

Onde toda coisa escreve, o autor é “toda uma outra coisa”: a literatura indígena de autoria coletiva no Brasil

Where Everything Writes, the Author is “a Whole Other Thing”: Collectively Authored Indigenous Literature in Brazil

Derick Davidson Santos
Teixeira

Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
derick.davey@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-0311-1403>

Resumo: O movimento estruturalista, movido por uma crítica a certos valores ocidentais, buscou repensar a noção de autor dominante nos estudos literários até meados do século XX. Sabe-se que tal movimento deslocou de forma profícua e duradoura a noção de autoria. Todavia, é digno de nota que tais formulações teóricas foram elaboradas, principalmente, a partir de um modo de produção e recepção do texto que passa ao largo da escrita produzida por povos originários. Neste trabalho, diferentemente, cotejamos o pensamento de Roland Barthes e Jacques Derrida acerca da autoria com a literatura indígena de autoria coletiva produzida no Brasil – mais especificamente, a literatura Huni Kuĩ e Xakriabá – com vistas a indagar importantes pressupostos da teoria da literatura de origem europeia. Como procedimento metodológico, também evocamos obras críticas e teóricas de pensadores brasileiros, como Eduardo Viveiros de Castro e Maria Inês de Almeida, ambos estudiosos do pensamento e das poéticas ameríndias. Ver-se-á que a autoria comunitária, o registro da oralidade e uma relação singular com o sentido nos convidam a pensar a literatura indígena de autoria coletiva como dissidência de importantes noções de autoria produzidas na teoria da literatura ocidental, sobretudo no que diz respeito ao individualismo e ao humanismo.

Palavras-chave: literatura indígena; autoria coletiva; pensamento ameríndio.

Abstract: The structuralist movement, driven by a critique of certain Western values, sought to rethink the notion of author that was dominant in literary stu-



dies until the mid-20th century. It is known that this movement successfully and lastingly displaced the notion of authorship. However, it is worth noting that these theoretical formulations were developed mainly based on a mode of production and reception of texts that disregards the writing produced by indigenous peoples. In this paper, on the other hand, we compare Roland Barthes and Jacques Derrida's thought about authorship with the indigenous literature of collective authorship produced in Brazil – more specifically, the Huni Kuĩ and Xakriabá literature – with a view to questioning important assumptions of literary theory of European origin. As a methodological procedure, we also evoke critical and theoretical works by Brazilian thinkers, such as Eduardo Viveiros de Castro and Maria Inês de Almeida, both scholars of Amerindian thought and poetics. It will be seen that community authorship, the recording of orality and a singular relationship with meaning invite us to think of collectively authored indigenous literature as a dissent from important notions of authorship produced in Western literary theory, especially with regard to individualism and humanism.

Keywords: indigenous literature; collective authorship; amerindian thought.

1. O autor e a prótese de origem

Este trabalho parte da chamada morte do autor e seu retorno aos estudos literários, cotejando tais movimentos com a literatura indígena de autoria coletiva produzida no Brasil. Nosso postulado basal é que tais poéticas podem ser tomadas como figuras de dissidência e exce-dência do Ocidente, sobretudo, no que concerne ao individualismo e ao humanismo que dão consistência à noção de autoria dominante na cultura ocidental capitalista. Conforme veremos, no fazer literário de etnias como a Huni Kuĩ, Xacriabá e Maxakali, não há um indivíduo responsável pelo texto, mas sim uma comunidade. Nessa diferença dissidente, anuncia-se uma outra ética da autoria e da comunidade.

Para vislumbrarmos a diferença figurada na autoria indígena comunitária, nas páginas seguintes, com Roland Barthes e Jacques Derrida, faremos um breve percurso pela construção e desconstrução da noção de autoria que nos chega da Europa. Em seguida, com pensadores brasileiros, abordaremos a literatura indígena de autoria coletiva a fim de elucidar a tensão entre a teoria da literatura de caráter etnocêntrico e a teoria que podemos pensar a partir de tal recorte da literatura dos povos originários.

Em 1967, na revista *Aspen*, dos Estados Unidos, entre o clímax e o epílogo do movimento estruturalista, Roland Barthes publica o divisor de águas “A morte do autor”. Em 1968, no contexto da insurgência política que toma as ruas da França, o teórico publica o texto em seu país. Nesse ensaio-obituário, o teórico nos diz que a escrita é a destruição de toda voz, ela é “esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda a identidade, a começar pela do corpo que escreve” (2012, p. 57). A escrita, aqui, é concebida como “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original” (Barthes, 2012, p. 57). Não é demais ressaltar que, em “A morte do autor”, a morte é do autor erigido pelo empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, movimentos que culminam no positivismo europeu, “resumo e desfecho da ideologia capitalista” e que concedeu “a maior importância à pessoa do autor” (Barthes, 2012, p. 58). Pode-se dizer, então, que ao menos três forças operam em “A morte do autor” de Roland Barthes. A primeira diz respeito à singularidade formal do texto literário: a escrita, no período estruturalista, era vista como a primazia da linguagem destituída de origem simples e sentido unívoco – o que também conhecemos pelo nome de escrita intransitiva. A segunda diz respeito ao contexto teórico-histórico, uma vez que a abordagem formal do texto, característica do estruturalismo, encontra-se com o contexto de insurgência na França. Por fim, uma preocupação política: tratava-se de uma posição notadamente contrária ao individualismo capitalista. Nessa via, a diferença do prestígio do indivíduo autor na cultura ocidental é localizada por Barthes naquilo que, à época, era chamado de “sociedades etnográficas”. Segundo o autor, nelas, não há nunca uma pessoa encarregada da narrativa, mas um mediador, “um xamã ou recitador”, de quem se pode admirar a “performance (isto é, o domínio do código narrativo), mas nunca o gênio” (2012, p. 58).

