

ANDRADE, Mário. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, Oswald. *Manifesto antropófago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller; CARVALHO, Ernesto Ignacio de; CARELLI, Vincent (orgs.). *Vídeo nas aldeias 25 anos: 1986 – 2011*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011.

ASSUMPCÃO, Ombela. ReAntropofagia: Denilson Baniwa. *Desvio*. 29 abr. 2019. [on-line]. Disponível em: <https://revistadesvio.com/2019/04/29/reantropofagia/>. Acesso em: 23 mar. 2020.

BANIWA, Denilson. *Hackeando a 33 Bienal de Artes de SP*. 1º. abr. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MGFU7aG8kgI>. Acesso em: 23 mar. 2020.

BANIWA, Denilson. *Pajé-Onça: Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo*. Behance. 24 mar. 2019a. Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/77978367/Paj-Onca-Hackeando-a-33-Bienal-de-Artes-de-Sao-Paulo>. Acesso em: 23 mar. 2020.

CAMINHA, Pero Vaz. *Carta*. s.l.: Fundação Biblioteca Nacional, 1500. [on-line]. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/livros\\_eletronicos/carta.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf). Acesso em: 2 jun. 2020.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Brasil, país do futuro do pretérito. In: *Pandemia*. São Paulo: N-1 edições, 2019.

CHARNY, Israel W. (ed.). *Encyclopedia of genocide*. Santa Bárbara, California: ABC-CLIO, 2000.

ESBELL, Jaider. Makunaima, o meu avô em mim!. *Revista Iluminuras*, Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 11-39, jan./jul. 2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/85241>. Acesso em: 20 mar. 2020.

ESCOBAR, Ticio. Arte indígena: el desafío de lo universal. *Revista Casa de las Américas*, La Habana, Cuba, n. 271, p. 3-18, abr./jun. 2013. Disponível em: <http://casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/271/hechosideas.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2020.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. São Paulo: Global Editora, 2006.

KÊHÍRI, Tõrãmũ; PĀRÕKUMU, Umusĩ. Antes o mundo não existia: a mitologia dos antigos Desana-Kêhíripõrã. São João Batista do Rio Tiquié: UNIRT; São Gabriel da Cachoeira: FOIRN, 1995. Disponível em: [https://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins\\_textes/divers14-12/010005097.pdf](https://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/divers14-12/010005097.pdf). Acesso em: 20 mar. 2020.

KRENAK, Ailton. Índio cidadão? Grito 3 Ailton Krenak. 1º. jan. 2017a. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=kWMHiwdbM\\_Q](https://www.youtube.com/watch?v=kWMHiwdbM_Q). Acesso em: 10 abr. 2020.

KRENAK, Ailton. *Ailton Krenak – culturas indígenas* (2016). Itaú Cultural. 21 set. 2017b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LEw7n-v6gZA>. Acesso em: 20 abr. 2020.

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

KRENAK, Ailton. Entrevista. In: COHN, Sérgio; KADIWÈU, Idjahure (orgs.). *Tembetá: conversas com pensadores indígenas*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2019b. p. 11-51.

MUNDURUKU, Daniel. *Daniel Munduruku – culturas indígenas* (2018). Itaú Cultural. 6 mar. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8D4RFzCqR68>. Acesso em: 20 abr. 2020.

POTIGUARA, Eliane. Entrevista. In: COHN, Sérgio; KADIWÈU, Idjahure (orgs.). *Tembetá: conversas com pensadores indígenas*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2019. p.104-144.

RENNÓ, Iara et al. *Makunaimã: o mito através do tempo*. São Paulo: Elefante, 2019.

SCHULZE, Peter W. *Strategien, 'kultureller kannibalisierung': postkoloniale repräsentationen vom brasilianischen Modernismo zum Cinema Novo*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2015.

STADEN, Hans. *Viagem ao Brasil*. Brasília: Fundação Darcy Ribeiro, Editora UnB, 2014. Disponível em: <http://www.fundar.org.br/site/public/storage/Livros/9.pdf>. Acesso em: 11 maio 2020.

TUKANO, Álvaro. Entrevista. In: COHN, Sérgio; KADIWÈU, Idjahure (orgs.). *Tembetá: conversas com pensadores indígenas*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2019. p. 52-79.

Recebido em 14 de junho de 2020.

Aprovado em 17 de junho de 2020.

## Resumo/Abstract/Resumen

### Literatura e arte indígena no Brasil

**Carola Saavedra**

O texto apresenta um breve panorama da arte e literatura indígena no Brasil, desde a chegada de Cabral até os dias atuais. Considerando que, por muitos séculos, os povos indígenas foram invisibilizados das mais diversas formas, inclusive pela cultura hegemônica “branca”, que sempre ditou o cânone no Brasil, o artigo aborda a construção do “índio” na cultura brasileira, passando pelo Indigenismo e pelo Modernismo, e se concentra nas vozes indígenas que começam a (in)surgir com mais força a partir dos anos 2000: Ailton Krenak, Daniel Munduruku, Eliane Potiguara, Denilson Baniwa, Jaider Esbell, entre outros. Vozes que reivindicam o lugar que lhes foi negado na sociedade brasileira, um lugar de direito à vida, à arte e à cidadania, um lugar que aponta para novas narrativas, cada vez mais necessárias.

**Palavras-chave:** literatura indígena, arte indígena, cânone, reantropofagia.

## **Indigenous art and literature in Brazil**

### **Carola Saavedra**

The text presents a brief overview of indigenous art and literature in Brazil, from the arrival of Cabral to the present. Given that for many centuries indigenous peoples were invisibilised in the most diverse of ways, even by the “white” hegemonic culture, which has always dictated the Brazilian canon, the article deals with the construction of the “indio” in Brazilian culture, examining indigenism and modernism, and it focuses on indigenous voices that started to be heard more strongly from the early part of the 21<sup>st</sup> century: Ailton Krenak, Daniel Munduruku, Eliane Potiguara, Denilson Baniwa, Jaider Esbell, among others. Voices that claim the place they had been denied in Brazilian society, a place with a right to life, art and citizenship, a place that points to new, ever-more necessary narratives.

**Keywords:** Indigenous literature, indigenous art, canon, reanthropophagia.

## **Arte y literatura indígenas en Brasil**

### **Carola Saavedra**

El texto presenta un breve panorama del arte y la literatura indígenas en el Brasil, desde la llegada de Cabral hasta la actualidad. Teniendo en cuenta que, durante muchos siglos, los pueblos indígenas fueron invisibilizados de las más diversas formas, incluso por la cultura hegemónica “blanca”, que siempre ha dictado el canon en el Brasil, el artículo aborda la construcción del “indio” en la cultura brasileña, pasando por el Indigenismo y el Modernismo, y se centra en las voces indígenas que empiezan a oírse con más fuerza a partir de los primeros años del siglo XXI: Ailton Krenak, Daniel Munduruku, Eliane Potiguara, Denilson Baniwa y Jaider Esbell, entre otros. Sus voces reivindican el lugar que se les ha negado en la sociedad brasileña: un lugar de derecho a la vida, al arte y a la ciudadanía; un lugar que apunta a nuevas narrativas, cada vez más necesarias.

**Palabras clave:** literatura indígena, arte indígena, canon, reantropofagia.