



# Pela diluição do edifício teatral

Por Julia Guimarães

Entrelaçar o campo do teatro com os saberes/fazeres dos povos indígenas me parece uma investida complexa e relevante para o momento atual. Relevante por impelir o teatro brasileiro a se reaver com sua ferida colonial de origem – seu funcionamento como dispositivo de catequização de indígenas no contexto das invasões portuguesas no século XVI. Relevante pela necessária abertura de perspectivas para que esses mesmos povos possam agora cultivar o teatro como contradispositivo, ou seja, espaço de denúncia sobre violências que ele mesmo ajudou a perpetrar. Ou, ainda, como um território ritualístico de desenjaulamentos e de retomada de raízes, como nos mostra a performance *Baile*, de Lian Gaia, que será discutida mais adiante.

Ao mesmo tempo, trata-se de um desafio complexo, já que a própria ideia de “representação teatral” é, em larga medida, uma noção alienígena para muitas tradições indígenas brasileiras. Nesses contextos, práticas denominadas por pessoas não indígenas como “artísticas” ou “poéticas” estão de tal modo incorporadas no cotidiano e nos rituais indígenas que o próprio ato de nomeá-las como “teatro”, por exemplo, corre o risco de soar redutor, do ponto de vista de cosmovisões que se fundam justamente na indissociação desses campos.

Postas essas duas premissas de saída, parece óbvio que o teatro, como instituição, possui uma dívida histórica com os povos indígenas brasileiros. No entanto, a principal pergunta relacionada a esse problema talvez diga respeito aos modos como esse gesto de reparação poderia ser performado no próprio âmbito teatral.

Em conversa recente com o artista Denilson Baniwa sobre o tema “Atravessando mundos por meio da arte”, no contexto da programação do “TePI – Teatro e povos indígenas”, Ailton Krenak nos trouxe duas imagens-metáforas bastante inspiradoras para pensar nessas questões.

Ao discutir um problema semelhante ao que foi levantado aqui anteriormente – sobre a pertinência ou não de se nomear práticas e saberes ancestrais indígenas como “teatro” – Krenak propõe que essa pergunta deveria ser superada, dada a evidente teatralidade que emerge de práticas como cantos e danças indígenas. Em seguida, sugere que o foco deveria recair sobre a própria instituição-teatro, referindo-se a ela como um “prédio” que “vai se diluindo”, para que “os gestos, a fala, os cantos ganhem expressão e reconhecimento”, para que “a gente possa confluír”.

A imagem de um edifício teatral em franca diluição parece ser a tradução metafórica exata para simbolizar os complexos processos pelos quais essa instituição precisa passar a fim de operar mais radicalmente o gesto de sua descolonização. Nesse contexto, a ideia de “prédio” poderia remeter tanto aos contornos físicos e arquitetônicos dessa maquinária da mirada voyeurístico-ilusionista que é o edifício teatral tradicional, como também à própria definição redutora de teatro como uma prática artística necessariamente associada ao espaço do palco e à camisa de força da “representação”.

Tanto em um contexto como no outro, a imagem de um edifício que se dilui poderia nos remeter a algumas transformações recentes do teatro relacionadas a certa perda de moldura, de limites, de recortes precisos quanto aos seus próprios contornos, relacionados a uma perspectiva na qual a ideia moderna de “autonomia artística” – tão radicalmente distante das práticas e pensamentos indígenas – igualmente se dilui. E, como nos lembra Krenak, é somente quando opera a diluição de alguns de seus valores tradicionais e ocidentais que o teatro abre passagem para que os gestos, a fala e os cantos indígenas ganhem expressão e reconhecimento.

Sendo assim, a aproximação do teatro com o saber-fazer dos povos indígenas pode ser um ato poderoso para sua descolonização. Krenak propõe, na sequência – e em diálogo com a perspectiva do pensador quilombola Nêgo Bispo –, que esses dois campos podem se entrelaçar ao modo de uma “confluência”. A partir do exemplo da imagem de dois rios que não necessariamente se cruzam ao longo do seu curso, mas acabam por desaguar no mesmo mar, Krenak aponta a perspectiva da confluência como um caminho potente ao diálogo entre o teatro e os saberes-fazer dos povos indígenas. Nela,

o sentido de alteridade de cada um desses universos permanece de algum modo preservado, ao mesmo tempo em que as forças de cada rio se somam rumo a sentidos comuns.

## Bailar os espíritos e chover os ancestrais

A metáfora da diluição de um edifício teatral-colonial ganha outros desdobramentos quando surge aproximada à performance *Baile*, criada pela artista indígena Lian Gaia e igualmente disponível no TePI Plataforma Digital. Neta de João Pedro Teixeira, líder camponês assassinado na Paraíba nos anos 1960 – cuja história foi contada no emblemático documentário *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho –, Lian Gaia constrói uma performance audiovisual de grande simplicidade e condensação de elementos para ritualizar a transformação de um corpo “prestes a despertar de um profundo coma colonialista”.

A cor branca e as vestimentas da primeira parte da performance aludem ao próprio processo de engaiolamento de um corpo indígena apartado de suas raízes. Diferentes anteparos plásticos produzem a imagem de um corpo involucrado, que precisa renascer para poder bailar os espíritos de seus ancestrais. Tanto o extermínio sistemático das populações indígenas como o assassinato de seus próprios parentes são evocados em uma das imagens mais bonitas e simbólicas da criação: uma chuva de sangue que mancha a roupa branca da performer e se transforma na tinta com a qual Lian Gaia pinta seu corpo para ritualizar o acesso ao corpo indígena.

No dia em que choveu os ancestrais, o trauma surge ressignificado pelo ritual de um corpo que se reconecta às origens. O som, o espaço e a corporeidade de Gaia se transformam para dançar esse rito que é o de muitos e muitas indígenas brasileiras, em busca de uma reaproximação às raízes dos antepassados, diante das tantas camadas seculares da violência do apagamento e do apartamento.

Trata-se de uma ritualização que toma a nós – espectadores – ora como testemunhos, ora como receptores de oferendas, ora como algozes. Essa relação é construída pelos diferentes modos com que Lian Gaia dialoga diretamente com a câmera. Nessa escolha, o que parece estar em jogo é a própria provocação sobre o papel que cada espectador vai assumir nessa narrativa, que está longe de dizer respeito somente a quem a dança. Afinal, a diluição das grandes instalações coloniais – nas quais se inclui o teatro – é condição cada vez mais urgente para que, como nos lembra Kopenawa, o próprio céu possa ainda manter-se de pé.