No processo histórico que deu consistência ao gênio individual que responde pela autoria, as instituições europeias cumpriram um papel fundamental, afinal, foi a chamada “crítica universitária” da França que deu grande destaque ao indivíduo que escreve, ao seguir o método de análise literária de cunho excessivamente biográfico e positivista herdado de Lanson, famoso crítico francês (Barthes, 2013, p. 149). Por esse motivo, o autor teve, como parte de seu reinado, os manuais de literatura, em que sua figura se destacou por anos a fio. Para golpear essa figura dominante, foi preciso mirar o preconceito ocidental, o fonologocêntrico e etnocêntrico preconceito que coloca a escrita como simples decorrente da fala (*phoné*) e do pensamento (*logos*), como mera transcrição de um pensamento que se acredita exterior ao jogo instável das palavras. Esse preconceito é uma das sementes da retórica clássica, cujo “nascimento”, ou “mito de origem”, é figurado por Barthes em uma cena de conflito pela posse de terra. Desdobremos mais detidamente essa relação.

Quando trata do nascimento da retórica, Barthes (2001) nos diz que, por volta de 485 a.C, dois tiranos sicilianos, Géron e Hiéron, deportaram e expropriaram parte da população para povoar a Siracusa e oferecer lotes aos mercenários. Os nativos da Siracusa, desapossados de suas terras, organizaram levantes democráticos para retomar suas antigas propriedades. Tais movimentos conduziram à organização de júris populares durante os quais era indispensável ser eloquente. Conforme Barthes escreve, é espantoso constatar que a reflexão sobre o bom emprego das palavras está “ligada originariamente a uma reivindicação de propriedade”, como se a linguagem, na sua potência de modificar a realidade, tivesse sido apresentada não através de uma sutil mediação ideológica, mas “a partir da socialidade mais nua, afirmada na brutalidade fundamental da posse da terra: entre nós [europeus] começou-se

a refletir sobre a linguagem para defender seus próprios bens” (2001, p. 9). Trata-se de uma cena historicamente importante para a retórica clássica, pois nela a linguagem aparece como instrumento de transformação pelos sentidos que ela transporta servil e eloquentemente. De acordo com Barthes (2001), o sujeito que aí se expressa, seguindo a moral da boa expressão, estabelece com sua fala ou sua escrita uma relação de descendência, como o pai e seu filho, o dono e sua propriedade.

Ainda na perspectiva histórica traçada por Barthes (2001), essa estrutura de enunciação, na qual a fala aparece como propriedade do sujeito que se expressa de maneira eloquente, encontra uma importante união feita na Idade Média, a saber, aquela que faz coincidir o bom retórico com a figura do escritor. Assim, nasce uma noção de literatura que fora hegemônica por séculos na Europa: as Belas Letras, uma poética composta por enunciados adornados, na qual a palavra é utensílio para decorar o pensamento de um indivíduo. Além de colocar em questão uma estrutura de propriedade entre o enunciado e o emissor, nessa concepção de escrita, pesa também o poder da institucionalidade que sustenta a moral do bom emprego das palavras. Conforme o teórico escreve, trata-se de uma constatação “perturbadora”, a saber, de que “toda a nossa literatura” (europeia), “formada pela Retórica e sublimada pelo humanismo, saiu de uma prática político-judicial [...]: lugar onde os conflitos mais brutais, de dinheiro, de propriedade, de classes, são assumidos” (2001, p.100). Ora, nesse âmbito da autoria, estamos, então, às voltas com uma noção de autor inseparável dos conflitos de propriedade individual.

Mais adiante, adentraremos a questão da autoria indígena comunitária. Por ora, interessa-nos pontuar que, no momento em que indaga o prestígio da figura autoral no ocidente e sua relação com o individualismo, Barthes está acompanhado por Maurice Blanchot, Jacques Derrida e Michel Foucault. Pode-se dizer, com François Dosse, que, neste ponto, entrevemos o que o estruturalismo teve de crítica ao ocidente, já que, conforme ele escreve, o estruturalismo segue uma “rejeição da cultura ocidental tradicional” (2012, p. 100). Embora não precisemos comentar extensamente os desdobramentos que a questão autoral – sua morte e seu retorno – tem em tais pensadores, é plausível recuarmos e aprofundarmos no tempo para retomar uma cena fundamental acerca do lugar da escrita naquilo que Jacques Derrida (2013) chamou de “metafísica ocidental”. Refiro-me à cena da escrita no *Fedro*, de Platão. Nesse percurso, vemos a que demanda do ocidente a noção de autoria individual pode responder.

Na cena da escrita, em *Fedro*, alguém fala, mas não se ouve a voz – eis o incômodo que a afonia da escrita evoca. Segundo Sócrates, por ser desprovida de uma voz, de uma presença, a escrita não pode falar por si mesma se indagada, não pode explicar o que diz, apenas repete o mesmo, precisando, assim, de um pai que pudesse vir auxiliá-la. Além disso, segundo o filósofo, o discurso escrito circula, rola pelo mundo, mesmo na ausência daquele que o profere. Nas palavras de Sócrates: “há algo terrível na escrita, Fedro [...]. Pois os produtos desta estão postos como seres vivos, mas, ao interrogá-los sobre algo mantêm-se em silêncio solene”, “indicam sempre uma única e mesma coisa”, e, uma vez escrito, “o discurso roda por toda parte do mesmo modo, entre os que a compreendem bem como entre aqueles aos quais não convém” (Platão, 2016, p. 137).

No mito evocado por Sócrates para figurar a origem da escrita, lemos que o deus Theuth procura Tamos, rei do Egito, para apresentar as artes que descobrira: o número, o cálculo, a geometria, astronomia, o gamão dos dados e a escrita. A escrita é, então, apresentada como uma instrução “que fará os egípcios mais sábios e de melhor memória. Pois foi desco-

berta como uma droga para a memória e sabedoria” (Platão, 2016, p. 275). À oferta do deus, o rei responde que: “por descuidar da memória, a escrita produzirá esquecimento nas almas dos que se instruírem, posto que, por uma persuasão exterior e pela ação de sinais estranhos, e não mais do interior de si e por si mesmos, recordarão” (Platão, 2016, p. 275). Assim, como perigosa substância exterior, a escrita figura como um *phármakon* (um veneno, um remédio),¹ “uma droga não para a memória, mas para as recordações” (Platão, 2016, p. 275):

A escrita é apresentada, então, como mnemotécnica: droga para a memória e para a sabedoria, frente à qual o rei é receoso: dada a exterioridade da escrita, os homens se apoiam no fora e não mais no dentro onde se situaria a verdade. Nessa direção, a escrita também é predicada como uma falsa sabedoria, pois dela está ausente a dialética viva e a voz que certificam a verdade daquilo que é proferido. Excedente, lançada ao fora, muda, órfã, errante e de qualquer um, eis os traços da escrita que a tornam indesejável.

Na cena da escrita, “Deus-o-rei-que-fala”, conforme escreve Derrida, se comporta como pai de quem a fala, portadora da verdade, seria um filho (2015, p. 24). Podemos evocar, aqui, a estrutura de filiação também presente na estrutura da retórica clássica, aquela decorrente do conflito pela propriedade. Trata-se do *logos*, aí entendido como filho de sua origem e que se destruiria sem a assistência de seu pai. Sem o falante pai presente para certificar a estabilidade do sentido, o *logos* é, conforme escreve Derrida, “apenas, precisamente, uma escritura” (2015, p. 24). A escrita está relacionada, então, à orfandade em relação ao pai-autor, à instabilidade do sentido, ao mutismo e à desposseção.

Trata-se de uma orfandade notadamente ambígua, pois, se de um lado a escrita dependeria do pai para ter auxílio, por outro, ela não deixa de ir em direção à sua emancipação, como filha subversiva e parricida. Segundo o filósofo argelino, no *Fedro*, “a escritura é o filho *miserável*. O miserável. O tom de Sócrates é tanto acusador e categórico, denunciando um filho desviado e revoltado, uma desmedida e uma perversão”, em suma, ele se desvia da escrita por ser ela “um filho abandonado por seu pai. De qualquer modo, um filho *perdido*. Cujas importâncias são tanto aquelas de um órfão quanto a de um parricida” (Derrida, 2015, p. 116. Grifos do original). Neste ponto, como um cavalo de troia entregue por um deus, como uma trapaça que visa a desestabilizar aquilo que busca dominá-la – como um remédio tóxico, indecidibilidade que solapa o desejo por um sentido estável, a escrita vem indagar as hierarquias entre fala e escrita, paternidade e orfandade, posse e proprietário, verdade e polissemia.

Por um lado, ao indagar o prestígio da figura autoral, os teóricos aqui evocados reclamam a mudez democrática da escrita: se ela não pertence a ninguém, se nada detém seu sentido, pertence, então, a qualquer um. Por outro lado, a meu ver, o gesto de tais autores desvela um movimento histórico e epistemológico mais profundo. Digo isso pois, se a mudez disseminadora de sentidos e desprovida de verdade é um traço da escrita, com a noção de autoria erigida pelas instituições europeias, ali onde a voz se apaga diante da emergência do traço mudo e polissêmico, onde a escrita rola por toda parte, sem dono, conforme diz Sócrates, a história do ocidente presentificou o indivíduo autor. Deslocando uma expressão de Derrida, podemos dizer que o autor aparece como uma “prótese de origem” (Derrida 2016, p. 22),

¹ Aqui, aludo ao comentário de Derrida, em *A farmácia de Platão* (2015) em que o teórico comenta a questão da indecidibilidade no vocábulo *pharmakon*, que pode ser tanto remédio quanto veneno.

aquilo que vem complementar² a ausência de origem simples. O indivíduo que o ocidente se esforça para tornar presente dá uma voz à mudez, estabiliza sentidos, dá contornos à noção de verdade e, assim, evita a disseminação e a desposseção do texto. Mais do que isso, tal noção dá continuidade à milenar lógica da propriedade privada, agora estendida aos confins da linguagem. Passemos, agora, à autoria coletiva dos povos originários, na qual entrevemos uma outra ética de autoria e comunidade.

2. Uma autoria não-humanista

Se, na segunda metade do século XX, lemos uma apologia à morte da noção de autor erigida pelo ocidente – o autor como aquele que poderia, com sua voz, sua pessoa ou biografia, sobrepujar a mudez polissêmica da escrita –, assistimos hoje ao que ficou conhecido como “retorno do autor aos estudos literários”. Certamente, o autor que retorna já não é o mesmo, embora possa ter com ele graus de similaridade variáveis. No Brasil, a crítica biográfica contemporânea, preconizada por Eneida Maria de Souza, principalmente em *Janelas indiscretas*, publicado em 2011, e as estratégias biografemáticas, elaboradas na esteira de Roland Barthes, convocam a figura autoral, de forma profícua, como peça de um movimento crítico mais lúdico que alético, isto é, a figura autoral é convidada para o jogo crítico sem que sua presença possa sobrepujar o jogo descentrado do texto literário. Ainda no contexto latino-americano, temos abordagens críticas como a de *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, de Leonor Arfuch, publicado originalmente em 2002, e que, a partir da noção de dialogismo formulada por Mikhail Bakhtin, pensa um sujeito que não só se expressa, mas, também, se constitui em seu relato: uma identidade narrativa não individualista, a qual, ao se inserir em um espaço dialógico – e por isso social – não deixa de fazer oscilar as fronteiras entre público e privado. Por outro lado, há também a inserção da figura autoral na cultura midiática e em relação à proliferação das escritas de si. Nessa última perspectiva, temos a vertente crítica de caráter pragmático, difundida, sobretudo, por Philippe Lejeune e seu *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*, publicado pela primeira vez em 1975. Ainda na vertente francesa, mas diferindo de Lejeune, a crítica é impulsionada pela noção de autoficção, cunhada por Serge Doubrovsky e abordada por diversos outros críticos contemporâneos na Europa, como o podemos observar a partir da coletânea *Ensaio Sobre a Autoficção*, publicada em 2014. Essa última perspectiva não está distante daquilo que Diana Klinger descreve em seu *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, publicado em 2016, livro já muito conhecido pelos estudiosos das escritas de si e do retorno do autor no contemporâneo. De acordo com a autora, embora a escrita de si seja uma forma importante na história da literatura latino-americana – com frequência produzida em contextos de violência

² Refiro-me a uma noção trabalhada por Derrida em *Gramatologia*. O suplemento, em resumo, é uma adição exterior, que vem complementar uma falta e, nesse sentido, pode ser visto como já inscrito no sistema que a ele recorre. Nesse caso, o suplemento viria assegurar uma presença onde o sistema em questão interpretou o vazio como falta. Ele decorre de um desejo pela presença e, no entanto, desvela a desconstrução da presença já em ação na própria lógica da suplementaridade. Conforme Derrida escreve, em *A farmácia de platão*, um suplemento “entra por arrombamento exatamente naquilo que gostaria de não precisar dele e que *ao mesmo tempo*, se deixa romper, violentar, preencher e substituir, completar pelo próprio rastro que no presente aumenta a si próprio e nisso desaparece” (2015, p. 68. Grifos do original)

–, o fato de muitas perspectivas contemporâneas se voltarem sobre a própria experiência do autor “não parece destoar da sociedade marcada pelo falar de si e pela espetacularização do sujeito e sua vida” (2016, p. 22). Esse culto ao indivíduo é inseparável do avanço da cultura midiática capitalista de massa, que surge como um cenário privilegiado para afirmação do indivíduo, uma vez que nela “se produz uma crescente visibilidade do privado e uma espetacularização da intimidade e a exploração da lógica da celebridade” (Klinger, 2016, p. 22). Nesse ponto, o individualismo unido ao espetáculo parece nos dizer que ainda estamos, em parte, com restos da autoria erigida pelas instituições europeias. Entretanto, a literatura indígena de autoria coletiva figura como uma tensa diferença, não só no campo das poéticas, mas também no que diz respeito às teorias sobre o autor.

O tema que aqui nos interessa está sintetizado na Carta da *Kari-oca*, escrita em 2004, por um grupo de 12 escritores indígenas que se reuniram no Rio de Janeiro para o I Encontro Nacional de Escritores Indígenas. O tema do encontro era “O Direito Autoral e a Proteção dos Conhecimentos Tradicionais” e fora organizado pelo Instituto Indígena Brasileiro para Propriedade Intelectual – INBRAPI. Nas palavras dos escritores, tal evento “tornou-se um marco importante no estabelecimento de uma nova relação com a sociedade e com os organismos responsáveis pela proteção dos conhecimentos tradicionais e pelas leis de proteção ao direito autoral” (Escritores Indígenas, 2004, s.p.).³

É interessante observar que a carta responde a um conflito que emerge do encontro da escrita indígena com o modo de circulação dos textos dentro da cultura branca ocidental, atrito intensificado pelo circuito mercantil dos textos. Na carta, os escritores buscam afirmar o conhecimento tradicional como de ordem comunitária e viva e que não pode ser considerado domínio público, “pois o uso indevido pode empobrecer seu verdadeiro valor moral e social e deturpar seu sentido poético e simbólico”, afirmando, ainda, que a “oralidade é parte fundamental para a manutenção de [seus] sistemas sociais” e entendendo “que um meio disso ocorrer é através da edição e difusão de livros de autoria indígena” (Escritores Indígenas, 2004, s.p.). Por fim, conforme escrevem, o conhecimentos dos avós foram deixados para os netos de “forma oral como uma teia que une o passado ao futuro. Esta fórmula pedagógica tem sustentado o céu no seu lugar e mantido os rios e as montanhas como companheiros de caminhada” (Escritores Indígenas, 2004, s.p.). Tais conhecimentos, em forma de narrativas – chamadas mitos pelo ocidente –, foram apropriados por pesquisadores, missionários, aventureiros, “que não levaram em consideração a autoria coletiva e divulgaram estas histórias não se preocupando com os seus verdadeiros donos e não repartindo com as comunidades os dividendos” (Escritores Indígenas, 2004, s.p.). Se em *Fedro* de Platão a escrita ameaça por ser de qualquer um, se o ocidente presentifica, nesse ponto, um indivíduo, na carta, reclama-se precisamente o texto como bem comunal indígena, oriundo de uma autoria coletiva.

Conforme escreve Maria Inês de Almeida, em *Desocidentada: experiência literária em terra indígena* (2009), pode-se dizer que a assinatura coletiva da autoria é um traço medular das poéticas ameríndias. Segundo a autora, trata-se, nessa literatura, de uma autoria impessoal, sempre marcada por uma visualidade étnica, em que o eu expande suas bordas para

³ A carta é assinada pelos seguintes autores e suas etnias: Ailton Krenak – Krenak; Álvaro Fernandes Sampaio – Tukano; Daniel Kabixi – Paresi; Daniel Munduruku – Munduruku; Dorvalino Fernandes – Desana; Eliane Potiguara – Potiguara; Lúcio Flores – Terena; Luis Lana – Desana; Olívio Jekupé – Guarani; Ozias Gloria – Saterê-Mawé; René Kithaulu – Nambikwara; Sulami Katy – Potiguara.

além do individual. Comentando um poema publicado no livro *Antologia da floresta: Literatura selecionada e ilustrada pelos professores indígenas do Acre*, composto por diversas etnias, Almeida pontua como o eu, ali, é representado por uma coletividade:

Eu sinto que sou índio
Porque meu pai é índio, minha mãe é índia,
Meu avô é índio, minha avó é índia
[...]
Não tenho muita barba
Nem pelo enrolado no braço e na perna.
E índio tem pelo liso no suvaco e na canela.
Somos iguais e diferentes
(Matos, 1997, p. 46)

Com efeito, é valioso notar que, neste ponto, o eu é tão comunitário quanto ancestral, uma vez que ganha consistência através da genealogia: “porque meu pai é índio, minha mãe é índia”. O eu que enuncia ganha sua definição, portanto, a partir da comunidade a que pertence. Não obstante, passando ao largo da homogeneidade, a comunidade que faz o eu abarca também a diferença: “somos iguais e diferentes”. Se Barthes escreve, em seu obituário da figura autoral dominante na Europa até meados do século XX, que a escrita é o apagamento de toda voz e identidade, aqui, o que encontramos não é precisamente um apagamento da identidade, mas sua expansão para além dos confins do eu individual, em direção a uma lógica comunitária que abarca o não-idêntico. Trata-se, assim, conforme escreve Suzane Lima Costa (2018), de um “povo autor”, já que, em grande parte da literatura ameríndia, não identificamos mais um único indivíduo responsável pelo texto, mas uma coletividade que, por vezes, inclui até animais, plantas e encantados. Como resultado de uma ética de autoria própria a essas comunidades, e que difere evidentemente da noção de autoria que ainda domina nossos estudos literários e mercado editorial, como Almeida pontua, muitas vezes, na organização dos livros ou citações, não se sabe o que colocar no lugar do autor (2009, p. 98).

Como vimos, a carta endereçada ao âmbito editorial reivindica a autoria coletiva das obras em prol, sobretudo, das comunidades étnicas. Neste ponto, podemos avançar para pensar, mais detalhadamente, os agentes que integram tais coletividades. Lembremos que, em seu seminal “A morte do autor”, Barthes já havia evocado a figura do xamã para exemplificar a despossessão e o descentramento do texto, já que, como utente do texto comunitário, pode-se admirar a performance e o domínio do código, mas nunca o “gênio pessoal” do xamã (2012, p. 58). Com pensadores brasileiros, no entanto, podemos pontuar que, em sua radicalidade, o descentramento da autoria ultrapassa as fronteiras do individualismo para se constituir como uma autoria coletiva e não-humanista. Para elucidar tal aspecto, evoquemos, de início, a definição de xamanismo dada pelo antropólogo Viveiros de Castro:

O xamanismo ameríndio pode ser definido como a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais entre as espécies e adotar a perspectiva de subjetividades “estrangeiras”, de modo a administrar as relações entre estas e os humanos. Vendo os seres não-humanos como estes se veem (como humanos), os xamãs são capazes de assumir o papel de interlocutores ativos no diálogo transespecífico; sobretudo, eles são capazes de voltar para contar a história, algo que os leigos dificilmente podem fazer (2018, p. 45)

Vê-se que a coletividade responsável pelo fazer em questão ultrapassa aquela dos humanos indígenas, uma vez que se constitui também como uma textualidade oriunda de diferentes espécies, complexificando, por consequência, a origem da enunciação e solapando a possibilidade da propriedade individual sobre o texto. Poder-se-ia argumentar que a adoção de diferentes perspectivas não é alheia à autoria ou à narração ocidental, uma vez que essas também podem adotar diferentes perspectivas. No entanto, a *experiência* de adoção da perspectiva do não-humano (que, não obstante, se vê como humano) e o agenciamento de subjetividades “estrangeiras” são diferenças fulcrais.

No caso do *huni meka*, cantos do cipó, do povo Huni Kuĩ, a jiboia figura como agência basilar no âmbito da autoria, uma vez que seu espírito participa da composição dos cantos tanto no campo da enunciação (cabe à jiboia a origem mítica dos cantos), quanto do enunciado:

Assim a miração
Jiboia colorida
Amarelada pena de japó
Céu estriado
Vem zoando pelo topo da cabeça
De longe céu ensinamento
Filho mais novo
Broto de bambu
[...]
(Huni Kuĩ, 2024, p. 22)

Tal figura seminal, “zoando pelo topo da cabeça”, é retomada em diversos cantos do *Nixi Pae* (2024) e em diversas ilustrações que compõem o livro. Em outro momento, ela se confunde com a própria miração,⁴ a qual parece, a um só tempo, cantar e compor com sua imagem de animal:

Do céu pássaro Jiboia
Jiboia me chamando
Jiboia verdadeira chamando
Chamando a força da jiboia
Espírito sem perna jiboia
Raio do céu
Agulha do céu
Branca arrepiada
[...]
Miração é assim
Miração cantando
(Huni Kuĩ, 2024, p. 50)

Alice Bicalho de Oliveira (2021), em seu estudo dedicado aos meandros editoriais da literatura indígena de autoria coletiva, escreve que a experiência da autoria em territórios

⁴ Os cantos do *huni meka* fazem parte de um contexto ritualístico em que os Huni Kui tomam o cipó, uma bebida sagrada. Conforme escreve Rafael Castro de Souza, pesquisador da poética Huni kuĩ, “o cipó, como se sabe, é uma bebida de efeitos enteógenos, capaz de fazer com que aqueles que a ingerem consigam visualizar imagens inacessíveis sem o uso da bebida. Esse fenômeno, a capacidade de enxergar o mundo dos yuxĩ, é conhecido como ‘miração’, palavra que, por si só, indica a qualidade sensível da experiência do nixi pae.” (2017, p. 90)

indígenas opera como passagem a uma posição de organização e ordenação dos discursos presentes nas comunidades, as quais convivem, há anos, com o discurso colonialista e extrativista. Assim, a autoria “se apresenta como a aquisição de competências que permitem certo manejo da linguagem para o exercício social e político da escrita”, isto é, a autoria coletiva está ligada a um “exercício da autonomia política e linguística” (2021, p.117). Nesse processo, a política da autoria, ordenando o discurso e marcando diferenças, se faz com a sobreposição de uma miríade de agentes, a qual inclui os não-humanos, como é o caso da Jiboia nos cantos *huni meka* (Oliveira, 2021, p.114). Devido a esse traço da autoria na literatura Huni Kuĩ, Els Lagrous, em seu muito conhecido *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica* (2007), escreve que “o artista, neste caso, seria mais um mediador do que um criador” (2007, p. 4), uma vez que, na cosmologia Huni Kuĩ, o mundo é composto de muitos mundos simultâneos e em contato, embora nem sempre perceptíveis. O papel da escrita e da arte, nesse contexto, é o de comunicar uma percepção da simultaneidade dos mundos (Lagrous, 2007, p. 149). Caberia ao utente do texto, assim, o lugar de veículo por onde o texto comunitário, repleto de diferenças, toma lugar.

Na via em que a autoria cruza as fronteiras do humano e, por isso, do humanismo, é plausível lembrar, com o antropólogo Viveiros de Castro, que o chamado perspectivismo ameríndio⁵ desloca a noção de humano de tal modo que é possível dizer que o perspectivismo ameríndio não é um humanismo. Isso decorre do fato de o humano ser visto como um ponto de vista passível de ser assumido por homens, animais e até mesmo fenômenos meteorológicos. Conforme escreve Castro, nós pensamos que os humanos foram animais, antes da civilização, e, de certa forma, ainda são “por baixo da ‘roupa’ sublimadora da civilização; os índios, em troca, pensam que os animais, tendo sido humanos como nós, continuam a sê-lo, por baixo de sua roupa animal” (Castro, 2018, p. 76). Ainda conforme Castro, a ideia de que os não-humanos possuem um lado prosopomórfico é um pressuposto basilar da prática ameríndia. Trata-se de uma expansão da cultura para o âmbito das subjetividades extra-humanas e, nesse sentido, a cultura se descentra do indivíduo homem, conduzindo a uma inversão radical das perspectivas. Como exemplo temos “a transformação de algo que, para os humanos, é um mero fato bruto, em um artefato ou comportamento altamente civilizados do ponto de vista de outra espécie: o que chamamos ‘sangue’ é a ‘cerveja’ do jaguar” (Castro, 2018, p. 49). No entanto, conforme destaca o antropólogo, “a pressuposição radical do humano não torna o mundo indígena mais familiar nem mais reconfortante: ali onde toda coisa é humana, o humano é toda uma outra coisa” (Castro, 2018, p. 50). Eis um notável obstáculo à exaltação do indivíduo, pois “se uma legião de seres outros que os humanos são ‘humanos’ – então nós os humanos não somos assim tão especiais” (Castro, 2002, p. 375). Vê-se, assim, que os lugares do humano não são fixos mas prometidos ao deslocamento e ao descentramento. Logo, não se trata de pensar em um humanismo generalizado, mas em uma indagação dos próprios lugares do humano, o qual, na expansão da cultura, perde sua distinção entre as espécies.

Se ancestrais, humanos e não-humanos, compõem a autoria, que noção de autor poderíamos teorizar nesse contexto epistemológico? Se retomarmos o fato mencionado anteriormente, de que ao menos três forças agem no momento da morte do autor – marco

⁵ No perspectivismo ameríndio, o que se chama “gente” ou “humano” não é uma natureza, mas uma perspectiva no mundo. Nessa concepção cosmológica, todos os seres são sujeitos, mas percebem o mundo a partir da posição corporal que ocupam. Nessa via, a natureza é variável, mas a cultura é apenas uma.

seminal das discussões acerca da autoria –, veremos prontamente que a literatura indígena de autoria coletiva é alheia a tal formulação teórica. Tomemos, por exemplo, o dado formal que embasa o texto de Barthes: a chamada escrita intransitiva. Ora, embora, como veremos logo adiante, os textos de autoria coletiva também resistam à univocidade semântica, é notável que a escrita, dentre os povos originários, tem determinadas funções: a preservação do saber ancestral e da língua; a manutenção do céu sobre nossas cabeças, o adiamento do fim. No caso Huni Kuĩ, é importante mencionar que os cantos escritos do *huni meka* participam de um contexto ritualístico. Fora do circuito institucional e epistemológico que levou à exaltação do indivíduo e à sua derrocada gradual a partir de 1968, também não caberia aqui falarmos de morte e retorno do autor. Por fim, embora Barthes tenha, valiosamente, apontado a figura do xamã – emblemática para a despossessão do texto, a coletividade em jogo nestas poéticas complexifica mais ainda a aplicação apriorística das noções de autoria advindas da Europa estruturalista e pós-estruturalista, pois o coletivo não só abarca os não-humanos como coloca em questão a própria noção de humano.

3. Onde o autor é “toda uma outra coisa”

Um possível ponto de encontro entre a teoria da literatura pós-estruturalista e a literatura indígena de autoria coletiva parece se dar em um descentramento radical do texto e do discurso, apontado por Jacques Derrida (2014), em seu texto “Estrutura, Signo e Jogo no Discurso das Ciências Humanas”, publicado a primeira vez em 1972, cinco anos após “A morte do autor” de Barthes. No texto, Derrida escreve que a ausência de um centro no discurso pode dar lugar a duas formas de leitura e interpretação. A primeira, a interpretação “voltada para a presença, perdida ou impossível, da origem ausente”, trata-se da “face triste, negativa, nostálgica” diante do centro perdido do discurso; já a segunda “seria a afirmação nietzschiana, a afirmação alegre do jogo do mundo e da inocência do devir, a afirmação de um mundo de signos sem erro, sem verdade, sem origem, oferecido a uma interpretação ativa”, uma afirmação do “não-centro sem *ser como perda do centro*”, afirmação da “aventura seminal do traço” que anuncia uma “superação do humanismo” (2014, p. 425. Grifos do original). É precisamente na direção do descentramento, que caminha para a superação do humanismo, que podemos nos aproximar da diferença figurada por essa literatura indígena de autoria coletiva.

No contexto mais amplo das poéticas ameríndias, a instabilidade dos lugares do humano, a qual complexifica a autoria, coexiste com uma instabilidade no campo semântico das obras que retira a consistência das noções de erro ou verdade. Conforme escreve Inês de Almeida, “os povos indígenas são tão aptos à escritura porque suas civilizações não permitem a fixidez” (2009, p. 43). No que concerne à leitura, na direção dessa fluidez, somos conduzidos a uma demanda por interpretação ativa e permanente. Com efeito, é valioso notar que nessa escrita, tão amiga da oralidade (onde o pensamento platônico, basilar para o ocidente, viu a instância superior e mais confiável que a escrita), o discurso é destituído de origem simples, dispersa sentidos, rasura a fixidez semântica. Como exemplo, podemos recorrer à *Iaiá Cabocla*, livro que compõe a caixa de literatura de autoria do povo Xacriabá. Trata-se da escrita de uma tradição oral em que, no entanto, o plural da origem é evidente: Iaiá Cabocla, como lemos, fora *um* indígena, fora *uma* indígena. Na direção do que Derrida anunciou como um mundo de signos sem erro, um dos textos dos Xacriabá nos diz: “a história também se conta/ De uma

forma diferente/ faz parte do passado/ E também do nosso presente” (Xacriabá, 2005, p.8). Trata-se, conforme pontua Almeida (2009), de uma literatura avessa à demarcação, avessa, eu diria, às bordas que desenham propriedades privadas: “apesar das teorias arqueológicas, linguísticas, etnológicas, históricas e literárias, a literatura xacriabá vem da usurpação, desrespeito à demarcação” (2009, p. 36). Por isso, a oralidade e sua passagem para a escrita, ao invés de assegurar a fixidez, dissemina diferenças na narração de uma mesma história já presente em sua dimensão oral. Conforme Barthes já havia anunciado, à diferença da cultura ocidental, aqui podemos “admirar a performance (isto é, o domínio do código narrativo), mas nunca o gênio” (2012, p. 58), que, neste caso, são vários. A autoria é coletiva, comunitária, e cada narração produz uma diferença não-individualista.

Pensando a oralidade e seu estatuto antropológico em relação aos indígenas brasileiros, o linguista Lynn Mario de Souza escreve que a narrativa contada oralmente difere desde seu princípio do ato individual de escrever e ler, pois a performance aí imbricada é mais complexa e dinâmica (2021, s.p.). Com efeito, essa narrativa coloca o recitante não como indivíduo proprietário, mas “como um elo numa cadeia infinita de repetidores e guardiões das narrativas ao longo das gerações. A cada ato de contar, não é apenas a narrativa em si que é repetida, mas também toda a tradição oral da comunidade” (Souza, L. 2021, s.p.). Existe, nesse ponto, uma sobreposição do coletivo ao individual no âmbito da narração. E, conforme escreve Almeida, os indígenas, “quando contam suas histórias, já estão escrevendo. O ritual antropofágico é o ponto em que claramente podemos ver como a escrita já está lá, no momento em que alguém ouve, para transmitir, a genealogia”, e, por esse motivo, “a morte do sujeito que fará com que a História passe a existir” (Almeida, 2009, p. 69). Para Almeida, esse “puro devir das histórias explica, até certo ponto, porque os indígenas se entregam prontamente à tarefa de fazer livros como se fosse a coisa mais natural do mundo” (2009, p. 69).

Estamos, então, diante de poéticas constituídas por elos entre semelhança e heterogeneidade, entre repetição e diferença. Conforme lemos em *Iaiá Cabocla*, a história se conta diferente, pois seu tempo é outro, ela é parte de uma relação singular do presente com o passado e o futuro (Xacriabá, 2005, p.8). Por esse motivo, o tempo linear, que tanto interessou parte do ocidente em sua paixão pelo progresso, parece ser, aqui, contornado. Não por um acaso, Souza (2021) pontua que a oralidade, falada ou transcrita, com sua ética outra de autoria, nos convida também a um outro modo de historicidade. Vimos que o eu se expande, torna-se um eu-comunidade, é uma alteração espacial, mas há também aquela do tempo, uma alteridade espaço-temporal, porque, nessa poética, apaga-se o autor individual e, no entanto, conforme escreve Almeida, esse feito “torna-se a melhor forma de fazer ecoar a voz dos antepassados” (2009, p. 99). É, então, a partir de um apagamento da individualidade presente que podemos escutar, para retomar uma expressão de Walter Benjamin, “ecos de vozes que emudeceram” (Benjamin, 2012, p. 242). Estamos diante, então, de uma emergência do múltiplo sobre o uno no campo da autoria, da semântica e do tempo.

O líder indígena Ailton Krenak, em entrevista concedida no contexto da 34ª Bienal de São Paulo, diz-nos que, para viver o tempo do mito, teríamos de pensá-lo como um lugar, mais do que uma “coisa do tempo, pensar como lugar de estar e não tempo – ele é anterior à noção de linha do tempo que o pensamento cartesiano imprimiu nas mentalidades” (2021, s.p.). Nesse espaço, o “pensamento vai habitar um lugar que é quando a incerteza se constitui num lugar habitável e cheio de vida!” – espaço em que a vida aparece como “dádiva”, e em que encontramos “pensamentos que querem ter a experiência da liberdade” (2021, s.p.). Estamos

próximos do que lemos, por exemplo, em *Iaiá Cabocla*, onde vemos que é preciso contar mais uma vez, colocar de novo as palavras em movimento, pois é também da diferença que se trata. Nessa lógica temporal, a incerteza é a liberdade do sentido, uma potência perene de desenhar outros futuros para o texto na comunidade. Trata-se daquilo que recorre ao passado, ao presente, ao tempo do mito, não em busca da verdade, mas em busca daquilo que difere, marca a diferença e adia o final, posterga a queda do céu.

Krenak (2021) escreve que o tempo do mito é um tempo isento da “angústia da certeza”, lugar anterior ao tempo, em que o pensamento sofre uma suspensão. Sabe-se que, nas poéticas modernas do ocidente, com frequência, encontramos uma “angústia do sentido” (Siscar, 2010, p. 162). Trata-se de uma angústia que decorre da impossibilidade de escolha de um sentido eletivo diante da polissemia evidenciada por algumas poéticas. Em outras palavras, a angústia do sentido é, também, a falta de *um sentido* – não estamos longe do que Platão apontava como perigo da escrita: a ausência de verdade. Por outro lado, o que vemos nas literaturas indígenas e no pensamento ameríndio, muitas vezes, é a angústia da certeza, em outras palavras, o que parece incômodo é justamente o limite colocado pela monosssemia, pela assertividade. Aqui, vale retomarmos, mais uma vez, uma elaboração de Inês de Almeida para quem “desocidentar-se seria curar-se da tradição que coloca o sujeito no controle do processo semiótico” (Cabral; Rosa, 2013, p. 180). Assim, conforme ela escreve, “os índios escrevem completamente porque já não se veem como indivíduos, mas como agentes de saúde do corpo coletivo. O que vem a ser o texto é o resultado de uma abertura para a ancestralidade e para a comunidade” (Cabral, Rosa, 2013, p. 180).

Vê-se, portanto, que uma outra ética de autoria, nesse ponto, é acompanhada de uma outra relação com o sentido, com a origem e com o tempo. Diferente do que vemos no pensamento ocidental decorrente de Platão, conforme descrição de Derrida (2015), a voz, a sustentar a fala, antes de facilitar a consistência do sentido, o dispersa em um plural de diferenças em que o fim do processo semântico e o nosso fim (a queda do céu) são constantemente adiados – assim como a própria origem da enunciação, cujo nascimento se espalha por uma teia coletiva cujo limite exato não conseguimos traçar. No que diz respeito à autoria, longe de presentificar um indivíduo que poderia responder pelo texto ou apontar os seus caminhos de leitura, a autoria coletiva nos convida para uma multiplicidade que reclama o texto como bem comunal e transespecífico ligado à manutenção da vida sob o céu e ao adiamento dos fins.

Referências

ALMEIDA, Maria Inês de. *Desocidentada: Experiência literária em terra indígena*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CABRAL, Cleber A.; ROCHA, João. Desocidentar-se: aberturas e caminhos para o outro – entrevista com Maria Inês de Almeida. *Revista Em Tese*, Belo Horizonte, v. 19 n. 3, set.-dez., 2013. DOI: <https://doi.org/10.17851/1982-0739.19.3.178-180>.

BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 3.Ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 241-252.
- BICALHO, Alice. *Fábrica da floresta: a edição de livros indígenas como prática orgânica*. 2021. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, 2021.
- BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A Inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Ubu editora, 2018.
- COSTA, Suzane Lima. Literatura na Bahia dos índios: do povo autor à autoria sem adjetivos. In: AUGUSTO, Jorge (org.). *Contemporaneidades periféricas*. Salvador: Segundo Selo, 2018.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- DOSSE, François. *Histoire du structuralisme*, tome I: Le champ du signe. Paris: Éditions La Découverte, 2012.
- KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 letras. 2016.
- KRENAK, Ailton. *Entrevista com o líder indígena Ailton Krenak realizada para a publicação educativa da 34ª*. 2021. Disponível em: <http://www.34.bienal.org.br/post/7898> Acesso em julho de 2023.
- KRENAK, Ailton.; FERNANDES SAMPAIO, Álvaro; KABIXI, Daniel; MUNDURUKU, Daniel; FERNANDES, Dorvalino; POTIGUARA, Eliane; FLORES, Lúcio; LANA, Luis; JEKUPÉ, Olívio; GLORIA, Ozias; KITHAULU, René; KATY, Sulami. *CARTA DA KARI-OCA*. Rio de Janeiro, 23 de setembro de 2004. Disponível em <http://www.inbrapi.org.br/artigo.php?id=11>. Acesso em jul. de 2023.
- HUNI KUÍ, Ibã. *Nixi Pae: espírito da floresta*. Tradução Maria Inês de Almeida e Marcelo Piedrafita Iglesias. Rio Branco: Milacres, 2024.
- LEJEUNE, Philippe. *O Pacto autobiográfico*. Tradução de Jovita Maria Gernheim Noronha Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- LAGROUS, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Acre, Kaxinawa)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- MATOS, Cláudia Neiva de (org.). *Antologia da Floresta: literatura selecionada e ilustrada pelos professores indígenas do Acre*. Rio de Janeiro: Multiletra, 1997.
- PLATÃO. *Fedro*. Tradução de Maria Gomes dos Reis. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. São Paulo: Editora Unicamp, 2010.

SOUZA, Eneida Maria. *Janelas indiscretas*. Belo horizonte: UFMG, 2011.

SOUZA, Lynn Mario Menezes de. Uma outra história, a escrita indígena no Brasil. *Povos Indígenas no Brasil*. 2021. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Uma_outra_hist%C3%B3ria,_a_escrita_ind%C3%ADgena_no_Brasil. Acesso em julho de 2023.

SOUZA, Rafael Castro. *A vida sensível do mito na literatura Huni Kuĩ*. 2017. Dissertação (Mestrado em Literaturas Modernas e Contemporâneas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

XACRIABÁ. *Iaiá Cabocla*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.